



**НОВЫЙ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
ВЕСТНИК**



**№ 2(17)  
2011**

Москва  
2011

# *Новый филологический вестник*

*№ 2 (17) 2011*

## *Редакционная коллегия:*

В.И. Тюпа (главный редактор, д-р филол. наук, проф.),  
С.С. Бойко (канд. филол. наук, доцент),  
М.Н. Дарвин (д-р филол. наук, проф.),  
Д.М. Магомедова (д-р филол. наук, проф.),  
Г.В. Макарова (д-р искусствоведения, проф.),  
И.В. Морозова (д-р филол. наук, проф.),  
Н.С. Павлова (д-р филол. наук, проф.),  
Н.Д. Тамарченко (д-р филол. наук, проф.),  
П.П. Шкаренков (д-р ист. наук, проф.),  
О.В. Федунина (ответственный секретарь, канд. филол. наук).

*Журнал основан в 2005 г.*

*Выходит 4 раза в год.*

**Адрес редакции:** Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,  
Российский государственный гуманитарный университет,  
Институт филологии и истории.

**E-mail:** philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

**Телефон:** (499) 250-68-44

**Факс:** (499) 251-35-06

При перепечатке и цитировании ссылка на «Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2011

© Российский государственный гуманитарный университет, 2011



## Содержание

### Статьи и сообщения

#### *История литературы*

- Е.А. Гаричева* Речевые жанры в словесности  
Древней Руси и Нового времени ..... 5
- Е.Н. Трутнева* От волшебного к ироническому.  
Опыт наблюдений над авторедактированием  
«Неоромантической сказки» Н.С. Гумилева ..... 19
- С.И. Городецкий* Что такое калейдоскопизм?  
О нескольких пьесах Роланда Шиммельпфеннига ..... 35

#### **Филология плюс...**

- А.С. Рейнгольд* Идея индивидуального бунта  
в «Военном дневнике» (1915–1918 гг.) Герберта Рида ..... 60

#### **Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI вв. (Подготовительные материалы)**

- С.П. Лавлинский* Обоснование междисциплинарного проекта ..... 72
- И.М. Болотян* Вербатим ..... 81
- Т.Н. Волкова* Вставной (вводный) текст ..... 89
- Е.Н. Рогова* Героическое ..... 92
- М.А. Лагода, А.М. Павлов* Гротескный субъект ..... 96
- Ю.В. Подковырин* Заглавие ..... 101
- О.В. Семенецкая, А.В. Сеницкая* Катастрофа ..... 111
- И.М. Болотян, С.П. Лавлинский* Конфликт драматический ..... 114
- М.А. Лагода, А.М. Павлов* Неосинкретизм драматический ..... 118
- М.Г. Меркулова* «Новая драма» ..... 122
- А.В. Сеницкая* Перипетия ..... 127
- Е.Н. Шевченко* Постдраматический театр ..... 130
- Е.Е. Шлейникова* Речь персонажей ..... 135
- Е.Е. Шлейникова* Римейк ..... 139
- О.В. Семенецкая* Сюжет драматический ..... 143
- С.П. Лавлинский, А.М. Павлов* Фантастическое ..... 146

- Summary ..... 152
- Сведения об авторах ..... 154
- List of contributors ..... 157



*Contents*

**Articles and Reports**

***History of Literature***

<i>E.A. Garicheva</i> Speech Genres in the Literature of Ancient Russia and the Early Modern Period .....	5
<i>E.N. Trutneva</i> From the Fairy to the Ironical. The Experience of Examining the Self-Editing of «Neoromanticheskaya Skazka» by N.S. Gumilev .....	19
<i>S.I. Gorodetsky</i> What is kaleidoscopism? About a few plays by Roland Schimmelpfennig .....	35

***Philology and...***

<i>A.S. Reinhold</i> The Idea of an Individual in Revolt in «The War Diary» (1915–1918) of Herbert Read .....	60
---	----

***Experimental Dictionary of the Russian Drama of the Turn of the 21<sup>st</sup> Century (Preparatory Materials)***

<i>S.P. Lavlinsky</i> The Aim of the Interdisciplinary Project .....	72
<i>I.M. Bolotyan</i> Verbatim .....	81
<i>T.N. Volkova</i> Introduction .....	89
<i>Y.N. Rogova</i> The Heroic .....	92
<i>M.A. Lagoda, A.M. Pavlov</i> Grotesque Subject .....	96
<i>Y.V. Podkovyrin</i> Title .....	101
<i>O.V. Semenitskaya, A.V. Sinitskaya</i> Catastrophe .....	111
<i>I.M. Bolotyan, S.P. Lavlinsky</i> Dramatic Conflict .....	114
<i>M.A. Lagoda, A.M. Pavlov</i> Dramatic Neosyncretism .....	118
<i>M.G. Merkulova</i> «New Drama» .....	122
<i>A.V. Sinitskaya</i> Peripeteia .....	127
<i>E.N. Shevchenko</i> Postdramatic Theatre .....	130
<i>Y.Y. Shleynikova</i> The Speech of Characters .....	135
<i>Y.Y. Shleynikova</i> Remake .....	139
<i>O.V. Semenitskaya</i> Dramatic Plot .....	143
<i>S.P. Lavlinsky, A.M. Pavlov</i> The Fantastic .....	146
Summary .....	152
List of Contributors .....	157



## СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

### ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.А. Гаричева

#### РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ В СЛОВЕСНОСТИ ДРЕВНЕЙ РУСИ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

В статье поднимается проблема изучения русской словесности в системности и преемственности ее развития. Предлагается путь решения этой проблемы – изучение звучащей речи, первичных речевых жанров, составляющих основу устойчивых жанровых образований словесности Древней Руси и Нового времени. Так, жанр торжественного слова, в основе которого лежат речевые жанры «хвалы» и «прошения», формируется в древнерусской словесности и продолжает свое развитие в произведениях Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского.

**Ключевые слова:** история русской словесности; торжественное слово; речевые жанры; полифония; голос; самосознание.

Одна из актуальных проблем современного литературоведения – изучение русской словесности в ее системности и преемственности развития, выявление устойчивых литературных форм, выражающих духовные категории русского самосознания. Поэтому следует уделять внимание тем литературным жанрам, где доминантой создания образа автора или героя является его самосознание.

По мнению М.М. Бахтина, наиболее устойчивые тенденции развития литературы отражает литературный жанр, который возрождается и обновляется на каждом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении<sup>1</sup>. Выявляя преемственность в развитии русской словесности, М.М. Бахтин использовал понятие речевого жанра как «относительно устойчивого типа высказывания», который определяется спецификой общения, отличается целостностью композиции, тематическим содержанием и стилем изложения<sup>2</sup>. Бахтин выделяет первичные жанры, возникшие изначально в человеческой речи, и вторичные жанры, в том числе жанры словесности. Так, рассматривая исторические корни романа Достоевского, М.М. Бахтин обращается к церковной и житийной литературе, упоминая Книгу Иова, которая входит в Священное Писание<sup>3</sup>.

Поскольку для Бахтина важна «живая одушевленная речь» как форма выражения самосознания человека, актуализация его душевно-



духовного содержания, а текст он рассматривает как форму выражения духа<sup>4</sup>, то, продолжая эти традиции, можно рассматривать звучащую речь как основу жанровых образований, в которых выражается самосознание говорящего. Определяющим при этом является интенция автора и направленность его речи. Это соответствует традиции, которая приходит в древнерусскую словесность из Византии. Иоанн Дамаскин, создатель Пасхальной службы, в своем труде «Источник знания» писал о звуке: «Членораздельный значащий звук бывает или общим или значащим <...> Но и частным звуком философия не занимается, а занимается значащим, членораздельным, общим, всеобъемлющим... Этот звук, в свою очередь, бывает или существенным, или прилагаемым к сущности. Существенный тот, который раскрывает субстанцию, т.е. природу вещей <...> Вот потому-то эти звуки и называются существенными, что они и выражают природу человека, и человек без них не может существовать»<sup>5</sup>.

Н.В. Гоголь в своем произведении, которое получило название при публикации «Размышления о Божественной Литургии» (сам Гоголь назвал его «Литургия»), использует образ из сочинения св. Дмитрия Ростовского: «...образ же человеческий в нем не раздробляется, но во всякой части цел является, яко же и в полном зеркале»<sup>6</sup>. Но к этому образу писатель добавляет размышления о звуке: «...как в зеркале, хотя бы оно и сокрушилось на сотни кусков, сохраняется отражение тех же предметов даже в самом малейшем куске. Как в звуке, нас огласившем, сохраняется то же единство его, и остается он тот же самый единый всецелый звук, хотя и тысячи ушей его слышали»<sup>7</sup>.

Как замечает Г.М. Прохоров, одними из первых, переведенными на славянский язык, были литургические книги гимно- и эвхографического содержания<sup>8</sup>. По мнению исследователя, византийская гимнография своими корнями уходит в сиро-палестинскую и греко-эллинистическую культурную традицию, где жанрообразующим признаком была интонация<sup>9</sup>. Главным содержанием гимнографических жанров является хвала, прославление Бога<sup>10</sup>.

Литургическую поэзию Г.М. Прохоров классифицирует на такие жанровые формы, как гимны (славословия), гомилии (учительно-догматические гимны), кондаки, каноны (включает ирмос, тропарь, кондак, икос, катавасию), акафисты. Несмотря на то, что византийская гимнография была известна древнерусским книжникам в переводах, интонационно-мелодическая основа литургических произведений в древнерусских произведениях была сохранена. Наиболее четко ритмическая структура проявляется в акафистах. Маркирующим началом в молитвословном стихе становится инверсия, анафорические



повторы, звательная форма и повелительное наклонение, связана эта жанровая форма с библейским стихом благодаря синтаксическому параллелизму<sup>11</sup>.

Следует заметить, что анафора (от греч. «восхваление») – это не только риторическая фигура, это второе название евхаристической молитвы, которая является кульминацией литургии. Само слово «возношение» звучит во время евхаристической молитвы или анафоры, когда происходит чудо преложения хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы: «Станем добре, станем со страхом, вонмен, Святое Возношение в мире приносить»<sup>12</sup>.

Несмотря на неизбежный процесс трансформации, многие жанры русской словесности сохраняют свою связь с литургией. Это проявляется, прежде всего, в гимнографической поэзии и в жанре торжественного слова, которые сохраняют авторскую интенцию и целенаправленность речи. Заключительная часть торжественного слова в древнерусской словесности – молитва, которая содержит «славословие» с характерной интонацией хвалы и крутым восходящим мелодическим движением, а также «прошение» с интонацией мольбы с нисходящим мелодическим движением.

И.П. Еремин утверждает, что жанр торжественного слова в Византии, а затем и на Руси, связан с богослужбной практикой<sup>13</sup>. Именно поэтому дошедшие до нас образцы древнерусского красноречия содержат цитаты из литургических текстов. Структура слова, по мнению И.П. Еремина, трехчастна: вступление, основная повествовательная часть и заключение, которое является чаще всего молитвой<sup>14</sup>. Е.Б. Рогачевская отмечает, что особенностью молитвы как жанра является обращение и прошение<sup>15</sup>.

Митрополит Иларион и Кирилл Туровский создавали свои торжественные слова на праздники и произносили после литургии: «Слово о Законе и Благодати» написано на освящение церкви Благовещение на Золотых воротах в Киеве и произнесено в Великую Субботу, в канун Пасхи<sup>16</sup>, а «Слово о снятии тела Христова с креста» Кирилла Туровского – в третью неделю по Пасхе на День памяти жемироносиц и святого Иосифа. В Древней Руси крещение оглашенных обычно происходило в канун Светлого Воскресения, в Великую Субботу, поэтому обращались древнерусские ораторы преимущественно к тем, кто готовился принять таинство Крещения, целью ораторов было приобщение оглашенных к христианской вере, к Евангельскому Слову. Неизбежны были не только цитаты из Евангелия, последовательность разворачивания слова оратора соответствовала композиции литургии оглашенных. Оба слова – митрополита Илариона и Кирилла



Туровского – объединяет общая структура: повествовательная часть со скрытым противопоставлением времен дохристианских и христианских, прославление Спасителя, похвала святому и молитва к нему с просьбой о заступничестве.

Божественная литургия состоит из трех частей: проскомидии, литургии оглашенных и литургии верных. Литургия оглашенных – это приготовление к главному таинству Евхаристии, она включает в себя великую ектению, Песнь Господу Иисусу Христу, изобразительные антифоны, Трисвятую Песнь, чтение Апостола, чтение Евангелия и ектению. Литургия верных начинается с херувимской песни, затем следует ектения, Символ веры, евхаристический канон (анафора), ектении, Господня молитва («Отче Наш»), причащение и заамвонная молитва.

«Слово о законе и Благодати» начинается словами: **«Господи, благослови, отче»** – **«Благословенъ Господь Богъ Израилевъ»**<sup>17</sup>. Так обычно начинается литургия по чину Иоанна Златоуста – с входных молитв диакона, иерея: «Благослови, Владыко» – «Благословен Бог наш всегда, ныне и присно, во веки веков»<sup>18</sup>. По структуре центральная часть «Слова», восхваляющая Владимира, напоминает литургию оглашенных: вначале следует антифон изобразительный Великой ектении – **«Блажени милостивни, яко ти помиловани бѹдѹтъ»** (48), затем цитата из Апостола, а затем – евангельское слово. Слова апостола Иакова должны подчеркнуть главную заслугу Владимира: **«Обративыи грѣшника отъ заблѹждениа пути его спасетъ дѹшѹ отъ смерти и покрыетъ множество грѣховъ»** (5:19–20). Владимир не одного грешника спас, а дал путь спасения всему русскому народу, – утверждает митрополит Иларион. Поэтому закономерно звучат слова из Евангелия от Матфея (10:32–33), которые обычно произносят во время богослужения в память всех святых: **«иже исповѣсть мя прѣдъ человекы, исповѣмъ и азъ прѣдъ Отцемъ моимъ, иже есть на небесѣхъ»** (48). Заключительная часть «похвалы» Владимира по структуре напоминает акафист, в котором обычно чередуется икос и кондак. Икос включает слово «радуйся», обращенное к святому, кондак рассказывает о его заслугах: **«Радѹйся, учителю нашъ и наставниче благовѣрно! Ты правдою вѣ облѣченъ, крѣпостию прѣпоясанъ, истиною обѹтъ, съмысломъ вѣнчанъ и милостынею, яко гривною и ѹтварью златою красѹсяся»** (52). Заканчивает «Слово о Законе и Благодати» молитва, которая состоит из прославления и прошения.

Главная тема, которая звучит в «Слове о Законе и Благодати», – это Благовещение. Соединение двух главных церковных праздников для древнерусского автора символично: продолжение византийских традиций – это начало будущей славы Руси, ее грядущего воскресения.





«Русским Златоустом» называют Кирилл Туровского. И.П. Еремин замечает, что Кирилл Туровский свои речи «рассматривал как составную часть праздничной литургии, как “соло” в хоре, как “песнь” в честь праздника, как торжественный гимн»<sup>19</sup>. Так, в «Слове о снятии тела Христова с креста» звучит плач Пресвятой Богородицы. При его составлении Кирилл Туровский «опирался на гимнографический образец – на приуроченный богослужебным уставом к Великой Пятнице канон Симеона Метафраста»<sup>20</sup>. У Кирилл Туровского Пресвятая Богородица вспоминает Благовещение: **«Кдѣ ми, чадѣ, благовѣствованіе, еже ми дрєвлѣ Гаврилъ глаголаше: Радуйся, обрадованная, с тобою Господь!»**<sup>21</sup> У Симеона Матафраста Логофета о Благовещении говорится так: **«Гдѣ, Сыне Мой и Боже Мой, благовѣщеніе дрєвнѣе, еже Ми Гаврилъ глаголаше, Царя Тя Сына и Бога Вышняго нарицаше?»**<sup>22</sup>

«Слово о снятии тела Христова с креста и о мироносицах на тему евангельскую, и похвала Иосифу Аримафейскому» прозвучало в третью неделю по Пасхе, когда празднуется память жен-мироносиц и святого Иосифа. Структура этого слова четырехчастна: вначале ведется повествование об Иосифе и о женах-мироносицах, далее следует гимн Христу, затем – молитва: похвала Иосифу и прошение за град. В первой части появляются элементы литургии оглашенных: сначала звучит Трисвятая песнь, а затем – Евангельское слово. Цитируется Евангелие от Матфея, поскольку в этот день празднуется и его память. В похвале Иосифу используется анафора «**блажен**» и эпифора «**нарекү**», благодаря которым создаются ритмические ряды текста, близкие по восходящему мелодическому движению жанру «хвала». Святой уподобляется Христу, поскольку **«изволением и вѣрою по Христѣ положи еси дүшю»** (322).

В словесности Нового времени произошло ее разделение на два потока – церковную и светскую. Одним из первых, кто соединил эти два потока в одно, прежде единое, русло, стал Н.В. Гоголь. Его «Размышления о Божественной Литургии» – это продолжение жанра торжественного красноречия Древней Руси. Гоголь, как митрополит Иларион и св. Кирилл Туровский, обращает свое слово к оглашенным: его цель – «показать, в какой полноте и внутренней глубокой связи совершается наша Литургия, юношам и людям, еще начинающим, еще мало ознакомленным с ее значением»<sup>23</sup>. Объясняя духовный смысл литургии, ее последовательность и создавая свое «слово», Н.В. Гоголь соединяет религиозные и эстетические задачи.

Авторский замысел выявляется при сравнении текста сочинения Гоголя с литургическими текстами. Так, в раздел «Литургия оглашен-



ных» Гоголь вводит толкование притчи о сеятеле, приготовляя, таким образом, своих слушателей к восприятию Евангельского слова. В «Литургии верных» должны были быть слова, которым, по утверждению В.А. Воропаева, Гоголь придавал особое значение (они помещались в разделе «Литургия верных», где следует евхаристический канон), но они были исключены при правке архимандритом Кириллом (542). Речь идет о теме Благовещения как указания смирения для человека: «Почему и поместила Церковь навсегда величание Богородицы, и поместила именно здесь, и о Ней упоминает прежде всех, ибо Ее одну из всех других избрал Бог, да от Нее воплотится. А высокое преимущество Ее пред всеми и почему на Нее упал выбор, объясняется Ее же словами. Когда возвещена была ей ангелом великая весть, не знала Она, за что такая радость досталась Ей, не нашла в себе ни одного достоинства и умела только сказать: “Величит душа моя Господа, яко призрел на смирение рабы Своей”. Сам Дух Божий славил себя в этой песни и возвестил устами Девы высокую тайну смирения и что смиренья требует от нас Бог. Одно воззренье Того, Иже на смиренныя презираяй, одно воззренье Божие на смиренья рабы Своей произвело в Ней существенное воплощение Слова Божия. Да внесет каждый из предстоящих смиренья в душу свою и совершится в нем также духовное воплощение Самого Христа по слову апостола: “Сам Христос вообразится в нем”. Вот почему и пророки, и евангелисты, и великие Отцы церковные, и все совершеннейшие из святых, бывшие при жизни органами духа Божия, уступили место смиренной Деве. Вот почему и Церковь величает Ее Царицею, так же как и самое смиренья есть царица всех добродетелей; представительница же этого смиренья есть Она, Чистейшая, Богоматерь. Вот почему именуют Ее Престательницею человеческого рода, так же как одно только смирение может престательствовать о всех и за все у Бога. Вот почему и раздаются в эту минуту, при упоминании имени Богородицы, славословия и величание Ее от уст всего лика, и все до единого из предстоящих последуют за всяким словом сего величания» (380).

Эта часть «слова» Гоголя строится в традициях византийского и древнерусского духовного красноречия: используется анафора («Вот почему...»), инверсия («Да внесет каждый...») Глагол в обращении к слушателям берется в повелительном наклонении («Да внесет...»). Кроме того, данный период речи строится на основе одного мелодического движения: в начале словесных рядов происходит крутое восхождение мелодики, а затем движение от восходящей к нисходящей мелодике. В основу высказывания положен прием синтаксического параллелизма. Возможно, такая ритмическая близость текстов Гоголя



и митрополита Илариона объясняется тем, что Гоголь читал на греческом языке сочинения Иоанна Златоуста, создателя литургии<sup>24</sup>.

«Размышления о Божественной Литургии» Н.В. Гоголя следует рассматривать в контексте его «Выбранных мест из переписки с друзьями». Лейтмотивом через все письма Гоголя проходит мысль о религиозном предназначении словесности. Одним из препятствий, мешающих писателю стать «проводником» Слова Божьего, является гордость. Поэтому так много размышляет Гоголь об этом грехе. Во вступлении к «Размышлениям о Божественной Литургии» писатель цитирует Евангелие от Иоанна, которое читают обычно на литургии в пасхальные дни: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (у Гоголя: «Им же мир бысть»). Для Гоголя это означает, что, следуя за Словом Божиим, писатель выполняет Замысел Божий о мире. В заключение «Размышлений о Божественной Литургии» Гоголь говорит об иерее, который совершал литургию: «Если только он благоговейно совершал ее со страхом, верой и любовью, то уж весь он чист <...> Сам Спаситель в нем вообразится, и во всех действиях его будет действовать Христос; и в словах его будет говорить Христос» (373). В контексте «Выбранных мест из переписки с друзьями» возникает параллель с писателем, создающим духовную словесность.

Иеромонах Симеон (Томачинский) в книге «Путеводитель к Светлому Воскресению» утверждает, что в композиции «Выбранных мест из переписки с друзьями» лежат богослужебные тексты Великого поста<sup>25</sup>. Ориентацией на церковную литературу, церковные проповеди, объясняет автор такие особенности стиля произведения как анафору и эпифору, стилистическую симметрию, цитацию Священного Писания<sup>26</sup>.

В главе «О лиризме наших поэтов», как отмечает иеромонах Симеон, «верховным источником лиризма», по мысли Гоголя, является Бог<sup>27</sup>. Следует добавить, что в духовной поэзии Ломоносова, Державина, Жуковского, Пушкина Гоголь видит продолжение литургической традиции древнерусской словесности.

Отличаются «Размышления о Божественной Литургии» Н.В. Гоголя от древнерусского жанра торжественного красноречия тем, что в финале нет речевого жанра «прошения» – молитвы. По тону изложения Гоголь ближе к гомилии – учительно-дидактическому жанру византийской литературы.

Русский философ В.В. Зеньковский заметил, что Гоголь совершил духовный поворот в русской литературе, соединяя религиозные и эстетические задачи<sup>28</sup>. Его пути последовал Ф.М. Достоевский, который обращался к жанру торжественного слова в «Дневнике писателя» и в своих романах, «великом пятикнижии».



По замечанию Л.Р. Бакировой, в «малой прозе» «Дневника писателя» наблюдается «прозаметрия» – промежуточный тип организации художественной речи – между стихами и прозой<sup>29</sup>. К особенностям ритмической прозы Достоевского исследователь относит лексические повторы (анафоры и эпифоры), а также грамматико-синтаксический параллелизм.

«Дневник писателя» Ф.М. Достоевского строится по принципу церковного круга: от Рождества Христова к Преображению Господню. Четко выделяются три цикла: рождественский, пасхальный и успенский. Святочный рассказ «**Мальчик у Христа на елке**» (1876) входит в рождественский цикл и связан с ведущей темой детства этого произведения.

Читатель становится субъектом повествования «Дневника писателя» еще перед рассказами «Мальчик с ручкой» и «Мальчик у Христа на елке»: «Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною. И неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках?» (22, 13). Это речь даже не убеждающая, а побуждающая – к действию, к проявлению духовных сил личности. Она включает читателя в ту молитву «великого Гете», с которой начинался рождественский цикл.

Мир Петербурга, где замерзает мальчик, мертв и ирреален. Противоположной ему реальностью становится «елка Христа»: «...О, какой свет! О, какая елка! Да и не елка это, он и не видал еще таких деревьев! Где это он теперь: все блестит, все сияет и кругом все куколки, – но нет, это все мальчики и девочки, только такие светлые, все они кружатся около него, летают, все они целуют его, берут его, несут с собою, да и сам он летит, и видит он: смотрит на него его мама и смеется на него радостно» (22, 16). Тема радости и света подчеркивается в черновиках: «А свету-то, радости-то сколько, о Господи!» (22, 245).

Автор погружает читателя в разные действительности – текущую и идеальную («фантастическую»). Временное и вечное соединяются. Благодаря этому раскрывается духовный смысл праздника Рождества: елка символизирует Древо Жизни, а сам праздник напоминает о Царствии Небесном, которые люди могут обрести благодаря Спасителю.

В последней картине автор вновь делает акцент на современной действительности, упоминая, например, о самарском голоде: «И узнал он, что мальчики эти и девочки все были такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на



лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа, и Он Сам посреди них, и простирает к ним руки, и благословляет их и грешных матерей...» (22, 17). Автор обращает читателя к современной ему действительности, к тем фактам, которые не могут оставить равнодушными, требуя проявления «практического христианства». В то же время, вставляя евангельскую аллюзию «Он Сам посреди их», писатель напоминает о литургии верных, когда звучат эти слова в церкви перед произнесением Евхаристического канона. Священники целуют дискос и чашу, целуют престол и совершают взаимное целование. Главный священник (предстоятель) приветствует каждого подходящего: «Христос посреди нас», сослужащие отвечают ему: «И есть, и будет». Происходит так называемое «целование мира», которое совершается в алтаре.

**Пушкинская речь** Достоевского – это кульминация завершающей части «Дневника писателя». Здесь он пытается решить задачу примирения противоречий, духовного единения христиан, обращаясь непосредственно к русскому народу, к его нравственному чувству, указывает ему общий идеал и пути преобразования. Проблематика Пушкинской речи Достоевского перекликается со «Светлым Воскресением» Гоголя. Пушкинская речь в финале имеет аллюзию к литургии верных перед «целованием мира» – евхаристическим каноном («Возлюбим друг друга, да единомыслием исповеваемы»): «О народы Европы и не знают, как они нам дороги! И впоследствии, я верю в это, мы, то есть, конечно, не мы, а будущие грядущие русские люди поймут уже все до единого, что стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске во всей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братской любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (26, 148). Последняя статья августовского «Дневника писателя» 1880 г. имеет заглавие: «Одному смирись, а другому гордись» (26, 170). Здесь Достоевский возвращается к Пушкинской речи: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве» (26, 139). Тема гордыни и смирения возвращает к размышлениям Гоголя о Благовещении и Пасхе.



Нравственным центром малой прозы «Дневника писателя» Достоевского является рождение Христа в сердцах героев и читателя. Проповеднические интонации начинают звучать в рассказе «Мальчик у Христа на елке», усиливаются во «Сне смешного человека» и достигают своей кульминации в Пушкинской речи.

Речь многих героев романов Достоевского строится в литургической традиции – Мармеладова, Макара Долгорукого, Зосимы и других. Особенное значение жанр торжественного слова, в основе которого лежат речевые жанры «хвалы» и «моления», приобретает в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы», жанр которого сам автор определял как «поэма»<sup>30</sup>, следуя традиции Гоголя.

По авторскому замыслу, кульминацией романа «Братья Карамазовы» должны были стать пятая и шестая книги<sup>31</sup>. Шестая книга романа «Русский инок» во многом строится в традициях древнерусской словесности. Ближе всего к литургическим жанрам оказываются части «О священном писании в жизни отца Зосимы» и «Кана Галилейская». Необходимо отметить, что в черновиках к роману Ф.М. Достоевский упоминает создателя пасхальной службы Иоанна Дамаскина<sup>32</sup> и почти цитирует «Размышления о Божественной Литургии» Н.В. Гоголя: «Образ Христа храни и, если сможешь, в себе изобрази» (248). Кроме того, первоначально писатель хотел показать таинство соборования и причащения (254). Основная мысль книги «Русский инок» – возможность религиозного преображения: «Изменится плоть ваша. (Свет фаворский.) Жизнь есть рай, ключи у нас» (245).

В окончательном варианте романа часть «О священном писании в жизни отца Зосимы» содержит жанр торжественного слова. Повествование строится как воспоминание Зосимы о посещении церкви в детстве и об участии в литургии: «...Помню, как в первый раз посетил меня некоторое проникновение духовное, еще восьми лет от роду. Повела матушка меня одного (не помню, где был тогда брат) во храм господень, в страстную неделю в понедельник к обедне...»<sup>33</sup>. Описание литургии начинается с чтения Священного Писания – Книги Иова. Пересказ глав Книги Иова переходит в выражение своих чувств и вновь в описание литургии: «Отцы и учителя, пощадите теперешние слезы мои – ибо все младенчество мое как бы вновь восстает предо мною, и дышу теперь, как дышал тогда детскою восьмилетнею грудкой моею, и чувствую, как тогда, удивление, и смятение, и радость. И верблюды-то так тогда мое воображение заняли, и сатана, который так с Богом говорит, и Бог, отдавший раба своего на погибель, и раб его, восклицающий: “Буди имя Твое благословенно, несмотря на то, что казнишь меня”, – а затем тихое и сладостное пение во хра-



ме: “Да исправится молитва моя”, и снова фимиам от кадила священника и коленопреклоненная молитва!» (264–265). Здесь преобладает интонация «исповедания» и «покаяния» – не случайно в черновиках Достоевский определил часть этой книги как «исповедь». Пересказ Книги Иова завершается прославлением Божьего мира с восходящим мелодическим движением, инверсией и эпифорой: «...Благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы изо всей долгой и благословенной жизни – а надо всем правда Божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая!» (265). В финале части с размышлением о значении чтения Священного Писания для просвещения народа звучит молитва с интонацией «прошения»: «Благослови Господь юность! И помолился я тут за него сам, отходя ко сну. Господи, пошли мир и свет твоим людям!» (268).

Кульминацией романа «Братья Карамазовы» является глава «Кана Галилейская». Обычно эти евангельские главы читают во время литургии во второе воскресение после Богоявления. В главе «Кана Галилейская» впервые в творчестве Достоевского цитируется Евангелие на церковнославянском языке. Повествование в этой главе организует Евангельское слово, его тематика и ритмика пронизывают слова двух героев – Алеше и Зосимы. «...И не доставшу вину, глагола Мати Иисусова к Нему: вина не имут...» – слышалось Алеше. “Ах да, я тут пропустил, а не хотел пропускать, я это место люблю: это Кана Галилейская, первое чудо... Ах, это чудо, это милое чудо! Не горе, а радость людскую посетил Христос, в первый раз сотворяя чудо, радости людской помог... “Кто любит людей, тот и радость их любит...” Это повторял покойник поминутно, это одна из главнейших мыслей его была... Без радости жить нельзя, говорит Митя. Да, Митя... Все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения – это опять-таки он говорил...» (326). Полифоничность звучания голосов героев выражает здесь идею соборности. Видение Алеше пира, Царствия Небесного, и Зосимы сопровождается звучанием голоса его духовного наставника: «Сейчас только он слышал голос его, и голос этот еще раздавался в его ушах» (327). Слово Зосимы строится как звучащая «хвала» с анафорой, инверсией и эпифорой: «Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!.. А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его? – Боюсь... не смею глядеть... – прошептал



Алеша. – Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...» (327). В основе построения образа в словах Зосимы лежит синтаксический параллелизм. Символика радости и вина связана с Евхаристией, которая является кульминацией литургии.

Ф.М. Достоевский, следуя за Н.В. Гоголем, оказывается более последовательным продолжателем древнерусского жанра торжественного слова: он использует не только речевой жанр «хвалы», но и «прошения», молитвы. Стремясь организовать повествование вокруг Евангельского слова, он соблюдает жанровую иерархию, в то же время, показывает единение героев вокруг евангельской истины. Роман-поэма Достоевского опирается на литургическую гимнографическую традицию русской словесности. Литургическая традиция, восходящая к византийским источникам, выражается в организации повествования вокруг Евангельского Слова, в проявлении литургического мышления как жанрового, которое раскрывается на идейном, тематическом, интонационном и ритмическом уровне текста.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 121–122.  
*Bahtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo. M., 1979. S. 121–122.*
- <sup>2</sup> Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. / ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. М., 1996. С. 159.  
*Bahtin M.M. Problema rechevyh zhanrov // Bahtin M.M. Sobr. soch.: v 7 t. T. 5. / red. S.G. Bocharov, V.V. Kozhinov. M., 1996. S. 159.*
- <sup>3</sup> Бахтин М.М. К вопросам самосознания и самооценки // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. С. 75.  
*Bahtin M.M. K voprosam samosoznanija i samoocenki // Bahtin M.M. Sobr. soch.: v 7 t. T. 5. S. 75.*
- <sup>4</sup> Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. С. 307–309.  
*Bahtin M.M. Problema teksta // Bahtin M.M. Sobr. soch.: v 7 t. T. 5. S. 307–309.*
- <sup>5</sup> Памятники византийской литературы IV–IX веков / отв. ред. Л.А. Фрейнберг. М., 1968. С. 273–274.  
*Pamjatniki vizantijskoj literatury IV–IX vekov / otv. red. L.A. Frejnberg. M., 1968. S. 273–274.*
- <sup>6</sup> Ворopaев В.А. Последняя книга Гоголя (К истории создания и публикации «Размышлений о Божественной Литургии») // Русская литература. 2000. № 2. С. 193.  
*Voropaev V.A. Poslednjaja kniga Gogolja (K istorii sozdanija i publikacii «Razмышлений о Bozhestvennoj Liturgii») // Russkaja literatura. 2000. № 2. S. 193.*
- <sup>7</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. / сост., подгот. текстов и коммент. В.А. Ворopaева, И.А. Виноградова. Т. 6. М., 1994. С. 364.





*Gogol' N.V.* Sobr. soch.: v 9 t. / sost., podgot. tekstov i komment. V.A. Voropaeva, I.A. Vinogradova. T. 6. M., 1994. S. 364.

<sup>8</sup> *Прохоров Г.М.* К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // История жанров в русской литературе X–XVII веков. ТОДР. Т. XXVII / отв. ред. А.М. Панченко. Л., 1972. С. 128.

*Prohorov G.M.* K istorii liturgicheskoj poezii: gimny i molitvy patriarha Filofeja Kokkina // Istorija zhanrov v russoj literature X–XVII vekov. TODR. T. XXVII / отв. ред. А.М. Panchenko. L., 1972. S. 128.

<sup>9</sup> Там же. С. 124.

Tam zhe. S. 124.

<sup>10</sup> Там же. С. 123.

Tam zhe. S. 123.

<sup>11</sup> Там же. С. 130.

Tam zhe. S. 130.

<sup>12</sup> Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Алексия Второго. Т. 2. М., 2001. С. 279.

Pravoslavnaja jenciklopedija / pod red. Patriarha Moskovskogo i Vseja Rusi Aleksija Vtorogo. T. 2. M., 2001. S. 279.

<sup>13</sup> *Еремин И.П.* Лекции и статьи по истории древней русской литературы / отв. ред. Н.С. Демкова. Л., 1987. С. 232.

*Eremin I.P.* Lekcii i stat'i po istorii drevnej russoj literatury / отв. ред. N.S. Demkova. L., 1987. S. 232.

<sup>14</sup> Там же. С. 75.

Tam zhe. S. 75.

<sup>15</sup> *Рогачевская Е.Б.* Цикл молитв Кирилла Туровского: тексты и исследования М., 1999. С. 49, 81.

*Rogachevskaja E.B.* Cikl molitv Kirilla Turovskogo: teksty i issledovanija M., 1999. S. 49, 81.

<sup>16</sup> *Ужанков А.Н.* Проблемы историографии и текстологии древнерусских памятников XI–XIII веков. М., 2009. С. 43.

*Uzhankov A.N.* Problemy istoriografii i tekstologii drevnerusskikh pamjatnikov XI–XIII vekov. M., 2009. S. 43.

<sup>17</sup> Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. XI–XII века / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб., 1997. С. 26. Далее цитаты даются по этому изданию, в скобках указываются страницы.

Biblioteka literatury Drevnej Rusi. T. 1. XI–XII veka / pod red. D.S. Lihacheva, L.A. Dmitrieva, A.A. Alekseeva, N.V. Ponyrko. SPb., 1997. S. 26. Dalee citaty dajutsja po jetomu izdaniju, v skobkah ukazyvajutsja stranicy.

<sup>18</sup> Православное богослужение: практическое руководство для клириков и мирян / сост. И.В. Гаслов, А.С. Кашкин. СПб., 2009. С. 75.

Pravoslavnoe bogosluženie: praktičeskoe rukovodstvo dlja klirikov i mirjan / sost. I.V. Gaslov, A.S. Kashkin. SPb., 2009. S. 75.

<sup>19</sup> *Еремин И.П.* Указ. соч. С. 87.

*Eremin I.P.* Ukaz. soch. S. 87.

<sup>20</sup> Там же. С. 231.

Tam zhe. S. 231.

<sup>21</sup> Памятники литературы Древней Руси: XII век / вст. ст. Д.С. Лихачева. М., 1980. С. 312. Далее цитаты из слова Кирилла Туровского даются по этому изданию, в скобках указаны страницы.

Pamjatniki literatury Drevnej Rusi: XII vek / vst. st. D.S. Lihacheva. M., 1980. S. 312. Dalee citaty iz slova Kirilla Turovskogo dajutsja po jetomu izdaniju, v skobkah ukazany stranicy.



<sup>22</sup> *Никольский А., протоиерей.* Страстная и Великая седмица. Евангельская история и богослужение каждого ее дня. М., 1997. С. 103.

*Nikol'skij A., protoierej.* Strastnaja i Velikaja sedmica. Evangel'skaja istorija i bogosluzhenie kazhdogo ee dnja. M., 1997. S. 103.

<sup>23</sup> *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. С. 329. Далее даются ссылки на указанное сочинение, в скобках отмечаются страницы.

*Gogol' N.V.* Sobr. soch.: v 9 t. T. 6. S. 329. Dalee dajutsja sсыlki na ukazannoe sochinenie, v skobkah otmechajutsja stranicy.

<sup>24</sup> *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями: духовная проза / сост., предисл. и коммент. В.А. Воропаева. М., 1993. С. 347.

*Gogol' N.V.* Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami: duhovnaja proza / sost., predisl. i komment. V.A. Voropaeva. M., 1993. S. 347.

<sup>25</sup> *Симеон (Томачинский), иеромонах.* Путеводитель к светлому Воскресению: Н.В. Гоголь и его «Выбранные места из переписки с друзьями». М., 2009.

*Simeon (Tomachinskij), ieromonah.* Putevoditel' k svetlomu Voskreseniju: N.V. Gogol' i ego «Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami». M., 2009.

<sup>26</sup> Там же. С. 27–34.

Tam zhe. S. 27–34.

<sup>27</sup> Там же. С. 38.

Tam zhe. S. 38.

<sup>28</sup> *Зеньковский В.В.* Н.В. Гоголь. Париж, 1959. С. 210.

*Zen'kovskij V.V.* N.V. Gogol'. Parizh, 1959. S. 210.

<sup>29</sup> *Бакирова Л.Р.* Малая проза в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: особенности жанровой природы и речевой организации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2010. С. 19.

*Bakirova L.R.* Malaja proza v «Dnevnikе pisatelja» F.M. Dostoevskogo: osobennosti zhanrovoj prirody i rechevoj organizacii: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Magnitogorsk, 2010. S. 19.

<sup>30</sup> Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 201–202.

*Dostoevskij: jestetika i pojetika: slovar'-spravochnik / sost. G.K. Schennikov, A.A. Alekseev; nauch. red. G.K. Schennikov.* Cheljabinsk, 1997. S. 201–202.

<sup>31</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 30 (1). Л., 1983. С. 63, 105.

*Dostoevskij F.M.* Poln. sobr. soch.: v 30 t. T. 30 (1). L., 1983. S. 63, 105.

<sup>32</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 15. Л., 1976. С. 230. Далее ссылки даются по этому изданию, в скобках указываются страницы.

*Dostoevskij F.M.* Poln. sobr. soch.: v 30 t. T. 15. L., 1976. S. 230. Dalee sсыlki dajutsja po jetomu izdaniju, v skobkah ukazyvajutsja stranicy.

<sup>33</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 264. Далее ссылки даются по этому изданию, в скобках указываются страницы.

*Dostoevskij F.M.* Poln. sobr. soch.: v 30 t. T. 14. L., 1976. S. 264. Dalee sсыlki dajutsja po jetomu izdaniju, v skobkah ukazyvajutsja stranicy.



**ОТ ВОЛШЕБНОГО К ИРОНИЧЕСКОМУ**  
*Опыт наблюдений над авторедактированием*  
*«Неоромантической сказки» Н.С. Гумилева*

Статья посвящена анализу изменений текста Н.С. Гумилева «Неоромантическая сказка». Наряду с последовательным разбором внесенных корректив, внимание уделяется также месту текста в рамках художественного целого авторской книги стихов «Романтические цветы».

**Ключевые слова:** редакция; авторская правка; сюжет; хронотоп; стилистические изменения; композиционные изменения; правка-сокращение; авторская ирония.

Н.С. Гумилев известен большинству читателей как поэт и прозаик, начавший с ученичества у В.Я. Брюсова и завершивший свой путь признанным мастером слова; чуть меньше освещена его деятельность как теоретика литературы, хотя она составляет обширный пласт его творческого наследия. И практически лишена внимания редакторская работа поэта, затрагивающая, в частности, его собственные произведения. Исследователи, если и касаются этого вопроса, то в основном рассматривают изменения, внесенные поэтом в книги стихов, и почти никогда – в отдельные произведения.

Между тем эта сфера творческого интереса Н.С. Гумилева нуждается в изучении: на примере отдельно взятого стихотворения редакторская работа поэта видна со всей очевидностью. История почти не донесла до нас черновики Гумилева, которые бы помогли восстановить поэтапный ход работы над тем или иным текстом, проследить развитие поэтической мысли и выяснить причины возникновения внесенных изменений. К счастью, дошедшие до нас автографы некоторых стихотворений и прижизненные печатные издания частично восполняют эту лауну: появляется возможность сравнить существующие редакции одного и того же произведения, разница между которыми может исчисляться годами.

Одним из самых интересных с точки зрения редакторской работы Гумилева является стихотворение «Неоромантическая сказка», существующее в трех редакциях. Первая из них была опубликована в третьем номере журнала «Сириус» в 1907 г. (автограф – в письме В.Я. Брюсову от <24 ноября> 7 декабря <1906 года>, Париж)<sup>1</sup>. Вторая, исправленная поэтом редакция, вышла в составе раздела «Романтические цветы» в книге стихов «Жемчуга»<sup>2</sup> в 1910 г. Третья редакция представлена в книге стихов «Романтические цветы»<sup>3</sup> 1918 г.,



и это произведение зрелого поэта, существенно отличающееся от предшествующих редакций, которые созданы в период становления Гумилева-поэта.

Эти три текста показывают нам изменение миропонимания поэта: от наивно-детского восприятия в 1906 г. через псевдо-бутафорское в 1910 г. к иронично-скептическому мировоззрению 1918 г. Явственнее всего это видно при анализе внесенных в текст изменений. Условно их можно разделить на такие группы:

1. изменения, касающиеся отдельных слов или словосочетаний, – назовем их *стилистическими*;
2. изменения, касающиеся удаления или введения стрóf, – назовем их *композиционными*.

Наиболее масштабной правке стихотворение подверглось между 1910 и 1918 гг., что можно объяснить и большой временной дистанцией, разделяющей вторую и третью редакции, и событиями в жизни поэта, и многими другими факторами, выделение которых не является целью этой статьи. Скажем лишь об изменениях, вызванных объективными причинами. Для удобства анализа сравним редакции 1906 и 1910 гг., а потом обратимся к тексту 1918 г.

Для адекватного анализа изменений, внесенных поэтом в текст, обратимся к сюжету стихотворения, системе персонажей и хронотопу, так как изменение даже самой малой детали влияет на характер целого.

Основные события сказки таковы: в некоем волшебном мире, где в «замке Лалло, лебедей и Горных Кличей» живут «принц, на днях еще из детской», «золотистые павлины», веселая чернь и «напыщенный дворецкий». В замке существует обычай «охотиться на ланей / И рыкающих кабанов», и принц, видимо, не чужд традициям, потому как он отправляется на охоту, «вид принявши молодецкий», но дворецкий говорит ему о том, что

За пределами Веледа  
Есть заклятые дороги,  
Там я видел людоеда  
На огромном носороге.

Принц «не слушает и мчится», нарушая «старые законы», но вопреки дурным предзнаменованиям («Видишь, траурные птицы, / В небе плавают вороны») не гибнет в «стране страданья» от руки людоеда, а, напротив, побеждает его:



Юный принц вошел нечаян  
В замок зла и заклинаний,  
И испуганный хозяин  
Был потащен на аркане.

Эта победа становится возможной благодаря мудрому дворецкому: он «знает тайны, / Жжет магические травы» и таким образом зачаровывает людоеда, чей носорог оказывается «в лесистом мраке, / Где его упорно травят / Быстроногие собаки». Людоед, которым овладели «тяжелый ужас» и «непонятная тревога», оказывается неспособным оказать какое-либо сопротивление.

Принц вместе с добычей возвращается в свой замок «в час красивый и вечерний». Далее мы узнаем из текста первой редакции, что принца «сравнивают с богом», сам он «смеясь и похваляясь / выступает пред зверинцем», а за ним следует довольный дворецкий. Вторая редакция (в отличие от первой) говорит о судьбе поверженного чудовища:

Людоеда посадили  
Одного с его тоскою  
В башню мрака, башню пыли,  
За высокою стеною.

В «башне мрака, башне пыли» людоед «стал добрее» и занимается тем, что «проходящим строит глазки / И о том, как пляшут феи, / Сочиняет детям сказки».

Художественное пространство произведения в целом выдержано в рамках поэтики романтизма: замок стоит «над высокою горою», которая окружена рекой «как причудливою рамкой», что свидетельствует о сакральности замка. Людоед, обитающий «в стране страданья / Где, как папоротник тощий, / Вырастают заклинанья» (что напоминает инфернальный мир) «за пределами Веледа<sup>4</sup>», выступает как враждебное принцу существо. Традиционная романтическая пространственная организация нарушается тем, что людоед в итоге оказывается не только в «чужом» для него пространстве, но и не погибает, и даже «говорят, он стал добрее», что совсем не типично для персонажей из иного мира (вспомним, что в сказках и балладах встреча с такими «пришельцами» оборачивалась смертью одного из героев).

Система персонажей также подверглась изменениям. Следуя законам сказочного жанра, принц должен не просто нестись на охоту, а ехать спасать прекрасную Деву, заточенную в жилище людоеда. Но вместо Девы принц пленяет людоеда, «кровожадного, ликом темного», но при этом пассивного. Людоед не делает ничего, чтобы вос-



противиться принцу, он только хочет вызвать друга-носорога, которого «травят / Быстроногие собаки». Принц, выступающий в качестве сказочного рыцаря-освободителя, лишен каких-либо признаков блистательного воина, он совсем еще юн и прекрасен: «Принц был облачка прелестней, / Принц был ласточки проворней», и его охота – только игра, выиграть в которой он смог с помощью верного дворецкого. Последний должен быть мудрым учителем, наставником юного принца, но вместо этого он превращается в придворного шута, которого едва ли воспринимают всерьез, потому как

Без цветистых прибауток  
Говорить не мог дворецкий,  
И служил предметом шуток  
Всем парик его немецкий.

Несмотря на комичность, этот герой «знает тайны» и путем сжигания магических трав обессиливает и носорога, и людоеда. В итоге сказка заканчивается поражением людоеда, который, к слову, будто бы вовсе и не собирался ни с кем биться, но оказался пленен и переселился в башню (совсем как прекрасная девица), где превратился в добряка-балагура.

Знание конструктивных основ стихотворения поможет оценить степень важности внесенных поэтом изменений, так как они тесно связаны с трансформацией смысла.

Начнем разговор о внесенных изменениях, с анализа **стилистических** замен, которые затрагивают как фонетический, так и лексический уровни стихотворения.

Поэт меняет некоторые отдельные слова и целые строки, чтобы достичь благозвучия. Пример подобной замены мы встречаем в 17 строке первых двух редакций:

Редакция 1	Редакция 2
...И павлины, <b>точно</b> феи...	...И павлины, <b>словно</b> феи...

Почему поэт меняет слово «точно» на «словно»? С семантической точки зрения эти союзы синонимичны: и «точно», и «словно» употребляются «для выражения условно-предположительного сравнения, обозначая: как будто, как если бы»<sup>5</sup>, в то же время, «словно» «употребляется в сравнительных оборотах и сравнительных придаточных предложениях в значении: как»<sup>6</sup>. Отметим также, что в словаре В. Даля этимология союза «словно» возводится к существительному «слово», возможно, Гумилев актуализировал именно это семан-



тическое значение союза, тем самым «вписывая» его в контекст книги стихов. С точки зрения звукового рисунка, союз «словно» более благозвучен для этого стихотворения, потому как самыми частотными по употреблению являются сонорные звуки.

Еще один пример замены отдельного слова с целью достижения благозвучия встречается в 42 строке, где поэт вместо прилагательного «запретные» использует «заклятые», что обосновано также семантическим уровнем стихотворения: заклятые дороги ведут «в замок зла и заклинаний», где обитает людоед. Заметим, что фонемы [л] и [л'] в контексте данного стихотворения соотносятся с реальным и инфернальным миром: так замок, в котором живут принц и дворецкий, «звался замком Лалло / Лебедей и Горных Кличей», а людоед обитает «за пределами Веледа».

Следующее изменение касается замены целой строки:

Редакция 1	Редакция 2
И, трофей его победы, <b>Тлеют брошенные трупы</b>	И, трофей его победы, <b>Полусъеденные трупы</b>

Первое, и, пожалуй, самое важное – замена глагола причастием. Поэт превращает трупы в неподвижный атрибут окружающего мира. Заметим, что вторая редакция более натуралистична, что может объясняться в первую очередь тем, что спустя 4 года после написания стихотворения поэт приближается к поэтике акмеизма (к вещизму). Натуралистичность картины подчеркивается тем, что трупы полусъедены: людоед все-таки занялся их употреблением в пищу, в то время как первая редакция наводит на мысль об убийстве ради убийства, так как трупы брошены и просто тлеют, как и положено трупам. Вторая редакция превращает их в антураж, такой же предмет окружающей обстановки, как поднявшиеся уступы скал.

В следующей по счету строфе так же происходит замена слова:

Редакция 1	Редакция 2
Там, как сны необычайны, <b>Поднимаются</b> удавы	Там, как сны необычайны, <b>Извиваются</b> удавы...

Замена глагола «подниматься» на глагол «извиваться» может быть мотивирована несколькими причинами. Во-первых, поэт будто бы стремится избежать тавтологии: в предшествующей строфе был стих «Скал *поднялися* уступы». Во-вторых, удавы редко поднимаются, это, скорее, привилегия кобр. В-третьих, поднявшиеся удавы сразу же



отсылают нас к первой строфе стихотворения, где в описании замка говорится о том, что «над высокую горою / Поднимались стены замка», то есть удавы оказываются в одном ряду со стенами, а это выглядит весьма странным. Вторая редакция снимает указанные противоречия: исчезает тавтология, удавы возвращаются в привычное им состояние. Но одновременно с этим они становятся отражением последних строк вступительной строфы стихотворения и уподобляются реке, которая «вилась змеєю». Перед нами своего рода «зеркальное» описание: светлый замок принца противопоставлен темному жилищу людоеда. Стены сближаются со скалами, удавы – с рекой, которая в свою очередь похожа на змею.

Следующее изменение вновь актуализирует проблему активности / пассивности людоеда:

Редакция 1	Редакция 2
Не старается он вынуть Меч сверкающий из ножен.	Не пытается он вынуть Меч сверкающий из ножен.

С фонетической точки зрения оба варианта могут быть использованы в данной строке. Замена, очевидно, вызвана актуализацией семантического потенциала использованных глаголов. Так, одно из значений глагола «стараться» – «прилагать усилия, чтобы сделать, осуществить что-либо, добиться чего-либо»<sup>7</sup>, то есть людоед даже не прилагает усилий, чтобы оказать сопротивление принцу, так как он околдован мудрым дворецким. Глагол «пытаться» означает «делать попытку, стараться, пробовать что-либо сделать»<sup>8</sup>, то есть семантическое поле этого глагола уже включает в себя глагол «стараться». И тогда рассматриваемая строка означает, что людоед даже не делает попытки как-нибудь противостоять принцу. Замена одного глагола другим оказывается обоснованной: во-первых, новый глагол включает значение старого глагола, во-вторых, привносит новый дополнительный смысл.

Следующее изменение, внесенное поэтом в текст стихотворения, носит уже иной, композиционный характер: оно касается замены последних двух строф первой редакции.

При прочтении первого варианта сразу бросается в глаза незаконченность стихотворения: отсутствует логическая развязка, касающаяся судьбы побежденного людоеда, перед нами своего рода открытый финал. Как отмечают исследователи, текст первой редакции в письме к Брюсову был «с заглавием, но без конца»<sup>9</sup>.

Как же влияет замена двух последних строф на общий смысл стихотворения? Правы ли исследователи, что первая редакция дей-





ствительно «без конца», или же Гумилев изначально по-иному видел свой текст? Приведем два варианта концовки стихотворения. Итак, юный принц «является с добычей» в «замок Лалло, Горных Кличей», а затем происходят следующие события:

Редакция 1	Редакция 2
Все, дивясь его победам, Принца сравнивают с богом, Пред бессильным людоедом, Пред убитым носорогом.	Людоеда посадили Одного с его тоскою В башню мрака, башню пыли, За высокою стеною.
Принц, смеясь и похваляясь, Выступает пред зверинцем И дворецкий ухмыляясь Поспевает вслед за принцем.	Говорят, он стал добрее, Проходящим строит глазки И о том, как пляшут феи, Сочиняет детям сказки.

Первая концовка посвящена принцу и дворецкому: вернувшийся принц-победитель приравнивается к божеству, не подозревая, видимо, что своей победой обязан дворецкому, так как сам не совершает никаких действий, кроме выхода на охоту. Неизвестно, кому принадлежит победа над людоедом: с одной стороны это «юный принц вошел нечаян / В замок зла и заклинаний», а с другой стороны «испуганный хозяин / Был потащен на аркане». Но Гумилев как будто бы специально вводит страдательную конструкцию, указывающую на то, что людоед всего лишь объект действия, в то время как о субъекте ничего не сообщается, очевидно только то, что победа над людоедом оказалась возможной благодаря дворецкому. Людоед же не просто побежден, а обессилен, так как ритуалы дворецкого именно на это нацелены. Принц не просто приравнен к божеству, он «смеясь и похваляясь / Выступает пред зверинцем». Что за зверинец имеется в виду, непонятно: то ли это реальный зверинец, о котором до этого просто не говорилось, то ли это поверженный людоед, то ли «веселая чернь», то ли «своры псов / Высоких и красивых», то ли все вместе. Но в любом случае, употребление поэтом деепричастия «похваляясь» приравнивает принца к «золотистым павлинам», которые, по Гумилеву, были такими же хозяевами замка, как и принц с дворецким. Для сравнения посмотрим на описание этих птиц:

И павлины, точно феи  
Краской спорили с цветами,  
Выгибая с негой шеи,  
*Похваляясь хвостами.*



Принц, выступающий пред зверинцем, и есть практически зеркальное отражение птиц, населяющих замок. Таким образом, стихотворение приобретает ироническую окраску, потому как принц, дворецкий и людоед оказываются персонажами некоего фарса, так, ни один из них не выполняет той функции, которая положена им по законам развития сказочного сюжета (ведь о том, что перед нами сказка, говорится в названии). Все действия персонажей напоминают детскую забаву, где принц и людоед играют роли рыцаря и злодея, а дворецкий – мудрого наблюдателя.

Вторая редакция существенно отличается от первой: принц возвращается с добычей в замок, а дальше на первый план выходит история людоеда, который оказывается в «башне мрака, башне пыли», где становится добрее и превращается в сочинителя сказок. Тем самым, людоед приобретает черты активного персонажа, так как включает в себя черты всех «властелинов» замка: как и дворецкий, он приобщен к тайнам, сказки он рассказывает «о том, как пляшут феи», что можно прочесть «о павлинах», так как они «словно *феи* / Краской спорили с цветами», а слушателями сказок являются дети, принц же, как мы помним, «на днях еще из детской». Здесь налицо «перевертывание» сюжета: людоед, олицетворяющий собой зло («Он бросает злые взоры»), превращается в добряка-сказочника, но о дальнейшей судьбе героя-принца, который уже перестал быть богоподобным, и мага-дворецкого поэт более не рассказывает.

Как мы видим, изменение концовки влияет и на смысл стихотворения. Вероятно, это можно объяснить тем, что вторая редакция, как мы уже говорили, является частью книги стихов «Романтические цветы» 1910 г., и поэту поэту необходимо было внести ряд изменений, чтобы замкнуть не только стихотворение, но и весь сборник. Но вопрос о том, как прочитывается это стихотворение в рамках художественного целого книги стихов, гораздо шире поднятого нами вопроса, поэтому ограничимся лишь замечанием Ю.В. Зобнина, который считает, что «Неоромантическая сказка» ведет «к откровенной буффонаде и “сочинению сказок”»<sup>10</sup>.

Третья редакция стихотворения существенно отличается от первых двух. Поэт проводит, говоря на языке литературного редактирования, правку-сокращение, существенно уменьшая объем стихотворения: первые две редакции состояли из 24 строф (96 стихов), в третьей же их всего 15 (60 стихов). Это изменение повлекло за собой определенные стилистические перемены.

Уже первая строфа претерпела ряд изменений:



Редакция 2	Редакция 3
Над высокою горою Поднимались <b>стены</b> замка, <b>И река вилась змеєю,</b> Как причудливая рамка.	Над высокою горою Поднимались <b>башни</b> замка, <b>Окруженного рекою,</b> Как причудливою рамкой.

Замена слова «стены» на слово «башни» обоснована, скорее всего, значением топоса «башня» в поэтическом мире Гумилева. Башня, в противовес пещере или расщелине, – сакральное место, связанное с высшими силами. Это выражается в самой форме башни, устремленной к небу, к гумилевским «высям сознания», обителищу «огнем увенчанных людей», наделенных сверхчеловеческими качествами. Замок, стоящий на высокой горе, приобретает в этом контексте совершенно очевидные черты обителища сверхгероя. В предыдущей редакции также был намек на сакраментальность, но он не был столь очевиден. Вспомним, что людоед оказывается заключен в «башне мрака, башне пыли / За высокою стеною», то есть внутри замка, где он становится его неотъемлемой частью, как принц и дворецкий.

Третий стих первой строфы тоже изменен. Во-первых, поэт убирает глагол «витья», заменяя его причастием «окруженный», что наводит на мысль о статичной картине. В первых двух редакциях река, путем использования глагола «витья» и скрытого сравнения со змеей, была ассоциативно связана с антуражем обителища людоеда, что подчеркнуто скрытым сравнением «вилась змеєю». Снимая это сравнение, поэт убирает ненужную ему зеркальность композиции. Заметим, что замок, окруженный, буквально защищенный рекой, приобретает еще больше особых черт. Так, река, сохранившая свою живописность (она так и осталась «причудливою рамкой»), играет роль своеобразной границы. Гора со стоящим на ней замком оказывается в пределах своеобразного кольца, что с точки зрения сказочной географии очень логично: присутствует разделение пространства на «свое» и «чужое».

Вторая строфа первых редакций из третьей исключена. Видимо, поэт старается избежать чрезмерной «украшенности» и стремится к обобщенности, лишая замок каких бы то ни было специфических черт, что еще сильнее сближает его со сказочными замками. К тому же, упраздненная строфа не несет никакой важной с точки зрения развития сюжета информации. Стих, в котором говорится о том, что по ночам в замке дремлет солнце, искажает картину мира: замок, являющийся сакральными центром этого мира, никак не может служить ночным приютом солнцу, ведь с фольклорной точки зрения по ночам



солнце оказывается в загробном мире. Подобная характеристика противоречит логике стихотворения.

В следующей строфе «золотистые павлины», бывшие властелинами в замке наряду с принцем и дворецким, в последней редакции вообще не упоминаются. Теперь в замке живут (а не властвуют!) принц и дворецкий. Поэт убирает описания «властелинов» замка (4-ая, 5-ая и 6-ая строфы первых двух редакций), что подчеркивает их обезличенность. Принц остается «на днях еще из детской», а вот дворецкий лишается своей принадлежности к смеховой культуре, приобретает статус мудреца. Если раньше он не мог говорить «без цветистых прибауток», то теперь он превратился во «всезнающего». Чернь, прозванная принца «принцем песни», также исчезла.

В замке по-прежнему принято охотиться (7-я строфа первых двух редакций соответствует 3-ей строфе последней редакции), но ни собак, ни рожков никто не выписывает (поэт убирает 8-ю строфу первых редакций).

Принц отправляется на охоту, «вид принявши молодецкий», – благодаря упраздненному описанию принца, на первый план выходит игровая природа этой охоты. Принц – дитя, он только надевает маску взрослого. Вот почему так напуган дворецкий, но ведет он себя не таким шутовским образом, как в первых редакциях («кудри смялись, развились»), он даже не пытается остановить принца, а только предупреждает его о людоеде. Заметим, Веледом в данном случае можно считать саму реку, потому как она, как мы уже выяснили, играет роль своеобразной границы, разделяющей миры; все, что находится «за пределами Веледа», – это иной мир, владыкой которого является людоед на огромном носороге. Эти персонажи образуют такую же пару, как принц и дворецкий.

Обращение дворецкого к принцу должным образом скорректировано. Во-первых, запрет трансформирован в предупреждение или, скорее, информирование принца о том, что он может встретить в ином мире. Во-вторых, исчезают прочие участники охоты: в первых редакциях дворецкий кричит: «Гей вы там, по стойте, слуги», в последней же он обращается напрямую к принцу, отправляющемуся на охоту в сопровождении одного лишь сокола, «царственной птицы».

Оказавшись за пределами Веледа, принц совершенно неожиданно наткнулся на упомянутый дворецким локус: «Вдруг... жилище людоеда». В первых редакциях принц сознательно туда приезжает, что наводит на мысль о том, что он едет охотиться на людоеда, в то время как в третьей он оказывается там совершенно случайно. Жилище перекочевало из «страны страданья» и теперь находится в условном



пространстве между скал, лишенном какого-либо налета мистичности. Это достигается путем упразднения 15-ой строфы первых двух редакций, в которой давалось описание не только «страны страданья», но и пути в этот край.

Жилище людоеда, раньше бывшее зеркальным отражением замка, теперь лишается таких черт:

Редакция 2	Редакция 3
Там жилище людоеда – Скал <b>поднялися</b> уступы И, трофей его победы, Полусъеденные трупы.	<b>Вдруг...</b> жилище людоеда – Скал <b>угрюмые</b> уступы, И, трофей его победы, Полусъеденные трупы.

Достичь подобного эффекта Гумилеву помогает замена глагола «поднялися» прилагательным «угрюмые». Глагол ассоциировался со стенами замка, угрюмые же скалы вовсе не похожи на башни замка. Этим же можно объяснить следующее изменение:

Редакция 2	Редакция 3
Там, как сны необычайны, <b>Извиваются</b> удавы...	И, как сны необычайны, <b>Пестрокожие</b> удавы...

Поэт вновь убирает глагол, снимая соответствие удавов реке, которая теперь окружает замок, а не вьется рядом. Кроме этого, стремление максимально сократить количество глаголов не может остаться незамеченным. Все описания нарочито статичны, лишены какого-либо движения и напоминают скорее иллюстрацию в книге сказок, чем саму сказку.

Функция дворецкого остается прежней: мудрый учитель следит за своим подопечным, которого игра завела в иной мир, поэтому первый оказывает ему помощь. Впрочем, победа эта оказывается такой же несерьезной, как и сама охота. Людоед не в состоянии вытащить «меч *испытанный* из ножен» (поэт заменяет слово «сверкающий» на «испытанный»), так как околдован дворецким. Здесь интересна игра слов – прилагательное «испытанный» («проверенный на деле, оправдавший себя, надежный»<sup>11</sup>) противостоит глаголу «пытается». Будучи однокоренными образованиями, они семантически противопоставлены, так как значение глагола «пытаться» несет негативную коннотацию, в то время как значение причастия скорее положительно. Одновременно с этим замена причастия «сверкающий» на «испытанный»



происходит, возможно, потому что первое прилагательное присуще скорее принцу (наряду с белым панцирем, который «так и блещет»). К тому же, словосочетание «сверкающий меч» – автоцитата из стихотворения «Песня о певце и короле», входящего в состав первой книги стихов Гумилева «Путь конквистадоров», а там обладатель сверкающего меча был не только главным героем, но и обладал чертами сверхчеловечности, чем не могут похвастаться ни людоед, ни принц.

Следующая замена связана с синтаксисом. Итак, в 11-ой строфе последней редакции автор меняет последние две строки:

Редакция 2	Редакция 3
И трубит он в рог, натужась, <b>Чтобы вызвать носорога.</b>	И трубит он в рог, натужась, <b>Вызывает носорога.</b>

Изменение вида сложного предложения ведет к изменению смысла. Если в первом случае перед нами сложноподчиненное предложение, где в качестве главного выступает 75 стих, а в качестве придаточного обстоятельственного цели 76 стих, то в последнем варианте это уже сложносочиненное предложение, что говорит о равной значимости обеих частей (в отличие от первого случая, где одно вытекает из другого). Подобное построение предложения, а точнее его зеркальность, свидетельствует о том, что в первом случае поэт подчеркивал необходимость вызова носорога, а во втором он, напротив, подчеркивает то, что все действия людоед осуществляет «натужась», через силу, поскольку он уже околдован дворецким.

Следующая перемена касается изменения характеристики обитателя людоеда: в первых двух редакциях мы имеем дело с «замком зла и заклинаний», то есть с противоположным замку принца локусом, но поскольку это противопоставление уже снято, жилище людоеда превращается в «дом глухих рыданий». Подобное описание наводит на мысль о том, что людоед, во-первых, не обладает тайными знаниями, а во-вторых, не может расцениваться как представитель злого начала. Скорее, его функция приближена к функции такого фольклорного персонажа, как Баба-Яга, одной из характеристик которой является каннибализм.

Визит принца не остался незамеченным, так как людоед побежден:

Редакция 2	Редакция 3
И испуганный хозяин <b>Был потащен на аркане.</b>	И испуганный хозяин <b>Очутился на аркане.</b>



Бросается в глаза отказ поэта от использования страдательного залога, что облегчает восприятие текста: страдательный залог не свойствен русскому языку в той мере, в какой он характерен для языков романо-германских. Его появление в тексте можно объяснить влиянием французского языка, ведь на момент написания Гумилев живет в Париже. Конструкция «был потащен» выглядит намного более тяжеловесно с фонетической точки зрения, чем глагол «очутился». В обоих случаях подчеркивается пассивность людоеда, но во втором проявляется также случайность происходящего.

Строфу, повествующую о возвращении принца в замок, Гумилев убирает, рассказывая лишь о том, какая судьба постигла людоеда после пленения.

Третья редакция, выправленная рукой зрелого поэта, качественно отличается от первых двух. Заметим, что поэт как бы специально уменьшает количество глаголов (их всего 32, в то время как существительных – 76). Статичные картины, больше похожие на гравюры, перемежаются сценами, в которых присутствует действие. Принц активен: он несется, он мчится, он входит в дом своего врага, а людоед пассивен, он только трубит в рог и вызывает своего друга. Пассивность его сохраняется до самого финала, даже несмотря на то, что он меняет свою функцию.

Сокращенная версия обнажила завуалированную ранее за дополнительными деталями нелогичность стихотворения. Она выражается в первую очередь в отсутствии причины для действий принца, дворецкого и людоеда. Остается неясным, почему стихотворение носит такую жанровую дефиницию, как сказка. Гумилев, прекрасно разбиравшийся в теории литературы, бесспорно знал, что сказка – не просто рассказ о чудесном, но выстроенное по определенным правилам произведение, требующее соблюдения (в большинстве случаев) циклической сюжетной схемы. В стихотворении же такая схема отсутствует, а его финал вообще переставляет акценты и делает главным героем людоеда, что совершенно невозможно в сказке.

Название стихотворения частично отвечает на заданный вопрос. Гумилев обыгрывает модное в то время словечко «неоромантизм», которое А. Белый сближает с символизмом. Неоромантизм воспринимается как «антиромантический романтизм»<sup>12</sup>, основная характеристика которого – «воспроизведение романтизма на новых (заведомо неромантических), глубоко личных основаниях»<sup>13</sup>. И действительно, в 1910 г. поэт как будто высмеивает свои же юношеские стихотворения, в



частности раздел «Поэмы» из «Пути конквистадоров». Это подтверждается тем, что неоромантизм обычно связывают с именем Ф. Ницше, произведения которого сильно повлияли на молодого Гумилева. Перед нами своего рода литературная игра, целью которой является осмеяние своего же раннего творчества.

Анализ изменений, внесенных поэтом в разные редакции его стихотворения, показывает, как шла работа над текстом и как поэт постепенно двигался от одной идеи к другой. Нам было важно показать, что несмотря на большую временную дистанцию, разделяющую все три редакции, поэт не стремится полностью изменить исходный текст. Он убирает наиболее неудачные моменты и корректирует слабые места, что позволяет ему создать произведение, отвечающее установкам его поэтического сборника.

Проведенный анализ позволяет говорить о том, что поэт работает буквально над каждым словом, оценивая его и решая, как оно влияет на его поэтическую систему, как оно ведет себя в рамках отдельно взятого стихотворения.

Изучение того или иного стихотворения, входящего в состав художественного целого книги стихов, осложнено отсутствием контекста, влияющего на его прочтение и понимание. Так, «Неоромантическая сказка» неразрывно связана с книгами стихов «Романтические цветы» и «Путь конквистадоров», поскольку является своеобразной самопародией Гумилева. Вырванное из контекста, стихотворение утрачивает некоторые немаловажные смыслы, а некоторые образы могут быть не до конца поняты и неверно трактованы. Но только так оно может быть осмыслено с точки зрения внутренних процессов, происходящих в нем с легкой руки его создателя.

«Неоромантическая сказка» закрывает книгу стихов «Романтические цветы» в редакции 1910 г. вместо исключенного стихотворения «Одинокое-незрячее солнце смотрело на страны...», что кардинально меняет прочтение сборника. В организованных по принципу развернутого заклинания «РЦ»-1908 г., последнее стихотворение играло роль своеобразного замка. Оно начиналось с описания гибели мира, но явление «девушки в венке великой жрицы» вело к тому, что «это было спасенье». Замена последнего текста «свидетельствует о том, что уже в 1910 г. Гумилев явно отходит от желания пропагандировать тот оккультизм, какой был ему нужен всего несколькими годами ранее»<sup>14</sup>, – считает Н.А. Богомолов. В контексте книги стихов «Неоромантическая сказка» придает ее бурлескный, игровой ха-





рактир. Связанными оказываются название книги стихов и название финального стихотворения, что превращает весь романтизм в такой же фарс, каким является охота юного принца на кровожадного людоеда.

Одновременно с этим поэт пародирует сюжет, лежащий в основе книги стихов «Путь конквистадоров». Сюжет сводится к тому, что некий Герой, наделенный чертами сверхчеловека (наследие нищезанства), отправляется на поиски своей любви-мечты, явленной в образе прекрасной Девы, и, найдя ее, погибает. В «Неоромантической сказке» подобный сюжет перевернут и сведен лишь к бурлеску.

В заключение имеет смысл сказать, что трансформация отдельного стихотворения связана с изменением состава и качества всего художественного целого, которое в свою очередь напрямую зависит от перемен в поэтическом самосознании поэта-творца. Гумилев, буквально «сделавший» себя Поэтом, как нельзя лучше иллюстрирует этот тезис.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Текст редакции далее приводится по изданию: *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1998. С. 107–109; 294–296.

*Текst redakcii dalee privoditsja po izdaniju: Gumilev N.S. Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. T. 1. M., 1998. S. 107–109; 294–296.*

<sup>2</sup> Текст редакции приводится по изданию: *Гумилев Н.С.* Жемчуга: стихи. М., 1910. С. 163–166.

*Tekst redakcii privoditsja po izdaniju: Gumilev N.S. Zhemchuga: stihy. M., 1910. S. 163–166.*

<sup>3</sup> Текст редакции приводится по изданию: *Гумилев Н.* Романтические цветы: стихи 1903–1907 г. СПб., 1918. С. 72–74.

*Tekst redakcii privoditsja po izdaniju: Gumilev N. Romanticheskie cvety: stihy 1903–1907 g. SPb., 1918. S. 72–74.*

<sup>4</sup> Что имел в виду Н.С. Гумилев под «Веледом», точно неизвестно. С одной стороны, речь может идти о султани Веледе (1226, Караман, – 1312, г. Конья, турецкий поэт). В этом случае место обитания людоеда оказывается перенесенным в Малую Азию, а путешествие принца может приравниваться к Крестовым походам. С другой стороны, Веледа – пророчица, известная у древних германцев и римлян. Согласно римскому историку Тациту, она происходила из племени бруктеров, жила затворницей в высокой башне у воды. В этом случае актуализируется важный для поэтики Гумилева топос – башня, противопоставленная миру, лежащему внизу. Но, скорее всего, речь идет о совмещении понятий и включении в топоним «Велед» обоих значений.

*Чto imel v vidu N.S. Gumilev pod «Veledom», tochno neizvestno. S odnoj storony, rech' mozhet idti o sultane Veledе (1226, Karaman, – 1312, g. Kon'ja, tureckij pojet). V jetom*



sluchae mesto obitanija ljudoeda okazyvaetsja perenesennym v Maluju Aziju, a puteshestvie princa mozhet priravnivat'sja k Krestovym pohodam. S drugoj storony, Veleda – prorochica, izvestnaja u drevnih germancev i rimljan. Soglasno rimskomu istoriku Tacitu, ona proishodila iz plemeni brukterov, zhila zatvornicej v vysokoj bashne u vody. V jetom sluchae aktualiziruetsja vazhnyj dlja pojetiki Gumileva topos – bashnja, protivopostavlennaja miru, lezhawemu vnzhu. No, skoree vsego, rech' idet o sovmewenii ponjatij i vkljuchenii v toponim «Veled» oboih znachenij.

<sup>5</sup> Словарь русского языка: в 4 т. Т. 4. М., 1988. С. 392.

Slovar' russkogo jazyka: v 4 t. Т. 4. М., 1988. S. 392.

<sup>6</sup> Там же. С. 138.

Tam zhe. S. 138.

<sup>7</sup> Там же. С. 249.

Tam zhe. S. 249.

<sup>8</sup> Словарь русского языка: в 4 т. Т. 3. М., 1988. С. 569.

Slovar' russkogo jazyka: v 4 t. Т. 3. М., 1988. S. 569.

<sup>9</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1998. С. 383.

Gumilev N.S. Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. Т. 1. М., 1998. S. 383.

<sup>10</sup> Зобнин Ю.В. Воля к балладе // Гумилевские чтения. СПб., 1996. С. 113.

Zobnin Ju.V. Volja k ballade // Gumilevskie chtenija. SPb., 1996. S. 113.

<sup>11</sup> Словарь русского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1985 С. 687.

Slovar' russkogo jazyka: v 4 t. Т. 1. М., 1985 S. 687.

<sup>12</sup> Толмачев В.М. Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 645.

Tolmachev V.M. Neoromantizm // Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. М., 2001. Stb. 645.

<sup>13</sup> Там же.

Tam zhe.

<sup>14</sup> Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм // Русская литература начала XX в. и оккультизм. М., 1999. С. 124–125.

Bogomolov N.A. Gumilev i okkul'tizm // Russkaja literatura nachala HH v. i okkul'tizm. М., 1999. S. 124–125.



С.И. Городецкий

## ЧТО ТАКОЕ КАЛЕЙДОСКОПИЗМ?

### *О нескольких пьесах Роланда Шиммельпфеннига*

В современном немецком театроведении отчетливо ощущается смена эпох и сопутствующих им концепций. Один из авторов новой волны – Роланд Шиммельпфенниг (р. 1967), получивший в минувшем году самую престижную драматургическую премию Германии, премию Эльзы Ласкер-Шюлер, которую вручают не за конкретную пьесу, а за вклад в драматургию в целом. За пятнадцать лет своей творческой жизни Шиммельпфеннигу удалось многое: на его счету три десятка очень разных, но всегда мастерски написанных пьес, которые ставятся сейчас по всему миру. Эта статья посвящена анализу пяти из них: «До/После» (2001), «Ради лучшего мира» (2003), «На Грайфсвальдершрассе» (2005), «Золотой дракон» (2007) и «Если – то: что мы делаем, как и почему» (2010).

**Ключевые слова:** калейдоскопизм; Роланд Шиммельпфенниг; Виктор Франкль; Биргит Хаас; современная немецкая драматургия.

Все, кто пытается анализировать современную драматургию, рано или поздно сталкиваются с одной серьезной проблемой: разработанного научного аппарата не всегда хватает для описания новейших театральных явлений. И приходится придумывать что-то свое. В этой работе предпринята попытка проанализировать пьесы Шиммельпфеннига с помощью термина «калейдоскопизм», заимствованного у австрийского психолога Виктора Франкля.

Казалось бы, для того чтобы выработать необходимый язык уже существующих понятий и найти подходы к пьесам Шиммельпфеннига, должно было бы хватить знакомства с современными немецкоязычными литературоведческими и театроведческими работами. В крайнем случае, можно обратиться к таким капитальным трудам, как «Das Drama» Манфреда Пфистера<sup>1</sup> – общепризнанным и неоднократно переиздававшимся учебным пособиям, прекрасно подходящим для уточнения расплывчатых псевдофилологических формулировок. Однако выясняется, что не все так просто: новая драматургия требует и кардинально новых теоретических подходов.

Можно, конечно, попробовать проанализировать все творчество Шиммельпфеннига в целом, выискивая некий общий знаменатель: так, например, для абсолютного большинства его пьес характерно



смешение мифического или сказочного начала и реальности. Или предпринять детальный анализ отдельных пьес, вычлняя из их часто аморфной структуры те или иные элементы и пытаясь установить между ними логическую связь. В самом существовании этой связи сомневаться не приходится: достаточно вспомнить то интервью с драматургом, где он однозначно заявляет, что каждая его пьеса – текст закрытой формы, что в них не форма определяет содержание, а содержание – форму<sup>2</sup>. В этом Шimmelпфенниг во многом схож с Брехтом, который в 1926 г. заявлял: «Что касается материала, то его у меня достаточно, чтобы написать хоть сорок допустимых и нужных пьес, которые обеспечили бы текущий репертуар какого-нибудь театра на срок в целое поколение (но я по-прежнему считаю, что форму нельзя определить без театра)»<sup>3</sup>.

Благодаря анализу отдельных пьес в творчестве Шimmelпфеннига удастся обнаружить много любопытных интертекстуальных связей. Так, например, становится очевидной исключительная важность воды как связующего образа (ср. наиболее известную у нас «Арабскую ночь» или антивоенную «Ради лучшего мира»).

Одним из возможных вариантов классификации всего массива пьес является хронологическое деление. Действительно, в творчестве Шimmelпфеннига можно различить несколько этапов, и его ранние пьесы совсем не похожи на то, что он пишет в последние годы. Но сама по себе такая хронологическая классификация поневоле остается поверхностной – такой же поверхностной, как деление на периоды творчества Шекспира.

Еще пьесы можно разделить по формальным критериям: например, у Шimmelпфеннига есть два женских монолога, есть «социальные» пьесы, где мифического и сказочного почти нет, зато есть много алкоголя и пустопорожних разговоров. Однако и такое деление не может лечь в основу серьезного исследования.

Своеобразным откровением для многих исследователей современного немецкого театра стала вышедшая в 2007 г. книга Биргит Хаас «Апология драматической драмы», где Шimmelпфеннигу посвящена одна из глав. Разбирая две пьесы Шimmelпфеннига («Арабскую ночь» и «На Грайфсвальдерштрассе»), Хаас делает много интересных наблюдений. Например, она, как и сам Шimmelпфенниг, опровергает закрепившееся за ним реноме магического реалиста, убедительно доказывая, что если магическому реализму Рушди или Варгаса Льюиса свойственно превращать реальность в



магию, то Шиммельпфенниг, наоборот, делает магию реальной. В этом Хаас видит сходство с творческим методом Сальвадора Дали, который «писал свои сюрреалистические конstellляции в реалистической манере»<sup>4</sup>.

Попытка немецкого театроведа провести параллель между современной драматургией и живописью прошлого столетия весьма любопытна, но не совсем точна: обратив внимание на ранние работы Пикассо и Жоржа Брака, следует признать, что их творчество гораздо ближе к драматургии Шиммельпфеннига, чем сюрреализм Дали.

Достаточно хотя бы вкратце познакомиться с научными работами, посвященными кубизму, чтобы удостовериться в справедливости этого суждения. Можно отыскать более десятка поразительных сходств между пьесами Шиммельпфеннига и ранними работами Пикассо и Брака. Особенно любопытны размышления о перспективе на картинах кубистов, а также о раздробленности формы, используемой для намеренного затруднения восприятия.

Термин «калейдоскопизм», впервые употребленный Виктором Франклем в статье «Потенциализм и калейдоскопизм»<sup>5</sup>, прекрасно подходит для описания того динамичного, театрального кубизма, который просматривается в драматургии Шиммельпфеннига. А само слово «калейдоскоп», означающее в переводе с греческого «видение красивых образов», – для описания этого нового театрального явления: ведь калейдоскоп подразумевает движение – ту динамику, что отличает театр от живописи.

Стоит особенно отметить, что термин «калейдоскопизм» заимствован у Франкля полностью – под калейдоскопизмом подразумеваются не только те чисто художественные и театральные аспекты, которые будут разбираться ниже, но и философская концепция того совмещения объективного и субъективного, которое Франкль называет калейдоскопизмом.

Итак, что же такое калейдоскопизм применительно к драматургии?

Во-первых, в любой калейдоскопической пьесе всегда есть **несколько сюжетных линий, не связанных напрямую**. Так, в «До/После» вниманию зрителя представляется пятьдесят одна маленькая сценка, почти все герои которых существуют в параллельных мирах. Сюжетные линии калейдоскопической пьесы, как частички в калейдоскопе – сосуществуют в замкнутой форме этой пьесы, то попадая, то вновь уходя из поля нашего зрения, но пересекаются (сталкиваются) лишь изредка.



Эти столкновения и заставляют говорить об отсутствии *прямых* связей. Минимальные, косвенные связи все-таки существуют: так в «До/После» русская пара мерзнет из-за того, что сломалась батарея, а потом мы видим рабочих, которые чинят батарею. Утверждать, что это та самая батарея, мы не можем, но и говорить о полной параллельности развития сюжетных линий в данном случае нельзя.

Во-вторых, для калейдоскопической пьесы характерно **повторение структурных элементов** – от отдельных слов и фраз до целых фрагментов, и у нее всегда **кольцевая композиция**, которая как круг, замыкающий в себе частички калейдоскопа, обрамляет пьесу. Так, например, в «До/После» сюжетная линия *Женичины лет тридцати* развивается постепенно, и ее реплика «я... я никогда еще не делала ничего такого. Я имею в виду с тех пор, как мы с ним вместе, а мы уже давно вместе, одиннадцать лет, я никогда не делала ничего такого»<sup>6</sup> дословно повторяется во втором и седьмом фрагментах; однако если во втором фрагменте произнесению фразы предшествует краткая биография женщины, то в седьмом – краткая биография мужчины, с которым она изменяет мужу, поэтому мы воспринимаем одни и те же слова несколько иначе. Что же касается кольцевой композиции, то например, вся пьеса «До/После» начинается и заканчивается почти идентичными монологами *Женичины за семьдесят*. Впрочем, кольцевая композиция необязательно подразумевает одного и того же героя в начале и конце пьесы: закольцованность может быть и смысловой. Так, пьеса «Ради лучшего мира» начинается с монолога мальчика, играющего в войну под душем, а заканчивается монологом солдатки, идущей по джунглям под проливным дождем.

В-третьих, для калейдоскопических пьес характерно **постоянное смещение перспективы**. Хаас пишет о пьесе «На Грайфсвальдерштрассе»: «Постоянное смещение перспективы препятствует отождествлению с каким-либо героем, поскольку каждый герой попеременно является то субъектом, то объектом восприятия: и он воспринимает, и его воспринимают. В этом отношении пьеса удовлетворяет брехтовскому требованию преобразования фабулы, кусочков пьесы [по-немецки «*Stückchen im Stück*»], которые “бережно составляются друг с другом”. При этом целостность, отражающаяся в этом разбитом на части мире, одновременно сохраняется и разрушается»<sup>7</sup>.

Приведем пример. Во фрагменте 2.13 пьесы «На Грайфсвальдерштрассе» владелица фотوماгазина Бабси фотографирует происходящее на улице. В частности, она запечатлевает, как Рудольф выбегает из своей овощной лавки вслед за высокой девушкой, догоняет ее и



становится перед ней на колени. Что он говорит ей, Бабси не слышит, мы же узнаем об этом из следующей сценки, где перспектива меняется и мы слышим любовное признание Рудольфа.

Исходя из этого примера, мы можем говорить не только о том, что герои (в данном случае – Рудольф) попеременно являются субъектами и объектами восприятия, но и о том, что объективное восприятие (показанное через объектив фотоаппарата Бабси) сменяется субъективным восприятием (проявленным в монологе Рудольфа). А поскольку подобная **субъективация объективного** характерна для всех калейдоскопических пьес, то мы можем считать ее четвертым необходимым критерием, непосредственно связанным с тем определением калейдоскопизма, которое мы находим у Франкля. Франкль писал: «По нашему мнению, проект мира в действительности является не субъективным проектом субъективного мира, а фрагментом, хоть и субъективным, но фрагментом объективного мира»<sup>8</sup>. По сути, из таких субъективных фрагментов объективного и состоят калейдоскопические пьесы Шimmelпфеннига. (К тому же, по-немецки маленькие сценки или явления, эти «Stückchen im Stück», даже называются фрагментами.)

Стоит также отметить, что присущая калейдоскопизму субъективация объективного – явление, прямо противоположное той объективации субъективного, «объективности, вытесняющей “субъект”», которую А.В. Михайлов находит у реалистов конца XIX в.<sup>9</sup>. Тем самым, можно констатировать абсолютную смену перспектив в авангарде европейского искусства – более того, именно среди авторов реалистического направления, – произошедшую чуть более чем за одно столетие.

Пятым и шестым критериями калейдоскопической пьесы служат вышеупомянутые **раздробленность формы** и **намеренное затруднение восприятия**. Оба этих критерия присутствуют в почти идентичных монологах *Женщины за семьдесят*, которыми начинается и заканчивается «До/После». Первый из них звучит так:

«Ж е н щ и н а   з а   с е м ь д е с я т . Сегодня, переодеваясь, я случайно увидела себя голой. Отвратительно. Как губка. В таких отелях я, как правило, никогда не включаю свет в ванной. Все делаю в темноте, даже душ принимаю в темноте, чтобы себя не видеть. А после, при свете дня, подкрашиваю губы, глядясь в маленькое карманное зеркальце».

А второй так:



«Женщина за семьдесят. Сегодня, переодеваясь, я случайно увидела себя голой. Отвратительно. Как губка. В таких отелях я, как правило, никогда не включаю свет в ванной. Все делаю в темноте, даже душ принимаю в темноте, чтобы себя не видеть. Я делаю все это, чтобы не видеть себя».

Различаются монологи только последними предложениями, но именно они и задают два критерия. В первом упоминается «маленькое карманное зеркальце» (т.е. раздробленность формы, ведь в такое зеркальце человек не может увидеть себя целиком), во втором сама женщина говорит: «Я делаю все это, чтобы не видеть себя» (намеренное затруднение восприятия). Вскользь заметим, что оба эти критерия отличают и работы кубистов, и впервые были выработаны ими.

Седьмым критерием калейдоскопической пьесы является **редукция**, отказ от ненужных деталей. Так, в одном из интервью Шиммельпфенниг утверждает: «Меня интересует редукция, уплотнение [Verdichtung] – или отбрасывание, опускание определенной информации и деталей. Редукция позволяет зрителю самостоятельно составлять, распознавать, обдумывать те или иные части»<sup>10</sup>. Без редукции калейдоскопические пьесы не могли бы оставаться столь же динамичными, однако редукция вовсе не означает полного отказа от деталей. Напротив, простые детали приобретают в пьесах Шиммельпфеннига особую важность. В том же интервью драматург признается: «Ложка в “На Грайфсвальдерштрассе” – та деталь, о которой меня часто спрашивают. Светящаяся мышь в “Конце и начале” или слишком узкая рубашка в “Визите к отцу”»: детали сами говорят за себя, представляют собой всю историю целиком. По-другому невозможно рассказывать истории»<sup>11</sup>.

Сходные мысли высказывал и Брехт, когда заявлял: «Известная заменяемость событий и обстоятельств должна позволить зрителю осуществить монтаж, экспериментирование и абстрагирование и даже поставить перед ним такую задачу»<sup>12</sup>.

Мы перечислили семь основных критериев, которые характерны для всех калейдоскопических пьес Шиммельпфеннига. Однако у отдельных пьес есть еще весьма любопытные отличительные особенности, которые непосредственно связаны с калейдоскопизмом.

Таково, например, распределение ролей в пьесе «Золотой дракон», благодаря которому достигается своеобразный **актерский калейдоскопизм**: мужчины здесь играют женщин, женщины – мужчин,





старика – молодых, молодые – стариков, и у каждого из актеров по несколько ролей.

Случайность, характерная для движения частиц в калейдоскопе, характерна и для сменяющихся друг друга фрагментов калейдоскопических пьес. В некоторых из них даже **нельзя однозначно определить, к какой сюжетной линии относится тот или иной фрагмент**. Например, шестой фрагмент в «До/После» вполне мог бы быть продолжением четвертого: и там, и там перед нами мужчина и женщина одинаковой комплекции. Ремарка в четвертом фрагменте звучит так: «Оба в теле, она полнее его». А в шестом так: «Он тяжелый человек, не толстый, но плотный. <...> Она такая же, как он, плотная, но не толстая». При этом в четвертом фрагменте герои – приезжие из России, а в шестом – просто мужчина и женщина.

Во всех калейдоскопических пьесах есть также смысловые отсылки к циклической структуре произведения – как правило, это художественные образы, связанные с круговым движением, кругами, шарами и т.д.

Теперь рассмотрим более подробно пять калейдоскопических пьес Шimmelпфеннига: «До/После» (2001), «Ради лучшего мира» (2003), «На Грайфсвальдерштрассе» (2005), «Золотой дракон» (2007) и «Если – то: что мы делаем, как и почему» (2010).

### «До/После» («Vorher/Nachher»)

Не так давно немецкий театровед Петер Михальчик назвал пьесу «До/После» «самой сложной пьесой Шimmelпфеннига»<sup>13</sup>. Действительно при первом прочтении этой пьесы многое остается непонятным. Давайте попробуем разобраться во всех ее хитросплетениях, исходя из того что она калейдоскопическая. Надеюсь, многое сразу прояснится.

Для начала вычленим отдельные сюжетные линии. Членение это, как уже было сказано выше, вынужденно субъективно, поскольку не всегда можно однозначно отнести фрагмент к той или иной сюжетной линии.

1. Семидесятилетняя женщина (1, 51)
2. Мужчина под лампочкой и его жена (2, 50)
3. Женщина лет тридцати, Ее друг, Мужчина из другого города, Рыжеволосая женщина (3, 7, 10, 12, 15, 17, 20, 21, 26, 49)
4. Женщина и мужчина из России (4, 46)
5. Мужчина с лупой (5)
6. Женщина в negligee и мужчина на краю кровати (6)



7. Два танцора (8)
8. Женщина с газетой, Сверчок (9, 29, 38, 42)
9. Рабочие (11, 47)
10. Три монахини (13)
11. Постоянно меняющаяся женщина (14)
12. Женщина и мужчина под пятьдесят в баре (16)
13. Мужчина с картой звездного неба (18)
14. Мужчина в картине, его жена, полицейские (19, 22, 27, 34)
15. Сюзанна и Филипп (23, 28, 32)
16. Организм и охотник (24, 36, 42)
17. Изабель и Георг (25, 30, 37, 39, 45)
18. Мужчина с рукописью (31)
19. Мужчина с запонками (33, 40, 44)
20. Ждущий мужчина (35, 41)
21. Худой мужчина (48).

Итак, в «До/После» можно выделить два десятка сюжетных линий, герои которых напрямую не пересекаются. Возможно, именно это и заставило Михальчика назвать «До/После» самой сложной пьесой Шиммельпфеннига. Впрочем, восприятие такого количества параллельно развивающихся сюжетных линий облегчается большим количеством повторов структурных элементов пьесы. Так, например, разные фрагменты связываются едиными формулами: в пятом фрагменте *Мужчина с лупой* рассказывает о том, как «из ничего» появляется жучок, который прежде обитал только в Австралии, в шестнадцатом фрагменте *Мужчина и Женщина в баре* обсуждают, как «из ничего» появилась любовная связь *Рыжеволосой женщины* и мужчины, преданного *Женщиной лет тридцати*, а в двадцать четвертом фрагменте «из ничего» появляется инопланетный *Организм*. В качестве примера повторения более крупных структурных элементов пьесы можно привести отрывки из семнадцатого и двадцатого фрагментов, где описывается одно и то же событие. В семнадцатом фрагменте читаем: «Она отпивает глоток шампанского из бутылки, которую они купили по дороге на заправке, и отставляет бутылку в сторону. Поворачивается к нему, он тянется к ней. Они страстно целуются. Не прекращая целоваться, он запускает руки ей под майку, она вытягивает его рубашку из штанов. Каждый, как умеет, раздевает другого». В двадцатом фрагменте: «Я отхлебываю еще глоток шампанского, которое мы купили по пути, на заправке, даю бутылку ему, выпиваю еще немножко, тем временем мы продолжаем тискаться, раздевая друг друга». А о кольцевой композиции «До/После» уже упоминалось: монологи *Женщины за семь-*



десять, обрамляющие пьесу – пример почти полного повтора целого фрагмента. (В более поздней пьесе «Золотой дракон» встречается и дословный повтор фрагмента.)

Приведенные отрывки из семнадцатого и двадцатого фрагментов, к тому же, служат примером и смещения перспективы, и субъективации объективного: ведь в семнадцатом фрагменте перед нами объективный взгляд автора, а в двадцатом – субъективный взгляд героини.

Раздробленность формы у пьесы, состоящей из пятидесяти одного фрагмента, очевидна. А поскольку мы не можем однозначно определить принадлежность нескольких фрагментов, то налицо и намеренное затруднение восприятия.

Большинство героев не имеет собственных имен. Шimmel-пфенниг пишет просто: *Мужчина под лампочкой*, *Мужчина из другого города*, *Мужчина с лупой*, *Рыжеволосая женщина* и т.д. Каждый герой наделен одной главной деталью или чертой, в остальном важен только биологический пол. Таким образом, достигается высокая степень редукции, которая как раз и «позволяет зрителю самостоятельно составлять, распознавать, обдумывать те или иные части».

Кроме этого, с точки зрения калейдоскопизма «До/После» интересна и тем, что здесь – в первой калейдоскопической пьесе – мы находим его зрительный образ: в сорок восьмом фрагменте *Худой мужчина* обходит комнату по кругу, причем не в горизонтальной плоскости, а в вертикальной, для чего ему приходится забираться на стены и потолок:

«Худой мужчина стоит посередине комнаты, уставясь на стену напротив. Подходит к стене, задумывается. Потом осторожно ставит левую ногу на вертикальную стену.

В таком состоянии он пребывает некоторое время. Убирает ногу, стоит. Поднимает правую ногу, ставит на стену. Довольно долго остается в таком положении. После чего ставит на стену и левую ногу. Теперь он стоит в комнате горизонтально. Шаг за шагом поднимается по стене, мимо маленьких прикроватных лампочек, вдоль ведущей вверх трубы отопления, метр за метром, пока почти не упирается в потолок.

Если мужчина чуть-чуть нагнется вперед, он сможет дотронуться до потолка. Тогда он ставит на потолок одну ногу, а затем, после недолгого раздумья, и вторую. Теперь мужчина идет по потолку вниз головой, как по полу. Он бесконечно наслаждается своим триумфом, но сохраняет осторожность и тщательность научного экспериментатора. Пройдя по потолку, он достигает противоположной стены и затем, лицом вниз, спускается по ней. У картины,



висящей на стене, он делает маленький крюк. И вот он опять спустился на пол и стоит ровно на том месте, с которого начал свою прогулку по комнате».

Кроме этого явного образа, в пьесе еще есть множество упоминаний о всевозможных циклах и кругах. Так, например, в пятом фрагменте *Мужчина с лунной* говорит о некоем жучке, который «возвращается каждый год в конце июля». Восьмой фрагмент, посвященный двум танцорам, которым осталось лишь вернуться домой из гастрольного турне, т.е. замкнуть круг своих путешествий, заканчивается так: «Торшер в углу комнаты очертил круг света на потолке». Преданный подругой молодой человек в двенадцатом фрагменте по очереди просматривает все имеющиеся каналы, после чего выключает телевизор – еще один вариант замкнутого кругового движения, так называемое листание, или зеппинг (zapping)<sup>14</sup>. *Постоянно меняющаяся женщина* совершает полный круг превращений в рамках одного фрагмента: она начинает и заканчивает свой день, когда ее рост составляет «примерно метр семьдесят два». В пятнадцатом фрагменте недавно познакомившаяся пара играет в пинбол – игру, в которой шарики движутся вверх и вниз, после чего возвращаются в исходную позицию. *Ждущий мужчина* из тридцать пятого фрагмента ждет свою подругу или жену семьдесят минут, то есть чуть больше часа. И при этом он постоянно смотрит на часы. «Ich drehe durch»<sup>15</sup>, – признается он. В сорок втором фрагменте инопланетный *Организм* начинает вращаться вокруг себя, пытаясь исторгнуть из себя подкараулившего его *Охотника*. Пожилая женщина по прозвищу *Сверчок* с годами возвращается в одни и те же места: через восемь лет она оказывается в той же кондитерской, через сорок – снова в Мексике. Ее последний монолог заканчивается фразой: «Как будто за все это время ничего не изменилось».

Циклическая структура пьесы обыгрывается и в тринадцатом фрагменте, где структура молитвы трех монахинь проясняется «исподволь, по мере повторов».

Еще одну весьма любопытную смысловую отсылку к структуре пьесы находим в двадцать восьмом фрагменте, где Филипп упрекает Сюзанну в том, что, начав болтать, она не в состоянии остановиться. Другой упрек Филиппа заключается в том, что Сюзанна постоянно рассказывает одни и те же истории. Напомню, что такие упреки звучат в пьесе, которая заканчивается повтором. В этой связи нельзя не вспомнить реплику другой героини Шimmelпфеннига – Ильзы из более поздней пьесы «Здесь и сейчас»: «В этом-то и есть вся прелесть! Для этого и существуют истории – чтобы их снова и снова рассказы-



вали и чтобы их снова и снова слушали». Шиммельпфенниг, похоже, склоняется к точке зрения Ильзы – не даром его творчество изобилует разнообразными повторами и заимствованиями.

Параллельное развитие сюжетных линий также находит смысловое обоснование. В пьесе все время говорится о разных людях и о разных мирах, в которых они живут. Инопланетный *Организм* и *Охотник* – научно-фантастическая вариация на ту же тему, *Человек в картине* и окружающие его люди доиндустриальной эпохи – тоже вариация, только здесь человек путешествует в прошлое. Пожилая женщина (Сверчок) и ее молодой начальник – еще один вариант параллельного существования. «С этим человеком у меня нет и не может быть ничего общего, он мне чужд, и я для него такая же чужая. В моих глазах он всего лишь хам и невежа, а я в его глазах занудливая, неповоротливая старая карга», – признается Сверчок.

В уже упоминавшейся пьесе «Здесь и сейчас» есть еще один фрагмент, перекликающийся с «До/После»: одиннадцатилетний мальчик рисует на трамвайной остановке четырехугольник, который пересекают две «более-менее параллельные» линии, а позже один из героев пьесы, Мартин, объявляет, что этот рисунок – «разгадка всего», «ключ к пониманию любой соразмерности и несоразмерности, суть бытия мужчины и женщины, красоты и тления, любви, отчаяния, легкомыслия, непостоянства, разочарования, предательства, гнева, скорби и недолговечности, жизни и смерти». Мартин воодушевленно рисует в воздухе четырехугольник с параллельными линиями, но его никто не понимает.

### **«Ради лучшего мира» («Für eine bessere Welt»)**

В этой пьесе не так много персонажей и сюжетных линий, как в «До/После», однако структура ее не менее запутана. Начать хотя бы с того, что в «Ради лучшего мира» нет списка действующих лиц. Вместо этого Шиммельпфенниг просто пишет: «Около четырех или пяти женщин, четырех или пяти мужчин. Мальчик»<sup>16</sup>. Если в «До/После» Шиммельпфенниг давал в руки своим героям некоторую отличительную деталь – лупу, карту звездного неба или рукопись, – то в этой пьесе таких деталей нет. Редукция выходит на новый уровень, и читательская догадливость должна ему соответствовать.

В этой пьесе нет также авторского деления на фрагменты, поэтому раздробленность формы и намеренное затруднение восприятия сразу бросаются в глаза любому читателю. Для того чтобы лучше ори-



ентироваться в пьесе, мы сами разобьем ее на фрагменты. Их будет почти столько же, сколько в «До/После»: пятьдесят.

1. Монолог мальчика.
2. Монолог женщины после сна.
3. Немое действие: солдат или солдатка чистит оружие.
4. «Ландауэр хоф». Монолог Рэйчел о баре.
5. Монолог Деборы (женщины, рекламирующей кофейный напиток) и ее диалог с фотографом.
6. Немое действие: солдат переодевается в килт.
7. Елена съезжает с квартиры, пытается позвонить брату Михе.
8. Монолог солдата/солдатки.
9. Фотоувеличение со спутника.
10. Монолог солдата/солдатки. Диалог Рэйчел и Михи.
11. Четыре правила.
12. Разговор командного состава.
13. Монолог Елены. Семейный ритуал.
14. Высокая брюнетка на восточном берегу озера.
15. Монолог солдата об униформе и сексе с женщинами, которые выше по званию.
16. О СМИ.
17. Диалог врача и человека, который научился читать связный текст.
18. Об исчезновении стекла.
19. О нехватке довольствия.
20. Монолог солдата/солдатки о делении на группировки.
21. О женщине в розовом.
22. Монолог солдата/солдатки. Джабджаб зовет солдата в душ.
23. Монолог солдата/солдатки о ящиках с килтами.
24. Монолог солдата/солдатки о войне и инопланетянах.
25. Диалог солдата Виня и офицера.
26. Диалог и секс с инопланетянкой.
27. Монолог о другом мире, об умирающей цивилизации.
28. Диалог Виня и офицера.
29. Мужчина, спускающийся по лестнице.
30. Монолог Джабджаб с повторением диалога Джабджаб и солдата.
31. О некоей планете и стеклоедах.
32. Монолог солдата/солдатки о кофеине.
33. О пространстве, которое «не может существовать».
34. Список фамилий.
35. Монолог Спифф.



36. Диалог солдат о Венере и Психее.
37. Цвета килтов у подразделений.
38. Диалог Виня и офицера.
39. Диалог Персефоны и Психей.
40. Диалог Виня и Старшего по званию.
41. Описание африканского бара. Танец Даны. Маска бармена.
42. Винь о «Черной страже».
43. О Рэйчел и Елене.
44. Самоубийство Елены.
45. Монолог солдата о девушках и горках в бассейне «Михаэли».
46. О ритуале Дня прибытия.
47. Диалог Деборы и офицера «Ямайки-8».
48. Монолог Психей.
49. Монолог Деборы (Джабджаб) и диалог врачей.
50. Монолог солдатки.

Теперь постараемся выделить сюжетные линии. Наш выбор, как и в анализе «До/После», по необходимости субъективен. Поскольку же большую часть пьесы повествование ведется от лица безымянных героев или о них, то список сюжетных линий получается предельно кратким:

1. Мальчик под душем и солдатка под дождем (1, 50)
2. Мужчина после сна, женщина с рекламы, майор «Ямайки-8», Дебора (Джабджаб), Психей (2, 5, 22, 30, 36, 39, 47, 48, 49)
3. Рэйчел (4, 10, 43)
4. Елена (7, 13, 43, 44)
5. Миха (10, 13, 45)
6. Винь, командный состав и подразделение «Дельта-0»; мужчина, спускающийся по лестнице (12, 25, 28, 29, 35, 38, 40, 42)
7. Спифф (15, 35)
8. Дана (41).

Как видно, сюда входят далеко не все фрагменты. Тем не менее, даже из такого субъективного разделения ясно, что в пьесе есть несколько напрямую не связанных сюжетных линий.

Что касается повторения структурных элементов пьесы, то можно привести в качестве примера выражение «keine Chance haben» («не иметь шансов»), которое повторяется пять раз на протяжении пьесы или, если говорить о более крупных элементах, диалог между Джабджаб и солдатом, дословно повторяющийся в двадцать втором и тридцатом фрагментах. О кольцевой композиции этой пьесы мы уже упоминали.



Пример смещения перспективы и субъективации объективного находим уже в четвертом фрагменте пьесы, в первой половине которого повествование ведется от лица Рэйчел, а во второй – от лица автора. Другим примером субъективации может служить стакан воды, который сперва появляется в фокусе спутника (9-й фрагмент), а потом исчезает в монологе Елены (13-й фрагмент).

Что касается смысловых отсылок к структуре пьесы, то их в «Ради лучшего мира» тоже предостаточно. Не единожды описываются в пьесе некие регулярные действия. Например, четырнадцатый фрагмент начинается так: «Каждый день, каждое утро повторяется одно и то же...» В тридцать первом фрагменте говорится о круговороте, который происходит на планете, источающей стекло: его поедают стеклоеды, а их в свою очередь поглощает планета. Ритуал Дня прибытия, подробно описанный в конце пьесы, также повторяется из года в год.

Движение частиц в калейдоскопе и актерский калейдоскопизм, который явно прослеживается не только в «Золотом драконе», но и в этой пьесе, напоминает следующий отрывок из описания ритуала Дня прибытия: «Группы мужчин и женщин снова смешиваются и образуют новые маленькие группы, разыгрывающие историю войны».

### **«На Грайфсвальдерштрассе» («Auf der Greifswalder Straße»)**

Третья калейдоскопическая пьеса Шиммельпфеннига по своей структуре больше напоминает «До/После», чем «Ради лучшего мира». Она состоит из шестидесяти трех фрагментов, которые – опять-таки субъективно – можно разбить на сюжетные линии следующим образом:

1. Мужчина без собаки и его жена (1.1, 1.7, 2.6, 3.5, 4.20)
2. Рудольф, Таня, Натали, Слишком худая женщина, Кики (1.2, 1.4, 1.6, 1.9, 2.5, 2.7, 2.9, 2.11, 2.14, 3.4, 3.11, 3.12, 4.5, 4.9, 4.14, 4.15, 4.17)
3. Рокер с пакетом (1.3, 4.14, 4.19)
4. Рабочие (1.5, 4.12)
5. Катя (1.8, 1.10, 3.2, 3.3, 3.7, 3.13, 4.14, 4.16)
6. Симона (1.8, 1.10, 3.3, 3.9, 3.11, 3.16, 4.4, 4.7, 4.14)
7. Майка (1.8, 1.10, 2.5, 2.7, 2.9, 2.11, 2.17, 3.9, 3.11, 3.15, 4.3, 4.8, 4.11, 4.13, 4.17)
8. Семилетняя девочка в метро (2.1)
9. Кассирша Билла (2.2, 2.4, 2.17, 4.13, 4.14)
10. Ханс и его жена (2.3, 2.10, 3.1, 4.1, 4.10, 4.18)
11. Строители (2.8, 3.2)
12. Мужчина у телефона (отец Бабси) (2.12, 2.13)





13. Бабси (2.13, 3.12, 4.14)
14. Женщина с вилкой (2.15)
15. Мужчина на балконе (2.16)
16. Пассажиры в трамвае (2.17)
17. Фридрих (3.2, 3.7, 3.13, 4.14, 4.16)
18. Сотрудники Института химической информации (3.6, 4.14)
19. Михаил Кириллович (3.8)
20. Трое румын (3.10, 3.14, 4.6)
21. Человек с повозкой (4.2, 4.4, 4.7)
22. Молодой человек в очках (4.3, 4.8)
23. Хозяин пивной «Катски» (4.4, 4.7).

Как видно из приведенного списка, некоторые сюжетные линии этой пьесы пересекаются, и все же, несомненно, можно выделить и несколько сюжетных линий, не связанных напрямую. Так, например, сюжетные линии Ханса и его жены, рабочих, румын и т.д. развиваются без прямой связи. Косвенно же всех их связывает Грайфсвальдерштрассе — та улица, на которой разворачивается действие пьесы.

Как и в других калейдоскопических пьесах, в «На Грайфсвальдерштрассе» повторяются структурные элементы: например, Ханс сначала исполняет свои песенки на итальянском и испанском, а потом повторяет их в переводе на немецкий, а заблудившийся в ночи рокер в разных фрагментах твердит одно и то же слово «maiden».

Кольцевая композиция этой пьесы очевидна: она начинается и заканчивается безрезультатными поисками пропавшей собаки, которая по ходу действия превращается в волка, кусает Симону, перевоплощается в нее и умирает в ее обличье.

Постоянное смещение перспективы в этой пьесе отмечала еще Биргит Хаас, о чем мы говорили выше. Так, например, в соседствующих фрагментах 4.2, 4.3 и 4.4 перспектива меняется дважды: сначала *Человек с повозкой*, видя Симону, думает, что ее укусила собака или волк (4.2), потом Майка говорит *Молодому человеку в очках*, что ее подругу укусила собака (4.3), и, наконец, сама Симона превращается в волка (4.4).

О субъективации объективного в этой пьесе мы тоже упоминали, приводя в качестве примера фрагменты 2.13 и 2.14.

Раздробленность формы очевидна. Что же касается намеренного затруднения восприятия, то к нему можно отнести введение таких коротеньких фрагментов, как 2.15 и 2.16: в первом перед нами женщина, застывшая над тарелкой спагетти с вилкой в руках, во втором — мужчина, поливающий цветы и обрезающий улицу с балкона. А во



фрагменте 2.1 появляется и вовсе семилетняя девочка, поющая в метро песенку на португальском языке, – текст этой песни зрителям так и не переводят.

Характерна для этой пьесы и редукция. Иногда Шиммельпфенниг характеризует персонажа с помощью возраста и комплекции, иногда – нет. Многое оставляется недосказанным, неуточненным. Например, *Мужчина у телефона* – вероятно, отец Бабси – вспоминает о своих друзьях Свенье, Нико и Утто, по которым он соскучился. Однако кто эти люди и почему их не хватает персонажу, мы так и не узнаем. Знаем лишь, что вместе со Свеньей и Нико он прошлым летом «много сделал», но что именно сделал, Шиммельпфенниг не уточняет.

Как и в двух уже рассмотренных нами пьесах, в «На Грайфсвальдерштрассе» есть смысловые отсылки к структуре пьесы. Если в «До/После» герои играли в пинбол, то здесь во фрагменте 4.2 упоминается бильярд. Непредсказуемость движения бильярдных шаров – яркий образ хаотичности человеческой жизни еще со времен Юма, – похожая на непредсказуемость движения частиц в калейдоскопе, служит очередной смысловой отсылкой к раздробленной структуре калейдоскопических пьес.

Кроме этого, нельзя не вспомнить и о солнце, которое после признания Рудольфа в любви ненадолго задерживается на одном месте, но потом все-таки падает за горизонт. Здесь, вероятно, есть скрытая отсылка к Данте: если в «Божественной комедии» любовь «движет солнца и светила», то в пьесе Шиммельпфеннига она заставляет солнце замереть – так, словно солнце не ожидало увидеть в современном Берлине признание в любви на коленях. В результате происходит некий сбой в цикличности, из-за которого кассирша Билла так и не замечает, что умерла, Ханс начинает петь песни на незнакомых ему прежде языках – в том числе, кстати, и на итальянском.

Еще следует отметить, что действие пьесы начинается и заканчивается ночью, а длится ровно сутки. Сутки, за которые обычная жизнь улицы заметно меняется, сходит с тех прямых трамвайных рельсов, двух «более-менее параллельных» линий, что лежат в ее середине и неоднократно упоминаются в пьесе.

### **«Золотой дракон» («Der goldene Drache»)**

Калейдоскопы бывают разные: в некоторых мы просто видим отдельные крутящиеся частички, а в некоторых частички сливаются в единый узор и по отдельности уже не видны. Если три первые калейдоскопические пьесы напоминают калейдоскопы с отдельными частичка-



ми, поскольку в каждой из них есть отдельные от основных сюжетных линий фрагменты, то в «Золотом драконе» образуется единый узор.

Сюжетные линии этой пьесы поначалу развиваются параллельно, и лишь в конце становится понятно, что все они взаимосвязаны. Однако мы – пусть и с небольшой натяжкой – все-таки отнесем эту пьесу к калейдоскопическим. По фрагментам сюжетные линии распределены так:

1. Китайцы (или вьетнамцы), работающие в ресторане «Золотой дракон» (1, 3, 6, 10, 13, 16, 18, 20, 22, 27, 29, 32, 39, 41, 44, 46, 48)

2. Две стюардессы, официантка и молодой человек одной из стюардесс (1, 22, 24, 26, 28, 34, 36, 42, 48)

3. Дед и внучка (фрагменты 2, 9, 37)

4. Мужчина в полосатой рубашке и его жена (4, 8, 21, 30, 35, 40, 45, 47)

5. Молодой человек и его забеременевшая подруга (внучка из третьей сюжетной линии) (5, 11)

6. Басня о муравье и сверчке (фрагменты 7, 12, 15, 17, 19, 23, 25, 31, 33, 38, 42, 45)

7. Владелец киоска (14, 30, 35,

Сюжетные линии этой пьесы не связаны напрямую. Если пользоваться научным аппаратом упомянутого выше Манфреда Пфистера, то можно сказать, что «Золотой дракон» – типичный пример *discrepant awareness*, или *diskrepante Informiertheit*, т.е. различной осведомленности героев и зрителей<sup>17</sup>. Дело в том, что сюжетные линии сходятся воедино лишь в сознании зрителя, а герои так и остаются незнакомыми между собой.

В последнем фрагменте пьесы стюардесса, которая зашла поесть в тайско-китайско-вьетнамский ресторан «Золотой дракон» и нашла в своей тарелке зуб бедного китайского иммигранта, подрабатывавшего в том же ресторане, встречается на улице с китайскими (или вьетнамскими) работниками «Золотого дракона», которые только что сбросили труп своего товарища, скончавшегося после неудачного удаления зуба от потери крови. Стюардесса подумывает, не сказать ли о своей находке работникам ресторана, но ничего не говорит.

В этой пьесе часто повторяются как мелкие, так и крупные структурные элементы. Например, часто произносятся фразы: «ich wünschte mir» («я бы желал»), «wenn ich mir etwas wünschen könnte» («если бы я мог пожелать») и т.п. О дословном повторении фрагментов мы уже говорили: это фрагменты 38 и 42. Кольцевая композиция в «Золотом драконе» пусть и не так очевидна, как в трех предыдущих



пьесах, но все же она, безусловно, есть: пьеса начинается с крика от зубной боли и заканчивается немым падением удаленного зуба – того самого, что причинял боль – в реку.

Постоянное смещение перспективы и субъективизация объективного также характерны для этой пьесы. Например, в четвертом фрагменте у *Девушки* (реплики в этой пьесе распределены не по ролям, а по актерам) такие слова: «Он говорит: “Хотелось бы мне...”» При этом местоимения «он» и «мне» относятся к одному и тому же персонажу, которого играет *Девушка*.

«Золотой дракон» состоит из сорока восьми фрагментов, поэтому раздробленность формы здесь очевидна. Что же касается намеренного затруднения восприятия, то, как было сказано выше, зритель лишь в конце понимает, что поначалу разрозненные сюжетные линии связаны между собой.

В качестве примера редукции в «Золотом драконе» можно привести актерский калейдоскопизм. Пять актеров играют семнадцать ролей, женщины играют мужчин, мужчины – женщин, молодые – стариков, старики – молодых. Это, безусловно, способствует образованию единого узора, для которого все частности вторичны. И уже не кажутся такими несбыточными чаяния *Мужчины за шестьдесят*, который играет молоденькую девушку и говорит: «Если бы я могла стать кем-то совершенно другим. Не тем, кем мне приходится быть. Другим человеком». В оригинале это звучит еще лучше, поскольку в немецком форма глагола не зависит от того, кто говорит: мужчина или женщина.

Не лишен «Золотой дракон» и смысловых отсылок к структуре пьесы. Перед смертью молодого китайца один из его соотечественников говорит: «Это – круговорот». «Да, правда, это круговорот», – подтверждает молодой китаец, и это его последние слова при жизни. Дальше, переступив черту между жизнью и смертью, он рассказывает о том, как по рекам, морям и океанам медленно возвратился на родину, к матери.

Вырванный и брошенный в реку резец со сквозной дыркой, корабль в Атлантическом океане, который из самолета видит одна из стюардесс, а также сестра китайца, которая вызывает в сознании европейца образ «далекого континента» с Китайской стеной, Запретным городом и Желтой рекой, – все это частицы, присутствие которых в пьесе, по меньшей мере, связано с раздробленностью драматургической формы, если не обусловлено ею.



**«Четыре стороны света»  
(«Die vier Himmelsrichtungen»)**

Пятая калейдоскопическая пьеса Шиммельпфеннига – если не считать «Конца и начала», третьей части «Трилогии зверей» – отличается от других калейдоскопических пьес следующим драматургическим новшеством: здесь всего четыре действующих лица – мужчина (мы будем называть его Худой), девушка (Официантка), крепкий мужчина (Толстяк) и женщина (Предсказательница)

Однако даже при таком незначительном количестве персонажей в пьесе явно присутствует калейдоскопизм. Шиммельпфеннигу удается так переплести сюжетные линии четырех героев, что зритель окончательно разбирается в их хитросплетениях лишь в самом финале.

Сам по себе сюжет пьесы очень прост: двое мужчин влюбляются в одну и ту же Девушку (официантку) и дерутся из-за нее в ее присутствии. При этом один из них (Худой) живет с женщиной, умеющей предсказывать будущее. Во время драки Толстый едва ли не случайно (непроизвольная реакция на острую боль) убивает Худого, в результате чего сам он застывает, словно окаменев, на месте, Девушка с непрекращающейся головной болью попадает в больницу и больше оттуда не выходит, а Предсказательница покидает город так же, как и приехала в него двадцать лет назад – на поезде (в этом у нее есть определенное сходство со Сверчком из «До/После», которая оказалась на том же перроне спустя сорок восемь лет).

Все персонажи появляются с разных сторон света и в известной степени олицетворяют их собой: Предсказательница приезжает на поезде с востока, Толстяк – на грузовике с севера, Девушка – на автобусе с запада, а Худой приходит пешком с юга.

Если распределять сюжетные линии по персонажам, то получится следующая картина:

1. Худой (1, 3, 5, 7, 8, 9, 9.3, 11, 15, 16, 18, 24, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 42, 44, 45, 47, 49)

2. Девушка (1, 3, 6, 9, 9.3, 10, 12, 13, 16, 18, 23, 24, 25, 29, 30, 32, 34, 37, 41, 43, 45, 47, 49, 51)

3. Предсказательница (2, 8, 9.2, 10, 15, 20, 26, 31, 38, 40, 44, 46, 48, 52)

4. Толстяк (3, 4, 9, 9.3, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 32, 34, 37, 39, 41, 45, 46, 47, 49, 50).

Поскольку число действующих лиц в этой пьесе минимально и все они так или иначе пересекаются друг с другом, мы не можем говорить о не связанных напрямую сюжетных линиях, а стало быть,



и считать эту пьесу калейдоскопической сообразно данному нами определению. Однако каждый из персонажей живет в своем особом мире, и неслучайно они олицетворяют собой *разные* стороны света. Вот почему мы все-таки можем утверждать, что эта пьеса представляет собой новый, слегка модифицированный вариант калейдоскопизма – в ней мы сталкиваемся с еще одним проявлением постоянной тяги Шиммельпфеннига к новаторству.

Точно так же и кольцевая композиция в «Четырех сторонах света» немного «смещена»: между собой перекликаются не первый и последний фрагменты, а второй и последний.

Повторов же структурных элементов в пьесе предостаточно. Рефреном, звучащим на протяжении всей пьесы, служат слова о подходящем к концу времени жизни: «dass die Zeit vorbei ist». Одни и те же слова произносятся разными персонажами. Так, например, первая реплика пьесы:

Ты – Медуза, сказал он,  
а я – Персей,  
вот смотри: звезды,  
смотри: локоны, как змеи...

Персея всегда преследуют какие-нибудь змеи,  
потому что Персей отрубил голову Медузе,  
а у Медузы были волосы из змей. Локоны из змей.

Эй, говорит Персей,  
эй, у тебя локоны, как змеи,  
ты могла бы быть Медузой... –

в начале произносится Девушкой, а в тридцатом фрагменте – Худым. Как и в «Золотом драконе», в «Четырех сторонах света» есть и полное совпадение двух фрагментов: второго и тридцать восьмого.

Перспектива в пьесе меняется постоянно – как мы только что говорили, одни и те же слова произносят разные персонажи, а одни и те же события освещаются с разных сторон – например, груз воздушных шариков, который слетает с машины Толстяка при подъезде к городу, впоследствии подбирает и перетаскивает к себе домой Худой, о чем они рассказывают соответственно в четвертом (и последующих) и седьмом (и последующих) фрагментах.



Пример субъективации объективного мы находим, сравнивая четвертый и тринадцатый фрагменты: если в четвертом ведется безличное повествование, то в тринадцатом Толстяк говорит от первого лица.

Пьеса состоит из пятидесяти двух фрагментов, причем, как мы уже отмечали, ее простой сюжет настолько запутан драматургом, что раздробленность формы и намеренное затруднение восприятия очевидны.

Характерна для «Четырех сторон света» и высокая степень редукции: герои пересекаются в некоем условном городе, в некоей условной пивной, у которых нет никаких особенностей. Вместе с тем большую роль играют отдельные детали – прежде всего, воздушные шарики, четыреста коробок с которыми слетают на крутом повороте с грузовика Толстяка и которые затем находит Худой, научившийся делать из шариков разных животных: делать что-то из ничего, из воздуха, и торговать; а также зеркало, в котором Предсказательница видит свое будущее настолько отчетливо, что порой не видит себя самой (совершенно исчезает, растворяясь в воздухе).

В качестве типичных для калейдоскопических пьес художественных образов кругового движения в «Четырех сторонах света» используется колесо обозрения, на котором в разное время катаются все герои. Этот образ служит метафорой и любви, и человеческой жизни. Так, в первом фрагменте Худой, предлагая Девушке прокатиться на колесе, спрашивает ее, каталась ли она прежде. Та отвечает утвердительно и интересуется, имеет ли это значение. Нет, констатирует Худой. А в сорок четвертом фрагменте Худой оказывается на колесе вместе с Предсказательницей, и тут ему в голову приходят совсем другие мысли:

жаль только, что эта штукавина крутится,  
она поднимает тебя вверх,  
но потом снова опускает.

Эти же слова в двадцать третьем фрагменте уже произносила Девушка.

Круговое движение присутствует и в драке – одном из ключевых эпизодов пьесы, упоминающемся в семи фрагментах: Худой крутится вокруг своей оси, пытаясь ударить Толстяка, а тот отстраняет его, выставляя вперед руку. В несколько раз повторяющемся отрывке текста движения Худого даже уподобляются движению по спирали, а в двадцать четвертом фрагменте Шimmelъpfенниг употребляет в отношении Худого глагол, который употреблялся им в «До/После» относительно *Ждущего мужчины*: «durchdrehen»<sup>18</sup>.



Важной отличительной особенностью этой калейдоскопической пьесы является тот факт, что в ней есть своеобразный смысловой центр: тридцать пятый фрагмент. В этом фрагменте не описывается, в отличие от всех остальных, никаких действий, а лишь приводится рассуждение, которое можно назвать резюме всей пьесы:

Все что-то продают.  
Мы все  
стараясь что-то продать.  
Или мы продаем товар,  
или навык, или силу, или время.  
Но не у всех есть что продать.  
И что тогда?  
Тому, кому нечего продать,  
становится тяжело, потому что  
тогда он сам  
обесценивается.  
Как же тогда жить...  
значит, надо,  
если нечего продавать,  
ни товара, ни навыка, ни силы,  
ничего,  
надо постараться  
сделать нечто из ничего,  
чтобы это нечто продать.  
А если нечего продавать,  
остаются лишь те вещи,  
о которых люди думают,  
что они ничего не стоят.  
Находки,  
надежды,  
ложь  
или насилие.

Эти четыре ничего не стоящие вещи – атрибуты четырех героев пьесы: находки – Худого, нашедшего воздушные шары, надежды – Девушки, встречающейся попеременно с Худым и Толстяком, ложь как неизменный спутник всех, гадающих на кофейной гуще, картах и звездах, – Предсказательницы, а насилие – Толстяка, убившего Худого и еще двух внесценических персонажей (владельца винной лавки и директора скотобойни).





Поэтому мы вправе утверждать, что в этом смысловом центре как раз и сходятся четыре стороны света, олицетворенные персонажами пьесы: четыре стороны одной и той же реальности, где все определяется способностью продавать.

\*\*\*

Мы рассмотрели пять пьес Шimmelъфеннига, чтобы объяснить понятие калейдоскопизм, заимствованное из психологии и примененное к современной драматургии. Сравнивая франклевское понятие калейдоскопизма с нововведенным, следует отметить, что если у Франкля калейдоскопизм – отрицательное явление, свидетельствующее о подмене объективного мировоззрения субъективным, то у Шimmelъфеннига субъективация объективного становится художественным приемом, что в свою очередь говорит как о справедливости наблюдений Франкля, так и о драматургическом мастерстве Шimmelъфеннига.

Разумеется, тот художественный калейдоскопизм, о котором говорится в этой статье, – нечто совсем иное, нежели психологический калейдоскопизм по Франклю. Тем не менее, форма пяти рассмотренных пьес позволяет говорить о родстве понятий, старого психологического и нового театрального: поскольку у Шimmelъфеннига содержание определяет форму («В противном случае получилась бы бессмыслица или наигранность, фальшь»<sup>19</sup>), то можно предположить, что при выборе формы он руководствовался соображениями, похожими на франклевские.

Другое дело, что используя франклевский термин для анализа пьес, мы расширяем его и наполняем актуальным для Шimmelъфеннига смыслом: мы говорим о не связанных напрямую сюжетных линиях, о раздробленности формы, редукции и т.д. Однако подобное новое применение видится вполне допустимым, коль скоро мы не меняем изначальной идеи Франкля, а лишь дополняем ее.

В мае 2009 г., незадолго до печальной кончины знаменитого немецкого режиссера Юргена Гоша, который ставил в основном только классиков и Шimmelъфеннига, драматург произнес хвалебную речь Гошу и тесно сотрудничавшему с ним Йоханнесу Шюцу. В ней он вкратце высказал концепцию пьесы, которую ему хотелось бы написать. Отдельные слова этой концепции, а также вся выраженная в ней суть пьесы удивительным образом заставляют думать о калейдоскопе и движущихся в его замкнутом пространстве частицах:



«Я представляю себе пьесу, в которой все *постоянно крутится* [курсив мой – С. Г.] вокруг одного очень-очень долгого момента: как в фильме Антониони. Лужайка. Или лучше парк на задворках роскошного ресторана в юго-восточной части Берлина. Послеполуночное время, семейный праздник по случаю крещения или первого причастия, один из первых теплых, солнечных весенних дней. Ветер в высоких деревьях и траве. В парке позади ресторана большая группа празднично одетых детей, много девочек – и только двое ребят чуть постарше всех остальных. На многих девочках платья.

Дети выдумали игру. Они носятся от одного конца маленького парка к другому и пытаются поймать обоих мальчиков – тех, что постарше и сильнее. Те двое бегут впереди, а остальные следом. Их ловят, они останавливаются. В каком-то недоумении. Все на короткое время застывают в каком-то недоумении. И пойманные, и ловившие. А потом дети бегут снова. Опять. Останавливаются. И бегают. Часами.

Крики детей. Шорох ног в траве. На краю парка, на лестнице, сидят взрослые. Кто-то расположился на траве. Спокойно беседуют. В разных составах. *Центробежные силы, о которых еще никто ничего не знает* [курсив мой – С. Г.]. Или: кто и знает, сегодня не хочет ничего о них знать.

<...>

Так оно и должно быть, а больше ничего: никакого прошлого, никакого будущего, никакого развития.

Крики детей. Шорох ног в траве. Наблюдающие взрослые»<sup>20</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Pfister M. Das Drama. 11. Aufl. München, 2001.

<sup>2</sup> Carstensen U., Emmerling F. Theater ist immer Eskalation. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig // Schimmelpfennig R. Trilogie der Tiere. Frankfurt am Main, 2007. S. 236.

<sup>3</sup> Цит. по: Шумахер Э. Жизнь Брехта. М., 1988. С. 59.

Cit. po: Shumacher Je. Zhizn' Brehta. M., 1988. S. 59.

<sup>4</sup> Haas B. Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien, 2007. S. 200.

<sup>5</sup> Франкл В. Человек в поисках смысла / пер. с англ. и нем. М., 1990. С. 70–74.

Frankl V. Chelovek v poiskah smysla / per. s angl. i nem. M., 1990. S. 70–74.

<sup>6</sup> Здесь и далее цитаты из «До/После» даны в переводе Е. Биргер, опубликованном в антологии немецкоязычной драматургии: ШАГ-2. М., 2005. В остальных случаях перевод мой. – С. Г.

Zdes' i dalee citaty iz «Do/Posle» dany v perevode E. Birger, opublikovannom v antologii nemeckojazychnoj dramaturgii: ShAG-2. M., 2005. V ostal'nyh sluchajah perevod moj. – S. G.

<sup>7</sup> Haas B. Op. cit. S. 202.

<sup>8</sup> Франкл В. Указ. соч. С. 73.

Frankl V. Ukaz. soch. S. 73.



<sup>9</sup> Михайлов А.В. Избранное. Феноменология австрийской культуры. М.; СПб., 2009. С. 203.

*Mihajlov A.V. Izbrannoe. Fenomenologija avstrijskoj kul'tury. M.; SPb., 2009. S. 203.*

<sup>10</sup> Schimmelpfennig R. Trilogie der Tiere. Frankfurt am Main, 2007. S. 242.

<sup>11</sup> Ibid. S. 233.

<sup>12</sup> Цит. по: Шумахер Э. Указ. соч. С. 67.

Cit. po: *Shumacher Je. Ukaz. soch. S. 67.*

<sup>13</sup> Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater / S. Tigges (Hg.). Bielefeld, 2008. S. 38.

<sup>14</sup> Этот термин широко распространен в современном немецком театроведении и уже применялся для анализа «До/После». См. *Hausbei K. Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform // Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater / S. Tigges (Hg.). Bielefeld, 2008. S. 43–52.*

Jetot termin shiroko rasprostranen v sovremenom nemeckom teatrovedenii i uzhe primenjalsja dlja analiza «Do/Posle». Sm. *Hausbei K. Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform // Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater / S. Tigges (Hg.). Bielefeld, 2008. S. 43–52.*

<sup>15</sup> Русский перевод «Так и свихнуться недолго», исходя из концепции пьесы, представляется не самым удачным. Правильнее было бы перевести эту фразу, например, так: «У меня голова кругом идет».

Russkij perevod «Tak i svihnut'sja nedolgo», ishodja iz koncepcii p'esy, predstavljaetsja ne samym udachnym. Pravil'nee bylo by perevesti jetu frazu, naprimer, tak: «U menja golova krugom idet».

<sup>16</sup> *Schimmelpfennig R. Die Frau von früher. Frankfurt am Main, 2004. S. 582.* Далее пьеса «Ради лучшего мира» рассматривается по этому изданию. При анализе более поздних калейдоскопических пьес используются еще не опубликованные тексты, любезно предоставленные для написания данной работы издательством «S. Fischer».

*Schimmelpfennig R. Die Frau von fr'her. Frankfurt am Main, 2004. S. 582.* Dalee p'esa «Radi luchshego mira» rassmatrivaetsja po jetomu izdaniju. Pri analize bolee pozdnih kalejdoskopicheskih p'es ispol'zujutsja ewe ne opublikovannye teksty, ljubezno predostavlennye dlja napisanija dannoj raboty izdatel'stvom «S. Fischer».

<sup>17</sup> *Pfister M. Op. cit. S. 79.*

<sup>18</sup> См. сноску № 13.

Sm. snosku № 13.

<sup>19</sup> *Schimmelpfennig R. Trilogie der Tiere. S. 236.*

<sup>20</sup> *Schimmelpfennig R. Ein Schwarm Vögel // Theaterheute. 2009. № 6. S. 37–38.*



А.С. Рейнгольд

**ИДЕЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО БУНТА  
В «ВОЕННОМ ДНЕВНИКЕ» (1915–1918 гг.) ГЕРБЕРТА РИДА**

Статья посвящена анализу основных тем «Военного дневника» Герберта Риды (1893–1968), известного английского искусствоведа, поэта, философа. Этот документ времен первой мировой войны был впервые опубликован полностью в 1962 г. и в отечественном литературоведении не рассматривался. Автор статьи делает предположение, что в идее бунта человека против стадных форм объединения, высказанной в военном дневнике «под занавес» трехлетнего окопного опыта Г. Риды, выражается его этическая позиция. В статье прослеживается развитие этой идеи по дневниковым записям: как она вызревала, с чем была связана, как соотносилась с другими вопросами, волновавшими Риду, – о демократии, социализме и т.д.

**Ключевые слова:** демократия; пропаганда; сверхчеловек; индивидуальный бунт; анархия; стадные формы объединения; этическая позиция.

«Военный дневник» Герберта Риды (1893–1968), известного английского искусствоведа, поэта, философа, был опубликован в 1962 г., спустя сорок четыре года после того, как в документе была сделана последняя запись; хотя впервые отрывок из военного дневника Риды появился в печати еще во время войны, в ноябре 1916 г. в журнале «Новое время» (*The New Age*). Это была короткая публикация под названием «Отрывки из дневника солдата»<sup>1</sup>, в которой сжато, без подневных дат и обозначений мест, описывались события с ноября 1915 по май 1916 г. Имя Герберта Риды фигурировало в качестве редактора дневника.

Обратимся к основным темам полного текста «Военного дневника» и, прежде всего, к тем идеям, которые развивает в нем молодой Рид.

Он много размышляет об общественном устройстве «до войны», о том, как оно может измениться «после войны»; о социализме как экономической и социальной альтернативе капитализму; о демократии. Что неудивительно. Тогда в Великобритании о вопросах общественно-политических изменений писали все – и опытные публицисты, и ученые, и никому не известные авторы. Это легко установить по журналам тех лет, в частности, по изданию «Новое время», которое Рид регулярно читал студентом в 1913–1914 гг., продолжая получать и на фронте, и с которым сотрудничал как автор. Те же темы интересовали, например, и его сверстника, философа и поэта Т.Э.



Хьюма (1883–1917). Период 1870–1900-х гг. был для Англии кризисным: наблюдался регресс в сельском хозяйстве, появились признаки стагнации в промышленности<sup>2</sup>. И все это на фоне усиливающейся демократизации общества: влияния трейд-юнионов, забастовок, создания лейбористской партии...

Судя по дневнику, в начале войны Рид идеалистически мечтал о демократии, а закончил войну убежденным индивидуалистом, который верит в индивидуальный бунт человека против любых массовых форм существования и идеологии.

Рид пишет о своих колебаниях, которые выражаются в попытке примирить всеобщий идеал демократии (счастье максимально большого количества людей) с отдельным человеком, обнаруживая, что в рассуждениях современников о демократии всеобщее спорит с частным, массовость вступает в противоречие с личным волеизъявлением человека, с его правом выбирать. Он замечает это противоречие и в самом себе: «в экономике я социалист, в этике же, пожалуй, индивидуалист»<sup>3</sup> (70). Он разграничивает понятия этики и религии, христианства, причисляя себя к атеистам: «мы, атеисты...» – так говорит он о себе. Самооценка Рида в начале военных записок такова: он – атеист, мечтает об идеале всеобщего счастья, социального и материального равенства и справедливости в духе экономической теории начала XX в., при этом он индивидуалист, озабоченный идеей персонального совершенствования, – иначе говоря, атеист на перекрестье Маркса (которого в то время не читал) и Ницше. В записи от 28 января 1915 г. Рид говорит следующее: «думал, что, вероятно, материалистическое толкование истории Карла Маркса, развернутое в его “Капитале”, послужит дополнительным аргументом в пользу моей теории<sup>4</sup>, только у меня до сих пор не было времени прочитать Маркса. Из книг я больше всего обязан “Экономическим основам общества” профессора Лориа<sup>5</sup>, которая есть в университетской библиотеке<sup>6</sup>.

Я начинаю думать, что мой интерес к Ницше – больше поэтического свойства; но даже если это и так, он оказывает замечательное побудительное воздействие. Незадолго до отъезда сюда я пытался примирить его идею Сверхчеловека (Superman) с Демократией. Мне всегда казалось, что Демократии не хватает идеалов. Вот если только можно было прорисовать в ней (graft on to it) идею *Сверхчеловечества* (Superrace)» (70).

И далее в письме от 6 марта 1915 г. Рид развивает свою мысль об отрицательных сторонах демократии: «Похоже, меня не устраивает тенденция современной Демократии. Вроде прекрасный идеал в том смысле, что Демократия стремится к Всеобщему (Utilitarian) принципу величайшего счастья возможно большего числа людей; однако, она не предлагает никаких побудительных стимулов для развития лично-



сти индивида. Счастье-то она обеспечит, а вот благородство цели – едва ли. Даже для духовного лидера (Superman) демократия окажется фатальной. Ясно, что ее главный постулат – это *право человека выбирать*. И именно это право, как мы сегодня видим, нарушается (Страховым Законодательством, например). Возможно, источник моего неудовлетворения в том, что, будучи коммунистом в экономических вопросах, в области этики я, скорей всего, – индивидуалист. Совместимы ли две эти веры?

То сверхчеловечество, о котором я мечтаю как о высшей цели демократии, – что могло бы стать его добродетелью? Боюсь, я не могу дать убедительного ответа на этот вопрос. Я даже не знаю, как толком определить значение “Добродетели”. Мы, атеисты, должны уйти от христианской оценки: быть спасенным или быть проклятым. Мы должны найти новый критерий – религию человеческого совершенствования. Мой личный идеал скорее эстетический, чем этический. Меня не увлекает мир святош. Но и ницшеанскому тирану я не поклоняюсь. Больше мне пока сказать нечего, за исключением того, что я не знаю более высокого выражения добродетели, чем то, которое имеется в заключительных строчках “Прометей” Шелли<sup>7</sup>, где упор сделан на Надежду и Решимость (Hope and Defiance)» (71).

Через три года в записях, сделанных в 1918 г. во время и после тяжелых боев, уже «тертый» Рид пишет определенно о своей «вере, рожденной опытом войны» («I... have faith, and faith born in the experience of war») (117). Одним своим краем его новая вера касается экономического развития: Рид связывает будущее экономики с международным социализмом как единственной альтернативой международному капитализму. Другой край его убеждений – это индивидуальный бунт человека против массовых форм существования и деятельности, которые ему, человеку, чужды. В записи от 26 февраля 1918 г. Рид пишет: «Я давно думаю о том, что в этой войне мы никогда не придем к военному разрешению конфликта. ...Не подтвержденный ничьей победой мир (an inconclusive peace) был бы во многих отношениях благом: он навсегда дискредитировал бы войну. Как только будет объявлен мир, единственная надежда – это Международный Социализм. Если ему не удастся *создать* новый мир (recreate the world), тогда Международный Капитализм *реставрирует* свой мир. Недавняя конференция<sup>8</sup> показала, что у интернационализма есть еще порох в пороховницах. Так что nil desperandum» (117–118).

О другой стороне своей «новой веры» Рид пишет в заметке от 6 апреля 1918 г.: «Я не готов обсуждать перемену, происходящую в моих “политических” взглядах. Это бунт человека (the individual) против сообщества (the association), вовлекающего его в действия, которые ему не интересны: это прыжок к высшей анархии, которую я всегда



рассматривал как идеал для каждого, кто ценит красоту и накал жизни. “Прекрасная анархия” – вот мой призыв. Я ненавижу толпу – тех, кто воюет и убивает, строит мерзкие города и оглушает какофонией. И я прихожу к мысли, что спасти их и перевоспитывать – не мое дело: это дело каждого человека. Только так можно разрушить эти стадные объединения – клетку за клеткой, частицу за частицей» (124).

Военный дневник Г. Рида наводит на предположение, что его идея о бунте человека против стадных форм объединения – не эмоциональный возглас, а, скорее, выношенная за три года войны этическая позиция. Проследить развитие этой идеи по дневниковым записям, как она вызревала, с чем была связана, как соотносилась с другими вопросами, волновавшими Рида, – о демократии, социализме, – цель настоящей статьи.

Чуть не первое открытие, которое Рид сделал для себя в армии, касалось газетной пропаганды: рисуемые ею одухотворенные образы солдат – не имеют ничего общего с реальностью. Рид столкнулся с простым рабочим народом – забойщиками из Дарэма и Мидлсборо (северные районы Англии), и проснувшееся в нем чувство социальной справедливости подсказало ему, что в армейской табели о рангах – офицер versus солдат – он, Герберт Рид, скорее, Дон-Кихот. В первой же записи от 28 января 1915 г. он сообщает: «Здесь Ницше и все другие божественные еретики кажутся сном. Единственное оправдание здешней жизни состоит в том, что, благодаря ей, я встретился лицом к лицу с тем классом людей, которых я хотел узнать ближе. Это кондовые парни – большей частью шахтеры из Дарэма и Мидлсборо<sup>9</sup>. Совсем не то, что про них сочиняют в газетах. Ни на полпроцента не верю, что они здесь оказались по духовным соображениям. Постоянно ворчат, что кормят плохо, мало платят, и должен сказать, я им сочувствую. У них отвратительная кормежка. У большинства дома остались жены или матери, их надо поддерживать, а недельное жалованье у них тут – несчастные три шиллинга. И это мужчины, привыкшие за день зарабатывать по 10 шиллингов! Держат их тут в грязи. Так и до эпидемии недалеко – одна надежда на скорую отправку на фронт. Офицеры среднего состава относятся к ним высокомерно, с презрением. То, что на положении такого божка, которому воздают почести, оказался я сам, сильно смахивают на дон-кихотство...» (70–71).

Громкие слова «патриотизм», «героизм» не задевали Рида – для него это газетная пропаганда, за которой скрываются агрессивные настроения. В записи от 10 ноября 1918 г. он отмечает: «К моей радости – и к разочарованию некоторых – война закончилась. Эти последние несколько недель мне было очень тошно. Мне кажется, чувству национального само-



уважения нечем гордиться. Коль скоро христианские чувства не популярны или устарели, то англичане могли бы, как я надеялся, возродить свое знаменитое национальное правило играть по-честному – не бить лежачего и т.д. Какое там! Еще один повод убедиться в чертовом лицемерии. Мы притворяемся, что играем по-честному, а играем мы по-честному только тогда, когда нам это выгодно. В настоящее время большинству из нас будет выгодно, если Германия лет сто не сможет торговать на экспорт и т.д. Лига Наций? «”Чертова идеалистическая брехня. И зачем мы стали плясать под дудку дурака-мечтателя Вильсона? Вот что я вам скажу: дайте им прикурить так же, как дали прикурить малышке Бельгии. Спалите их деревни, порешите их младенцев, изнасилуйте их женщин. А теперь шагом марш строить сильную Армию и Флот, и смотрите – так держать наш старый добрый флаг!”

Ты понимаешь, что именно так рассуждает сегодня средний англичанин? Скорей бы отсюда выбраться, любым способом. А пока я связан по рукам и ногам и вынужден слушать эту бредятину. Мне кажется, я схожу с ума, боюсь, не выдержу.

Я пытаюсь понять, как меня угораздило всерьез решить остаться в Армии – что за стечение обстоятельств, лести, обещаний легкой жизни, полной слепоты, незнания реальности заставили меня это сделать?» (145).

Об одном из своих стихотворений на военную тему («Kneeshaw», 1918) Рид говорит как о «протесте против всей той героической лжи, что написана о войне» (122).

Ненависть к немцам как к врагу Рид тоже рассматривал как элемент пропаганды, развернутой англичанами и французами: он с иронией подмечает в проповеди местного пастора-француза, которую ему довелось услышать в церкви, нотки умело разжигаемой в прихожанах ненависти к «гуннам»: «Служба шла своим чередом, и священник с чувством читал злободневную проповедь – сплошь про бедную малышку Бельгию и страшного Гунна» (104). В этом смысле самым ярким примером в дневнике противоположного отношения – «нашей общей человечности», в духе которой Рид воспринимал немцев, – служит эпизод с немецким «языком» в записи от 1 августа 1917 г.: «Я доставил пленного в штаб. Он немного говорил по-французски, так что по дороге мы с ним чуть-чуть поболтали. Он сказал мне свое имя, возраст, откуда он родом, и что он женат. Когда мы пришли в штаб, там был один офицер, знавший немецкий, и тогда пленный начал говорить еще охотнее. Мы дали ему выпить и сигарет. Выяснилось, что он школьный учитель, и вообще, очень умный парень. От него мы узнали достаточ-





но полезной информации. Он был очень любознательный в целом. Он думает, что мы никогда не сможем выиграть эту войну, впрочем, как не смогут это сделать и они. Говорит, что новый министр, Микаэлис<sup>10</sup>, человек из народа, и что он постепенно сделает правительство более демократическим. Но Кайзер по-прежнему является народным героем, и нам не следует ожидать, что немецкая нация позволит свергнуть его ради заключения мира. Он говорит, что революция в Германии невозможна. Он не очень хорошего мнения о французах, зато почти восхищается англичанами. Говорит, что неверно думать, что немцы ненавидят англичан. Это была лишь пропаганда немецких военных и нашей собственной прессы. Говорит, мы принадлежим к одной расе, должны быть союзниками, а не врагами и т. д.

Он получил Железный Крест под Верденом, где взял в плен 85 французов.

Мы должны доставить его в бригаду, это час ходьбы. Было прекрасное раннее утро, все было мирным и слышалось пение жаворонков. На нашем ломаном французском мы поговорили с ним о музыке. Он играет на скрипке и на пианино, нам обоим нравятся Бетховен и Шопен. Он даже восхищается Ницше, и с этих пор мы с ним стали хорошими друзьями. Он написал свое имя и адрес в моей карманной записной книжке, и я пообещал навестить его, если когда-либо поеду в Германию. К тому времени, как я передал его в руки бригадного начальства, нам обоим было жалко расставаться. А ведь всего несколькими часами ранее мы изо всех сил старались убить друг друга. “C’est la guerre”, – что за проклятая ирония жизни... во всяком случае, это любопытное проявление нашей общей человечности» (101–102).

Позднее в книге «Образование ради мира» (*Education for Peace*) (1949) Рид скажет, что русские – такие же люди, как англичане. А это уже было смелым поступком – именно тогда набирала обороты пропагандистская компания холодной войны. Подобно тому как встреча с немцем-«языком» убедила двадцатилетнего Рида в том, что у них есть общие ценности (они оба читают Ницше, любят Бетховена и Шопена и отказываются верить пропаганде), – двадцать лет спустя в книге, написанной с позиций убежденного противника сталинского тоталитарного режима, Герберт Рид скажет, что русские – люди общей с англичанами культуры, нация Толстого, Достоевского, Кропоткина: «...наша способность понимать должна распространяться как на хорошее, так и на дурное в наших соседях, а у русских много хорошего. В обыкновенных людях, в их мирной деятельности, в том, как борются с суровым климатом, в их эмоциональном расположении



друг к другу много добра. Есть много хорошего в тех организациях, что они создают для общественного блага, а не для самовосхваления. Наконец, самое главное: в их великом наследии национальной культуры, что доходит до нас поверх барьеров времени и пространства, языка и обычаев, сосредоточено добро. Наша общая связь с Россией – это художественные творения их великих писателей: Пушкина, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова и Горького, точно так же, как русских с нами связывают художественные произведения наших великих писателей: Шекспира, Свифта, Байрона, Шелли, Диккенса и Уитмена. Такие же взаимные связи у нас есть в музыке и живописи, во всех видах искусства. Англичанин, погруженный в традицию русской литературы, не может испытывать к России *ненависть*: напротив, он может только любить ее всеми глубинами своего ума и сердца. Сам я как философ, исповедующий определенную философскую концепцию, гораздо больше обязан в этом смысле русским писателям (Достоевскому, Толстому, Кропоткину), нежели своим родным авторам. Точно так же, никто из русских, хотя бы немного сопереживающий красоте и глубине шекспировской поэзии, не станет питать ненависть к Англии, ибо Англия – это Шекспир»<sup>11</sup>.

Возвращаясь к военным дневникам, – по ним видно, как нарастает, от ранних записей к более поздним, неприятие Ридом войны и армейской жизни, в целом. Создается впечатление, что единственное, что держало Рида «в форме», это его товарищи, их маленькое боевое братство. А когда его лучший друг Кол (Колин) пропал (позже выяснилось, что он был взят в плен), то Рид не мог уже оставаться в пехоте; он сразу попросился в штаб, и, собственно, на том воинская служба Рида закончилась. Растущую неприязнь Рида к армии, переходящую в ненависть, вызывала его анархическая идея индивидуального бунта – человек не должен быть частью стадных сообществ, к которым у него не лежит душа.

А ведь на фронт Рид пошел убежденным добровольцем! Любопытен образ его мыслей. Он полагал, что война – это авантюра, приключение и пойти добровольцем на фронт – значит откреститься от настроений «ура-патриота». Лучше драться, чем отсиживаться в тылу крикливым патриотом. Наконец, он объяснял свой выбор стремлением приобрести боевой опыт на будущее, когда развернется борьба за социализм (последнее звучит, возможно, наивно и дико, но, тем не менее, объяснимо идеалистической верой двадцатилетнего Рида в том, что впереди его ждет борьба социализма с капитализмом). В записи от 9 мая 1917 г. Рид поясняет: «Честно признаться, меня угнетает то, что ты никак не понимаешь, почему я здесь – я думал, я тебе все четко



разъяснил. Я считаю, что мое место именно здесь. Если бы я был сейчас не в армии, то все во мне взывало бы к тому, чтобы стать частью этого большого приключения. Именно потому, что я считаю эту войну приключением, она и не становится для меня чем-то большим. Настанет день, и я буду сражаться за Социализм, и я буду лучше сражаться, потому что я уже буду “старым воякой”. Мое желание не быть ни красным, ни белым, ни синим патриотом заставляет меня “рычать”. Как такой человек, как я, может сражаться с добрым сердцем на такой войне, как эта? Я попытался об этом написать в незаконченном эссе, которое ты найдешь в конверте. У меня есть парочка друзей, и все они очень активно уклоняются от воинской службы по разным соображениям (кстати, один из них в тюрьме), они тоже не понимают, почему я так пекусь о том, что они считают “чуждой, не нашей, идеей”. Я всегда *чувствовал*, что я на правильном пути и теперь я пытаюсь высказаться» (92–93).

Вера, о которой вскользь говорит в конце письма от 10 января 1918 г. Рид и которую в последующих дневниковых заметках он развивает более определенно, – это индивидуализм, бунт одиночки: позиция, сложившаяся как ответ на ужасы войны, страдания, унижение и смерть: «Я видел человека нагим, а жизнь – драгоценной и одновременно жалкой» (123).

В своей книге «Образование ради мира», написанной после Второй мировой войны, Рид выстраивает логику возможных моделей поведения англичан в изменившемся послевоенном мире, поставленном перед лицом опасности атомной войны. Одну из этих моделей он связывает с позицией «неповиновения», пассивного сопротивления, или пацифизма. Он пишет: «Нам остается рассматривать одну позицию – ту или другую форму негативного или пассивного сопротивления – отказа повиноваться. Война – это договор или тайное соглашение всех его участников: мы описываем такой договор словами “единство в момент национальной угрозы”. Как частные лица мы можем отказаться участвовать в подобном договоре. Но те, кто уже попробовал эту политику, затуманивают свою цель, сваливая в одну кучу сразу несколько разных понятий: “пассивное сопротивление”, “ненасильственное сопротивление”, “неповиновение”, “непротивление злу”. Первые три означают физическое действие, сопровождаемое позитивной целью: забастовку (отказ работать ради получения материального удовлетворения), отказ явиться на призывной пункт или отказ повиноваться военному приказу. Такая позиция может иметь религиозные, философские или политические корни: в этих случаях она имеет практическую направленность и *может* повлечь за собой невооруженное фи-



зическое сопротивление. Четвертое же понятие относится, на самом деле, к Восточно-христианскому мистицизму и описывает духовную позицию, сопровождающуюся отрицательной целью: зло нельзя победить практическим действием, зато его можно одолеть определенной твердостью духа, или благодатью, которая позволит выстоять перед лицом зла, точно так же, как рука мученика выдерживает испытание огнем» (6).

«Я не предполагаю, – развивает мысль Рид, – входить в этические тонкости, отличающие эти формы действия одно от другого. Они ясно и последовательно изложены Толстым в его книге “Царство Божие внутри нас”. Такой этический подход по-прежнему сохраняет свою значимость, и людям с определенным складом ума он представляется естественным. Но в данный момент я озабочен необходимостью найти практические рациональные аргументы для выбора либо одной, либо другой позиции. Для каждой конкретной ситуации требуется определенный подход. Перед лицом агрессии мы, вероятнее всего, остановимся на политике несопротивления. Вопреки намерению нашего собственного Государства организовать действенное сопротивление такой агрессии, мы, скорей всего, зайдем позицию пассивного сопротивления» (7).

Дальше Рид развивает идею отказа от действенного сопротивления злу – иначе говоря, идею пассивного сопротивления войне как «реалистическую» позицию. Он находит для нее название – «образование ради мира» – и развертывает программу действий в третьей части своей монографии.

«Мир должен стать прагматическим проектом.

Я называю этот проект “образованием ради мира”. ...Война представляет собой реальную угрозу любым нашим планкам совершенствования человечества, и такой опасности я могу противопоставить лишь абсолютное отрицание войны. Но пассивное сопротивление войне – это не праздная и не безнадежная политика. Это позиция доступна всем, кто призван осуществлять военную политику. В этом смысле власть – власть как способность отрицать власть – есть власть абсолютная: единственная форма власти, которая на способна испортить тех, кто ею пользуется. В свое время Толстому представлялся необъяснимой загадкой тот факт, что никто к такой власти не прибегнул, и если бы не Ганди, вдохновленный идеями Толстого, мы бы до сих пор полагали этот путь неразрешимой задачей» (16–17).

«Пассивное сопротивление, – продолжает Рид, – нужно практиковать там, где милитаристская агрессия всего разнузданнее, – т.е. в России. ...Можно сомневаться в том, достаточно ли духовна молодежь



Европы и Америки для того, чтобы выработать *mistique* пассивного сопротивления. Это сомнение уравнивается тем, что эта самая молодежь достаточно прозорлива, чтобы понять: пассивное сопротивление – это ее единственный шанс выжить. В любом случае, мы, поставившие мир буквально на грань небытия, можем рассчитывать только на то, чтобы доверить будущее тем, кому оно нужно для жизни, понимая, что если мы можем дрогнуть и пасть в любой момент, то их молодая крепкая психика инстинктивно выдержит, не сломается» (18).

О чем речь?

Даже в первом приближении к программе сопротивления войне, названной Ридом «образованием ради мира», выделяются две интересные подробности. Первая – возможным источником этой программы была заимствованная у Толстого мысль о крепости духа перед злом (см. трактат «Царство Божие внутри нас»<sup>12</sup>), чем, вероятно, и объясняется воспроизведенный Ридом в эпиграфе к его книге эпизод из воспоминаний Л.Н. Толстого «Яснополянская школа»<sup>13</sup>. Собственно, программа пассивного сопротивления войне, предложенная Ридом, состояла в поддержке и возвращении в каждом человеке инстинктивного творческого начала, которое следовало преобразовать, по мысли Рида (развивая поставленный Толстым вопрос о том, какая связь существует между насилием, злом, с одной стороны, и пением, «музыкой», с другой), в пассивное сопротивление насилию, злу, войне.

Вторая подробность связана с возможным развитием этой программной для Рида идеи в 1950-е гг. в молодежном движении 60-х, в революции цветов, в пассивном сопротивлении Истэблшменту. Получается, Рид – один из идейных предтеч бунтарских 1960-х? Чьи идеи были замешаны на книгах Толстого и на военном опыте первой мировой?

Уж не поэтому ли Рид молчал сорок лет, не публиковал свой военный дневник с признаниями в вере в анархию, индивидуальный бунт, что только в начале 60-х увидел возможность общественной поддержки своим идеям, которые впервые с дневниковой откровенностью были выражены в окопных записях 1915–1918 гг.?

Начать с чистого листа, дать человеку – человечеству – молодому человеку существовать без чувства вины... Возможно, это обеспечит миру более человечный путь развития, чем капитализм и отягощенная сознанием первородного греха мысль... Вот так – разумеется, упрощенно в рамках статьи – можно истолковать некоторые характерные записи в военном дневнике Рида, непростой смысл которых раскрывается в полной мере лишь с анализом последующих философско-



эстетических произведений Рида, в связи с социальными движениями Запада в 50–60-е гг. прошлого века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Extracts from a Soldier's Diary / Ed. by H.E. Read // The New Age. 1916. Vol. 19. № 24. Oct. 12. P. 567. URL: [http://dl.lib.brown.edu/mjp/render.php?id=1165363091171875&view=mjp\\_object](http://dl.lib.brown.edu/mjp/render.php?id=1165363091171875&view=mjp_object) (дата обращения 20.04.2011).

<sup>2</sup> Williams L.B. *Modernism and the Ideology of History: Literature, Politics, and the Past*. Cambridge, 2002. P. 56.

<sup>3</sup> Здесь и далее «Военный дневник» Г. Рида цитируется в переводе автора статьи по изданию: Read H. *Introduction to The War Diary. Extracts from a Diary // Read H. The Contrary Experience. Autobiographies / Foreword by Graham Greene*. New York: Horizon Press, 1973. P. 59–146. Каждая цитата завершается скобками с указанием страниц.

Zdes' i dalee «Voennyj dnevnik» G. Rida citiruetsja v perevode avtora stat'i po izdaniju: Read H. *Introduction to The War Diary. Extracts from a Diary // Read H. The Contrary Experience. Autobiographies / Foreword by Graham Greene*. New York: Horizon Press, 1973. P. 59–146. Kazhdaja citata zavershaetsja skobkami s ukazaniem stranic.

<sup>4</sup> Прим. Герберта Рида: «Я написал эссе “Экономическая интерпретация нравственности” (An Economic Interpretation of Morality)» (70).

Prim. Gerberta Rida: «Ja napisal jesse “Jekonomicheskaja interpretacija npravstvennosti” (An Economic Interpretation of Morality)» (70).

<sup>5</sup> Речь о книге «Economic Foundations of Society» (английский перевод 1904 г.) итальянского политического экономиста А. Лория (Achille Loria, 1857–1943).

Rech' o knige «Economic Foundations of Society» (anglijskij perevod 1904 g.) ital'janskogo politicheskogo jekonomista A. Loria (Achille Loria, 1857–1943).

<sup>6</sup> Имеется в виду библиотека университета в Лидсе.

Imeetsja v vidu biblioteka universiteta v Lidse.

<sup>7</sup> Cp. Demogorgon. «...To suffer woes which Hope thinks infinite;/ To forgive wrongs darker than death or night;/ To defy Power, which seems omnipotent;/ To love, and bear; to hope till Hope creates/From its own wreck the thing it contemplates;/Neither to change, nor falter, nor repent;/This, like thy glory, Titan, is to be /Good, great and joyous, beautiful and free;/This is alone Life, Joy, Empire, and Victory». Цит. по: Shelley P.B. *Prometheus Unbound* (1819) // *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley / Ed. with Textual Notes by Thomas Hutchinson*. London; New York; Toronto, 1907. P. 264. Ср. с русским переводом: Демогоргон. «...Не верить в торжество несовершенства;/ Прощать обиды, черные, как ночь;/ Упорством невозможность превозмочь;/ Терпеть, любить; и так желать блаженства,/ Что Солнце вспыхнет сквозь туман/ И обессилеет отравы, –/Над этим образ твой, Титан,/ Лишь в этом Жизнь, Свобода, Слава,/ Победа Красоты, лучистая Держава!». Перевод К. Бальмонта. Цит. по: Шелли П.Б. *Избранные произведения; Стихотворения; Поэмы; Драммы; Философские этюды*. М., 1998. С. 564.

Sr. Demogorgon. «...To suffer woes which Hope thinks infinite;/ To forgive wrongs darker than death or night;/ To defy Power, which seems omnipotent;/ To love, and bear; to hope till Hope creates/From its own wreck the thing it contemplates;/Neither to change, nor falter, nor repent;/This, like thy glory, Titan, is to be /Good, great and joyous, beautiful and free;/This is alone Life, Joy, Empire, and Victory». Cit. po: Shelley P.B. *Prometheus Unbound* (1819) // *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley / Ed. with Textual Notes by Thomas Hutchinson*. London; New York; Toronto, 1907. P. 264. Cr. s russkim perevodom: Demogorgon. «...Ne verit' v torzhestvo nesovershenstva;/ Prowat' obidy, chernye, kak noch';/ Uporstvom nevozmozhnost' prevozmochn';/ Terpet', ljubit'; i tak zhelat' blazhenstva./ Chto Solnce vspyhnet skvoz' tuman/ I obessileet otrava, –/Nad jetim obraz tvoj, Titan,/ Lish' v jetom Zhizn', Svoboda, Slava,/ Pobeda Krasoty, luchistaja Derzhava!». Pevod K. Bal'monta. Cit. po: Shelli P.B. *Izbrannye proizvedenija; Stihotvorenija; Pojemy; Dramy; Filosofskie jetjudy*. M., 1998. S. 564.



<sup>8</sup> Видимо, речь об одной из межсоюзнических конференций, проводившихся в 1915–1916 гг. членами Антанты.

Vidimo, rech' ob odnoj iz mezhsjojuznicheskikh konferencij, provodivshihjsja v 1915–1916 gg. chlenami Antanty.

<sup>9</sup> Рид имитирует диалектное произношение название графства Мидлсборо (Middlesbro').

Rid imitiruet dialektnoe proiznoshenie nazvanie grafstva Midsboro (Middlesbro').

<sup>10</sup> Георг Микаэлис (Georg Michaelis, 1857–1936), германский политик и имперский канцлер в период первой мировой войны, его правительство продержалось только 15 недель.

Georg Mikajelis (Georg Michaelis, 1857–1936), germanskij politik i imperskij kancler v period pervoj mirovoj vojny, ego pravitel'stvo proderzhalos' tol'ko 15 nedel'.

<sup>11</sup> Здесь и далее книга Г. Рида «Образование ради мира» цитируется в переводе автора статьи по изданию: *Read H. Education for Peace*. New York: Scribner's Sons, 1949. P. 12–13. В скобках после цитаты приводится страница источника.

Zdes' i dalee kniga G. Rida «Obrazovanie radi mira» citiruetsja v perevede avtora stat'i po izdaniju: *Read H. Education for Peace*. New York: Scribner's Sons, 1949. P. 12–13. V skobkah posle citaty privoditsja stranica istochnika.

<sup>12</sup> Первое произведение, переведенное Констанс Гарнетт с русского на английский язык. *Tolstoy Leo*. The Kingdom of God is Within You: in 2 vols. London, 1984. Цит. по: *Garnett Richard*. Constance Garnett: A Heroic Life. London, 1991. P. 361.

Pervoe proizvedenie, perevedennoe Konstans Garnett s russkogo na anglijskij jazyk. *Tolstoy Leo*. The Kingdom of God is Within You: in 2 vols. London, 1984. Cit. po: *Garnett Richard*. Constance Garnett: A Heroic Life. London, 1991. P. 361.

<sup>13</sup> Ср. эпиграф в оригинале: «We stopped in the thicket beyond the threshing-floor at the very end of the village. Sdmka picked up a dry stick from the snow and began striking it against the frosty trunk of a lime tree. Hoar frost fell from the branches onto our caps, and the noise of the blows resounded in the stillness of the wood. 'Lev Nikolaevich,' said Fedka to me . . . 'why does one learn singing? I often think, why, really, does one?' What made him jump from the terror of the murder to this question, heaven only knows; yet by the tone of his voice, the seriousness with which he demanded an answer, and the attentive silence of the other two, one felt that there was some vital and legitimate connection between this question and our preceding talk». Tolstoy. Trans. by Aylmer Maude. Цит. по: *Read H. Education for Peace*. New York, 1949. Рид цитирует воспоминания Л.Н. Толстого «Яснополянская школа» (1861). Сёмка – Макаров И.С. (1848–1897), Федька – Морозов В.С. (1849–1914), ученики Л.Н. Толстого, цит. по: Указатель собственных имен и названий // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 20 т. Т.15. М., 1964. С. 458–477.

Sr. jepigraf v originale: «We stopped in the thicket beyond the threshing-floor at the very end of the village. Sdmka picked up a dry stick from the snow and began striking it against the frosty trunk of a lime tree. Hoar frost fell from the branches onto our caps, and the noise of the blows resounded in the stillness of the wood. 'Lev Nikolaevich,' said Fedka to me . . . 'why does one learn singing? I often think, why, really, does one?' What made him jump from the terror of the murder to this question, heaven only knows; yet by the tone of his voice, the seriousness with which he demanded an answer, and the attentive silence of the other two, one felt that there was some vital and legitimate connection between this question and our preceding talk». Tolstoy. Trans. by Aylmer Maude. Cit. po: *Read H. Education for Peace*. New York, 1949. Rid citiruet vospominanija L.N. Tolstogo «Jasnopoljanskaja shkola» (1861). Sjomka – Makarov I.S. (1848–1897), Fed'ka – Morozov V.S. (1849–1914), ucheniki L.N. Tolstogo, cit. po: Ukazatel' sobstvennyh imen i nazvanij // Tolstoj L.N. Sobranie sochinenij: v 20 t. T.15. M., 1964. S. 458–477.



**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ  
РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX–XXI вв.  
(Подготовительные материалы)**

В данной рубрике представлены обоснование проекта создания «Экспериментального словаря русской драматургии XX – XXI веков» и подготовительные материалы – словарные статьи, работа над которыми уже началась.

**Ключевые слова:** вербатим; героическое; гротескный субъект; заглавие; катастрофа; неосинкритизм драматический; «новая драма»; перипетия; постдраматический театр; речь персонажей; сюжет драматический; фантастическое.

С.П. Лавлинский

**ОБОСНОВАНИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПРОЕКТА**

На рубеже XX–XXI вв. в мировой и отечественной драматургии наметились особые дискурсивно-стилевые и жанровые сдвиги, свидетельствующие о появлении новой художественной парадигмы драмы как литературного рода и театрального феномена. Эта парадигма существенным образом повлияла на креативные и рецептивные стратегии развития современной культуры в целом. В настоящее время специалисты из разных дисциплинарных областей гуманитарной науки начали ее интенсивно изучать. Появились теоретические работы, выпускаются содержательные сборники научных статей, проводятся конференции, на которых обсуждается специфика новейшей драматургии в самых разных ее аспектах<sup>1</sup>, защищаются первые диссертации о поэтике «новой драмы»<sup>2</sup>, в вузовские учебные курсы вводятся академические дисциплины, в рамках которых рассматриваются нынешние драматические тенденции<sup>3</sup>.

В предисловии к сборнику материалов семинара, посвященного исследованию новейшей драматургии, цитируется высказывание одного из наиболее известных идеологов «новой драмы» Вадима Леванова, который считает процессы, происходящие в гуманитарной среде, «уникальной вещью», поскольку «явление оценивается и осмысливается академической наукой не спустя 50 – 100 лет, как это обыкновенно бывает, а сейчас, здесь, методом погружения в это явление». Вместе с тем, как справедливо отмечается в предисловии сборника, задача научных проектов, направленных на осмысление феноменов современной драматургии, состоит не только в том, чтобы «легитимизировать новую драму» (Леванов), но в том, чтобы для постижения «“новых форм” современного художественного процесса попытаться найти новые формы его научного осмысления»<sup>4</sup>.





Последнее утверждение представляется крайне важным, поскольку активное освоение русской драматургии рубежа XX–XXI вв. наталкивается на ряд проблем теоретического характера, непосредственным образом связанных с выбором аксиологии, методологии и методики исследования драмы в целом как вида искусства и рода литературы, а также с самой практикой анализа конкретных произведений.

Проблема освоения гуманитарной наукой современной драматургической эстетики и поэтики (замечу: не только «новой драмы»!) определяется, на мой взгляд, прежде всего, во-первых, слабой теоретической отрефлектированностью традиционных понятий теории драмы в связи с ситуацией, сложившейся в новейшей драматургии; во-вторых, в недостаточном опыте анализа конкретных произведений – во многих работах при обращении к современной драме целостный анализ художественного текста зачастую подменяется литературно-критическим или культурологическим комментариями с использованием либо архаичных, либо модных гуманитарных концептов, а то и просто пересказом. Специфика же художественной структуры новейшей драматургии и способы ее эстетического функционирования в таких случаях рассматриваются крайне поверхностно, затемняя и без того «темные» места современной теории драмы<sup>5</sup>.

Между тем «в истории поэтики и философской эстетики, – пишет известный теоретик литературы Н.Д. Тмарченко, – мы находим, во-первых, теорию драмы как произведения, создающего особого рода переживание события и судьбы героя читателем-зрителем. Это переживание обозначается понятиями катастрофы и катарсиса (Аристотель, Шиллер, Ницше, Выготский). Во-вторых, от немецкой философской эстетики рубежа XVIII–XIX вв. (Гегель, Гете) до XX в. развивалась теория драматического действия, использующая понятия конфликта и сюжета. В-третьих, в XX в. возникла теория драматического слова. Естественно, речь идет о *доминировании* в той или иной теории (и в том или ином произведении конкретной историко-культурной эпохи – С.Л.) определенных сторон художественного целого и соответствующих понятий. Понятно также, что во многих работах мы встретим сочетание разных подходов»<sup>6</sup>.

Отмеченные теоретические стратегии имеет смысл учитывать при рассмотрении тенденций развития драматургии и при анализе отдельных текстов, поскольку специфика структурных элементов драмы может меняться (и меняется!), однако само наличие этих элементов (сюжетных, композиционных, дискурсивных и пр.) и взаимосвязи между ними сомнений не вызывают. В самом деле, странными могут выглядеть утверждения, согласно которым у произведения, написанного современным драматургом, отсутствуют сюжет или композиционно-речевые формы, а, стало быть, и анализировать эти аспекты художественной структуры исследователю, занимающемуся



теорией и историей новейшей драмы, не только бессмысленно, но и просто невозможно.

Серьезной проблемой для изучения тенденций новейшей драматургии является и разъединенность ценностно-целевых усилий, принимаемых литературоведами, театроведами и культурологами, и отчужденность научных языков, которыми они пользуются. Возникает вопрос: в какой точке и при решении каких именно задач дисциплинарные интересы гуманитариев из разных областей могут продуктивно пересечься и стать междисциплинарными? Возникают и вопросы о границах использования театроведческих и культурологических понятий в литературоведческом исследовании современной драматургии. Так, например, смещение гуманитарной фокусировки при изучении драмы из сферы поэтики исключительно в сферу культурологии, к сожалению, довольно часто приводит к исследовательскому «косоглазию» – в поле зрения аналитика попадают только элементы миметических образований, образцы художественно-социологической репрезентации действительности, а вот сама эстетическая «мера вымысла и жизнеподобия» (Н.Д. Тамарченко), представленная новейшей драмой, остается непроясненной.

Научные дискуссии, которые в настоящее время ведутся на семинарах и конференциях, посвященных изучению неклассической драмы, свидетельствуют о желании многих профессионалов отчетливее очертить круг тех явлений, которые, независимо от многообразия их теоретических интерпретаций, позволили бы гуманитарному сообществу более предметно, а значит, и более продуктивно вести речь о тенденциях, происходящих в новейшей драматургии.

По моему убеждению, сложившуюся ситуацию в лучшую – научно обоснованную – сторону может изменить создание «Экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX–XXI вв. (1990–2010 гг.)» (далее – Словарь) – того историко-культурного периода, который охватывает последние 20 лет развития отечественной драматургии.

Проектируемый Словарь имеет принципиально экспериментальный характер, что манифестируется в его заглавии. В чем именно он будет проявляться?

Во-первых, Словарь посвящен аналитическому рассмотрению хорошо известных понятий, требующих рефлексии в новом культурном контексте.

Во-вторых, – экспликации понятий, которые до сих пор теоретически не осмыслены, хотя и активно употребляются при обсуждении художественных особенностей новейшей драмы.

В-третьих, под одной обложкой хочется собрать авторов из различных дисциплинарных областей – литературоведов, театроведов, культурологов.



Именно поэтому в словарных статьях одного типа может предлагаться исключительно литературоведческая интерпретация рассматриваемого понятия, в статьях второго и третьего типов – театроведческая или культурологическая; словарные статьи четвертого типа будут сочетать несколько интерпретаций соответствующего понятия, предложенных специалистами из различных областей.

То, что в Словаре особое место отводится прояснению литературоведческих понятий (прежде всего понятий поэтики), не должно отпугивать театроведов и культурологов. Данный филологический приоритет во многом объясняется намеренной «литературоцентричностью» текстов новейшей отечественной драматургии, зачастую ориентированных не столько на театральные режиссеров и театральную постановку, сколько на читателя как самостоятельного и полноценного эстетического субъекта.

Кто же является потенциальным адресатом Словаря? В целом Словарь мыслится как современное научное пособие, ориентированное не только на ученых-гуманитариев и организаторов современной театральной практики, но и на студентов гуманитарных вузов, современных школьных педагогов и старшеклассников, желающих самостоятельно разобраться в феномене современной драматургии<sup>7</sup>.

Как и в любом справочном издании, в Словаре имеются определенные ограничения. Так, за пределами Словаря остаются статьи, посвященные творчеству отдельных авторов, а также драматургическим и театральным школам и коллективам. По всей видимости, такого рода статьи могут быть включены в справочник «Кто есть кто в современной русской драматургии». Однако его создание должно осуществляться в рамках отдельного проекта.

Итак, проектируемый Словарь, как следует из всего сказанного, призван решить следующие задачи:

- очертить междисциплинарный круг понятий (литературоведческих, театроведческих, культурологических), актуальных для понимания структуры и способов функционирования современной неклассической драматургии;
- предложить интерпретации понятий теоретической и исторической поэтики в контексте нового этапа развития отечественной драматургии (именно поэтому предполагается, что каждый из рассматриваемых аспектов структуры новейшей драмы соотносится с предшествующей традицией – это позволит наметить стратегию дальнейшего изучения драмы как рода литературы);
- связать при рассмотрении феноменов современной русской драмы подходы собственно литературоведческие с подходами театроведческими, философско-эстетическими и культурологическими;



- прояснить культурно-исторический контекст функционирования новейшей драматургии (не только «новой драмы»!) (именно поэтому в Словарь предлагается включить понятия, отражающие историко-культурные и историко-литературные явления);
- актуализировать теоретическую рефлексии научного сообщества, заинтересованного в прояснении эстетической и социокультурной сути современной русской драматургии.

В ходе работы над Словарем учитывается имеющийся опыт составления теоретических справочников – «Словаря театра» П. Пави<sup>8</sup>, новейшего словаря актуальных терминов и понятий поэтики под редакцией Н.Д. Тамарченко<sup>9</sup>, а также словаря современной драмы, созданного французскими коллегами<sup>10</sup>.

Ориентируясь на ценности академизма, Словарь ни в коей мере не предусматривает концептуально-логического единства, отражающего преимущества аксиологии и исследовательского инструментария какой-либо одной научной (литературоведческой, театроведческой, культурологической) школы или конкретного автора. Любая эстетическая и исследовательская ангажированность противоречила бы сути задуманного проекта. Поэтому опасения относительно преобладания в процессе работы над Словарем какого-либо одного подхода представляются избыточными – у специалистов, занимающихся изучением современной драматургии, появляется реальная возможность сотрудничества, при которой в сознании участников проекта диалогически будет удерживаться «общее поле говоримого» (Гадамер). Хочется надеяться, что, двигаясь с разных дисциплинарных и концептуально-понятийных сторон, авторы Словаря смогут в значительной мере прояснить специфику явлений, связанных с новейшей русской драмой.

Предлагаю познакомиться с основными блоками статей Словаря, посвященных понятиям определенного типа<sup>11</sup>.

### **I. Центральные понятия:**

*автор, анализ и интерпретация спектакля, анализ текста драмы, жанр драматический, интерпретация драмы, герой, неклассическая драма, «Новая драма», коммуникативные стратегии драмы, пьеса, спектакль, театр, текст драматический, читатель/зритель, чтение драмы.*

### **II. Междисциплинарные понятия, обозначающие художественную специфику новейшей драмы в целом:**

*абсурд, визуальное, высказывание, воображаемое, деконструктивизм, дискурс, жест, интересубъектность, мистериальность, игра, интертекст (интертекстуальность), карнавализация, кинемато-*



*графичность, музыка, натурализм, неодидактизм, неосинкретизм драматический, «новый реализм», перформанс (перформативность), постдраматизм (постдраматическое), постмодернизм, провокативность, реальное / виртуальное, ритм, театральность (театрализация), условность, эксперимент, эпизация (драмы и театра).*

### **III. Литературоведческие и философско-эстетические понятия, характеризующие:**

2.1. **некоторые стратегии художественности:** героическое, героикомическое, идиллическое, сатира, трагическое (трагизм), трагикомическое, юмор (7 терминов);

2.2. **разновидности образности:** архетип, гротеск (гротескно-фантастическое), ирония (ироническое), комическое (комизм), миф, символ (символическое), фантастическое (7 терминов);

2.3. **жанры и жанровые признаки новейшей драмы:** анекдот, автобиографизм, документализм, документальная драма, комедия, мелодраматизм, мениппея, метадрама, монодрама, притча, римейк, «социальная» пьеса, сказочное, трагикомедия, утопичность/антиутопичность, фарс, философская драма (17 терминов);

2.4. **структурные аспекты драматического произведения:** адресат, композиция, мир драмы, объектная организация драмы, субъектная организация драмы, сюжет драматический, хронотоп (время-пространство драматическое) (7 терминов);

2.5. **элементы композиционных и сюжетных структур:** вставной текст, композиционно-речевые формы в драме, компонент, точка зрения; образ автора, рассказчик; аллюзия, афиша (список действующих лиц), заглавие, диалог, дневник, исповедь, монолог, монтаж, коллаж, паратекст, посвящение, ремарка, реминисценция, реплика, сон, цитата, эпиграф; действие, завязка, интрига, катастрофа, конфликт, мотивы, перипетия, развязка, система персонажей, событие (32 термина);

2.6. **формы эстетического завершения:** катарсис, событийность (2 термина);

2.7. **дискурсивные модификации и признаки:** вариация, вербатим, «городской текст», интимное, исповедальное, коннотация, номинация, ненормативность речи, пародия (пародийное), разноречие социальное, стилизация, чужое слово (12 терминов).

### **IV. Театроведческие понятия:**

*авторский театр, драматург, лаборатория, манифест, «ноль-позиция», сценическое/внесценическое, театр в театре, «театр жестокости», постдраматизм (постдраматический театр), читка, фестиваль театральный (11 терминов).*



**V. Круг понятий современной философии и культурологии, обозначающих социокультурные признаки новейшей драматургии:**

*актуальность, витальность, гендер, движение социокультурное, «другой» («иной»), женская драма, идентичность, идентификации кризис, информант, классика, контркультура, кризис, маргинальное, метафизическое, насилие, онейрическое, проект, психоанализ, репрезентация, социальные сферы действительности, субкультура, тело (телесность), эротизм (23 термина).*

Всего в Словаре 160 терминов (разумеется, их количество в процессе реализации проекта может измениться).

В качестве приложения предполагается включить в Словарь подборку кратких аннотаций пьес, упомянутых в статьях.

Работа над «Экспериментальным словарем русской драматургии рубежа XX–XXI вв. (1990–2010 гг.)» уже началась. Публикуемые ниже материалы могут рассматриваться читателями журнала в одном случае как вполне завершённые статьи, в другом, – как наброски будущих статей. Все они демонстрируют «единство в многообразии» исследовательских подходов к изучению поэтики современной драматургии, сторонники которых из Москвы, Санкт-Петербурга, Самары, Кемерово, Новосибирска и других российских научных центров концептуально поддержали идею создания Словаря и весьма быстро откликнулись на предложение включиться в работу над ним. Очень надеюсь, что представленные подготовительные материалы заинтересуют потенциальных участников проекта создания Словаря, то есть авторов новых словарных статей (точнее – тех, кто хотел бы стать таковыми)<sup>12</sup>. Работу над Словарем планируется завершить в 2013 г.

Связи и аналогии между различными понятиями обозначаются *курсивом* – им выделены термины, которые рассматриваются в других специальных статьях Словаря (но только представленных в данной публикации).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Отмечу сборники материалов конференций, в последние годы регулярно проходящих в Самарском государственном университете (см.: Литература и театр: сборник научных статей. Самара, 2006; 2008; 2011).

Отмечу сборники материалов конференций, в последние годы регулярно проходящих в Самарском государственном университете (см.: Литература и театр: сборник научных статей. Самара, 2006; 2008; 2011).

<sup>2</sup> См., напр.: *Болотян И.М.* Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.

См., напр.: *Bolotjan I.M.* Zhanrovye iskanija v russkoj dramaturgii konca XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. М., 2008.



<sup>3</sup> См., напр.: *Громова М.И.* Русская драматургия конца XX–XXI века: учеб. пособие. М., 2006; *Кислова Л.С.* Новая русская драма: тенденции развития. Тюмень, 2005.

Sm., napr.: *Gromova M.I.* Russkaja dramaturgija konca XX–XXI veka: ucheb. posobie. M., 2006; *Kislova L.S.* Novaja russkaja drama: tendencii razvitija. Tjumen', 2005.

<sup>4</sup> Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева. Самара, 2009. С. 4–5.

Novejshaja drama XX–XXI vv.: problema konflikta: materialy nauchno-prakticheskogo seminaru, 12–13 aprelja, g. Tol'jatti / sost. i отв. red. T.V. Zhurcheva. Samara, 2009. S. 4–5.

<sup>5</sup> Отбирая образцы анализа драмы (не только произведений современной драматургии!) для хрестоматии по курсу «Анализ художественного текста (Драма)», я столкнулся с дефицитом ярких исследовательских разборов конкретных текстов. Впрочем, дело даже не в качестве разборов как таковых, а в их весьма малом количестве. При этом вряд ли можно говорить о недостатке интересных работ, включающих в себя анализ эпических и лирических произведений. Это, разумеется, отнюдь не означает, что в современной науке вообще отсутствуют примеры адекватного литературоведческого анализа драмы. Некоторые из них представлены в названных ранее научных сборниках цикла «Литература и театр», а также цикла научных трудов «Драма и театр», издаваемых Тверским государственным университетом (См.: *Драма и театр: сборники научных трудов. Вып. I–VIII. Тверь, 1998–2008*). Однако, как в таких случаях принято говорить, исключения лишь подтверждают правило.

Отбирая образцы анализа драмы (не толь'ко произведениj современnoj dramaturgii!) dlja hrestomatii po kursu «Analiz hudozhestvennogo teksta (Drama)», ja stolknulsja s deficitom jarkih issledovatel'skih razborov konkretnyh tekstov. Vprochem, delo dazhe ne v kachestve razborov kak takovyh, a v ih ves'ma malom kolichestve. Pri etom vrnjad li možno govorit' o nedostatke interesnyh rabot, vključajuschih v sebja analiz jepicheskikh i liricheskikh proizvedenij. Jeto, razumeetsja, otnjud' ne oznachaet, čhto v sovremennoj nauke voobsče otststvjut primery adekvatnogo literaturovedčeskogo analiza dramy. Nekotorye iz nih predstavleny v nazvannyh ranee nauchnyh sbornikah cikla «Literatura i teatr», a takže cikla nauchnyh trudov «Drama i teatr», izdavaemyh Tverskim gosudarstvennym universitetom (Sm.: *Drama i teatr: sborniki nauchnyh trudov. Vyp. I–VIII. Tver', 1998–2008*). Odnako, kak v takih sluchajah prinjato govorit', isključeniya lish' podtverzhdajut pravilo.

<sup>6</sup> Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 306–307.

Teorija literatury: ucheb. posobie: v 2 t. / pod red. N.D. Tamarchenko. T. 1. M., 2004. S. 306–307.

<sup>7</sup> Существует опыт продуктивного освоения художественной специфики новейшей драматургии в пространстве современного литературного образования. О научной конференции в московской гимназии № 45, посвященной теории и истории русской драмы, где наряду с теоретическими докладами студентов и аспирантов читались весьма содержательные доклады заинтересованных исследователей-школьников, см.: *Павлов А.М.* «Хронотоп читательского многоголосья». Заметки о молодежной конференции «“Сцена жизни” в русской драме XX века» // Современная драматургия. № 8. 2008. С. 186–190. Материалы конференции представлены: «“Сцена жизни” в русской драме XX века»: материалы Четвертой гуманитарной конференции (20 – 22 марта 2008 г.): в 2 ч. / сост. и ред. С.П. Лавлинский. М., 2008.

Suschestvuet opyt produktivnogo osvoenija hudozhestvennoj specifiky novejshej dramaturgii v prostranstve sovremennogo literaturnogo obrazovanija. O nauchnoj konferencii v moskovskoj gimnazii № 45, posvjachennoj teorii i istorii russkoj dramy, gde narjadu s teoreticheskimimi dokladami studentov i aspirantov chitalis' ves'ma sodержatel'nye doklady zainteresovannyh issledovatelej-shkol'nikov, sm.: *Pavlov A.M.* «Hronotop chitatel'skogo mnogogolos'ja». Zametki o molodezhnoj konferencii «“Scena zhizni” v russkoj dramе



XX века» // *Sovremennaja dramaturgija*. № 8. 2008. S. 186–190. Materialy konferencii predstavleny: «“Scena zhizni” v russkoj drame HH veka»: materialy Chetvertoj gumanitarnoj konferencii (20 – 22 marta 2008 g.): v 2 ch. / sost. i red. S.P. Lavlinskij. M., 2008.

<sup>8</sup> Павис П. Словарь театра. М., 2003.

*Pavis P. Slovar' teatra*. M., 2003.

<sup>9</sup> См.: Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. М., 2008.

Sm.: *Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij* / gl. nauch. red. N.D. Tamarchenko. M., 2008.

<sup>10</sup> См.: *Lexique du drame moderne et contemporain* / Jean-Pierre Sarrazac (dir.). Belval, 2005.

Sm.: *Lexique du drame moderne et contemporain* / Jean-Pierre Sarrazac (dir.). Belval, 2005.

<sup>11</sup> При распределении статей по предметно-дисциплинарным блокам учитывался опыт проекта создания указанного ранее новейшего словаря актуальных терминов и понятий поэтики под редакцией Н.Д. Тamarченко.

*Pri raspredelenii statej po predmetno-disciplinarnym blokam uchityvalsja opyt proekta sozdanija ukazannogo ranee novejshego slovarja aktual'nyh terminov i ponjatij pojetiki pod redakciej N.D. Tamarchenko.*

<sup>12</sup> Некоторые из материалов Словаря включены в подготовленную к печати книгу: Поэтика русской драмы рубежа XX–XXI веков: сборник статей. Вып. 1–2. Кемерово, 2011.

*Nekotorye iz materialov Slovarja vkljucheny v podgotovlennuju k pechati knigu: Pojetika russkoj dramy rubezha XX–XXI vekov: sbornik statej. Vyp. 1–2. Kemerovo, 2011.*





**ВЕРБАТИМ** (от лат. *verbatim* – дословно; англ. *verbatim* – буквальный, дословный). Понятие используется в нескольких значениях.

1. Техника создания текста путем монтажа дословно записанной речи. Как определение используется, в основном, по отношению к современным документальным пьесам и спектаклям по ним («Преступления страсти» Г. Синькиной, «Трезвый PR» Е. Нарши, О. Дарфи, «Война молдован за картонную коробку» А. Родионова, «Дос.тор», «Первый мужчина», «Я боюсь любви» Е. Исаевой, «Манагер» Р. Маликова, Н. Денисова, «Красавицы. Вербатим» А. Зензинова, Вл. Забалуева и мн. др.). (См.: Документальный театр. Пьесы. М., 2004).

2. Стиль документальных текстов, проявляющийся в специфических фонетических, лексико-синтаксических, композиционных и др. особенностях, обусловленных речевыми дискурсами различных субкультур (Н. Якубова), может быть сценически воспроизведен путем подражания, стилизаций или пародий (например, «Синий слесарь» М. Дурненкова).

3. Тип документального театра, возникшего на рубеже XX–XXI вв. См., например, определение, предложенное в Википедии, где В. выступает синонимом к «документальному театру» и, кроме того, обозначен как «жанр»: «вид театрального представления, получивший определенную популярность на рубеже XX–XXI вв. Типологически соответствует литературе нон-фикшн <...> Опорой жанра В. в России является московский “Театр.doc”».

Понятие В. интерпретируется и как «технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающиеся социально окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис речи, этически и морально равнодушное <...> яркий бытовой случай или необычная жизненная история; разговор или ситуация, в котором слушатель прожил интересный опыт; оригинальное выражение, услышанное в обыденной речи; что-то настоящее, реальное, то, что нарочито не придумашь» (см.: А. Родионов).

В науке до сих пор не сложилось единого мнения о том, является ли «документальная» литература отдельным видом словесности или ее жанром. Тем не менее, существует традиция выделять документальные произведения в самостоятельный вид литературы, который, в свою очередь, представлен различными жанрами. Размышляя над жанровой природой произведений с главенствующим документальным началом, Е.Г. Местергази выделяет «чистые (первичные)» и «сложные (вторичные)» жанры. К чистым (первичным) жанрам ученый относит «хронику», «письмо», «автобиографию», «биографию», «дневник», «мемуары», «описание путешествия». К сложным (вто-



ричным) жанрам – «невыведанный» рассказ», «документальную повесть», «документальный роман» и др. (см.: Е.Г. Местергази).

Очевидно, что, согласно этой классификации, В.-драматургия – сложный (вторичный) жанр, использующий в своей структуре жанры первичные.

Как техника, В. в России получает развитие после семинаров представителей лондонского театра Royal Court в 1999 г. В результате семинаров ассоциации «Новая пьеса/New Writing» в 2000 г. был организован проект «Документальный театр», в 2002 г. открылся негосударственный, некоммерческий, независимый Театр документальной пьесы «Театр.doc». Именно новые тексты, созданные в технике В., задали определенные «каноны» всей «Новой драмы», как в проблемно-тематическом и композиционно-речевом аспектах, так и в «зоне контакта» с другими видами актуального искусства, направленного прежде всего на социальное воздействие. «Реальность», «действительность», «актуальность», «документальность», «социальность» – основные понятия В.-театра, которые одновременно стали критериями и для авторской (не документальной) драматургии.

В документальной драме, первые образцы которой появились еще в 1930-х гг., в качестве «жизненного материала» чаще всего использовались исторические документы, подлинность которых была легко верифицируема. Пьесы, основанные на документальных источниках, разоблачающие прошлое, постепенно отошли на второй план. В то же время в западной драматургии продолжались поиски новых форм документальных произведений, следствием которых и является современный В. В В.-драматургии понятие «документ» прилагается не только к письменным источникам пьесы (архивные материалы, письма и т.п.), но и к тексту записанного на диктофон интервью.

Для работы в данной технике драматург, прежде всего, выбирает тему. Она может носить социальный, этический, образно-тематический характер исследования наболевших общественных проблем. Далее драматург отбирает группу людей, которые так или иначе связаны с выбранной темой. Отметим, что термин «информант» использовался до недавнего времени исключительно в социологии. Современные драматурги, применяющие в своей работе технику В., определяют «информантов» как «информационных доноров».

За выбором темы и за ориентировочным определением группы информантов идет важная практическая часть работы в технике В.: планирование и формулирование вопросов для будущего интервью и непосредственно его проведение. В истории британских В.-пьес обычно будущий исполнитель выступает и в роли берущего интервью; это обусловлено идеей о важности личного общения с информантом как изначальной внутренней настройки на реальный ритм,



тон определенного В.-текста. Интервью проводится в форме беседы и с согласия информантов записывается на аудио-носитель. Затем актер или литературный ассистент превращает магнитофонную запись в текст, по возможности воспроизводя при этом сказанное в мельчайших деталях, сохраняя особенности произношения, интонацию и т.п. Записанное интервью после расшифровки исполнитель читает автору, стремясь при этом воспроизвести текст как можно точнее. В традиционном В. из интервью исключаются вопросы. При исполнении-читке полученного материала исполнитель должен концептуально вжиться в роль говорящего, «рассказывающего историю».

Далее перед автором встает вопрос о том, как из монологического текста интервью создать текст пьесы. Интервью редко содержит в себе внутренние диалоги, поэтому текст пьесы создается либо посредством монтажа нескольких монологов, которые автор каким-либо образом связывает между собой, либо компоновкой отдельных реплик из разных интервью. По мере прослушивания интервью и в ходе работы с их расшифровками автор корректирует возникшее у него до начала сбора материала видение темы. В пьесу включается материал, лучше всего передающий, по мнению драматурга, замысел пьесы.

Такая последовательность действий в данной технике получила название «классический» или «ортодоксальный» В. Однако, как отмечают участники В.-проекта, «в России все эти первоначальные понятия зажили своей жизнью, и сколько в “Театр.doc” спектаклей, столько своих методов принесения реальной речи персонажей на сцену» (см.: Что такое *verbatim*). На сайте театра перечисляются еще несколько методов, используемых, в основном, в спектаклях по В.-пьесам: «лайф-гейм» (импровизационное разыгрывание жизни персонажей до или после спектакля при зрителях), «глубокое интервью» (актер присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается в него, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала) и др. При этом участники отмечают, что основной метод их работы – интервью.

В.-драматургия, безусловно, имеет свои особенности и отличается от традиционной документальной драмы. В традиционной документальной драме открытие художественных возможностей документального искусства происходит через использование не-авторских компонентов в сюжете и в драматическом действии произведения. В В.-драматургии единицей документальности является неизменность речевого образа рассказчика. Главное для В.-пьесы – отразить социально адекватно личность человека, который говорил. С этим связано использование в работе технического инструмента, что, как кино и фотографию, делает В.-драматургию технически зависимым и отчасти технически сформированным искусством.



В.-драматургия во многом унаследовала свои особенности от собственно документальной драмы. Авторы стремятся сосредоточить внимание публики не на том, что непосредственно происходит на сцене (в текстах это выражается минимумом ремарок, а иногда и их полным отсутствием), а главным образом на том, что именно они говорят. В.-пьесы часто представляют собой монопьесы, пьесы с малым количеством персонажей или пьесы с одним актером, играющим несколько ролей. В постановках В.-спектаклей можно отметить влияние «бедного театра» Е. Гротовского и «театра-лаборатории». На сцене редко присутствуют декорации, не используется грим, иногда нет и костюмов; авторы предельно свободно обращаются со сценическим пространством и временем.

Необходимо отличать В.-пьесы от документальных пьес, созданных методикой «погружения» в ту или иную сферу социальной жизни, когда автор проводит много времени в определенной среде и затем на основании полученного опыта пишет пьесу. Здесь сбор материала является подготовительным этапом работы над пьесой, тогда как в В.-драматургии сбор материала является основной ее частью, связанной с техникой и предполагающей использование полученного текста дословно.

Роль документального театра (и традиционного, и современного) не ограничивается лишь его познавательными функциями. Документальный театр может стать средством решения социальных проблем, и сохранение личности рассказчика в В.-драматургии важно прежде всего для социального воздействия пьесы, для позитивного изменения социальных судеб информантов. Так, например, в свое время показы пьесы Анны-Девере Смит «Сумерки» («Twilight») о расовых беспорядках в Лос-Анджелесе способствовали примирению враждующих сторон (см.: A.D. Smith). Работа Смит – пример «ортодоксального» В. Автор опросила около двухсот человек из разных социальных групп, разных возрастов и рас, из которых для показа на сцене выбрала двадцать пять, причем Анна выступала и в позиции драматурга, и в позиции режиссера, и в позиции актера, исполнившего все роли. В пьесе сохранены подлинные имена героев, приводится описание их внешности, манеры говорить, описание места, в котором проходило интервью, дан даже звуковой и шумовой фон, окружавший человека в момент речи. Текст содержит развернутые ремарки. Следует отметить также особенность записи текста данной пьесы, где запись речи персонажа передана строками разной длины, представляющими собой отрезки речи между паузами, что наглядно демонстрирует интонационный рисунок, движение «живой речи», ее ритм.

Подобная запись точнее отражает ритм речи информанта и определяется рядом исследователей как поэтический верлибр-текст (А. Ро-



дионов). Идея В. представляет драматургию как искусство, идентичность которого – в текстовом ритме и звуке, в среде, созвучной поэзии. Давно было замечено, что речь как таковая обладает определенным ритмом, ее можно легко расположить и прочитать как свободный стих. Документальные пьесы Хоккута и Вайса написаны свободным стихом, близким к ритмизованной прозе, несмотря на то, что авторы в своей работе опирались на судебные стенограммы. Этот же прием был использован британским драматургом Кэрил Черчилл в пьесе «Серьезные деньги» («*Serious money*»), также написанной свободным стихом, несмотря на то, что она основана на интервью, которые автор брала у деловых людей Сити.

Кроме так называемого социального направления, в В.-драматургии можно выделить работы, направленные прежде всего на исследование психологии человека. Пьеса руководителя театра Royal Court Стивена Долдри «Язык тела» («*Body talk*») – это исследование образного, психологического и информационного представления мужчин об их теле и представления ими своего собственного тела. Текст в пьесе распределяется между вымышленными персонажами. В нем эксплицируется социальная эпатажность, поскольку речь идет и о проблеме гомосексуализма, и о проблеме старости, а также о «низовых» частях тела, на разговор о которых в обществе наложено табу. При сборе интервью спрашивающий добивается откровений, на которые его информант никогда бы не решился в других условиях.

Ярким примером того, как документальное произведение может воздействовать на общественное мнение, т.е. выполнять некую социальную функцию, является пьеса Ив Энслер (вариант – Энцилер) «Монологи вагины» («*The Vagina Monologues*»), написанная в 1996 г. Текст «Монологов...» был составлен из интервью на тему женского тела, взятых драматургом у нескольких сотен женщин. На сегодняшний день явление, выросшее из данной документальной драмы, превратилось в крупнейшее предприятие шоу-бизнеса и вышло за рамки сугубо театрального события. Читка отрывков из пьесы Энслер в переводе А. Родионова (см.: Энцилер И. Монологи вагины. М., 2007) прошла в московском «*Theatre.doc*» в 2002 г. На фестивале Новой драмы в 2003 г. Русский драматический театр Литвы показал первую русскоязычную постановку «Монологов...» в рамках Международной программы (реж. Джулиано ди Капуа). В настоящее время спектакль «Монологи вагины» (реж. Йозел Лехтонен) входит в репертуар Центра им. Мейерхольда (См.: Энцилер И. Монологи вагины. М., 2007).

Современный британский документальный театр отличается особой злободневностью, быстрым реагированием на происходящее в мире. Исследователь С. Боттомс связывает оживление документальной тенденции в британском театре с событиями 11 сентября 2001 г.



В США театр среагировал на события 11 сентября документальными пьесами: «Парни» («The Guys», 2001) Э. Нельсон и «Их глазами» («With their eyes», 2001) Э. Томс, однако тенденция как таковая не возобновилась. Как отмечает С. Боттомс, реакция американского театра на недавние события в мире чаще принимает форму гротескной сатиры, нежели документального отражения, когда «обычная художественная драма, очевидно, представляется неадекватным ответом на современную международную ситуацию» (см.: С. Боттомс).

С. Боттомс на материале пьесы «Переговоры с террористами» Р. Соанса доказывает, что манипуляции с документами, в которых порой обвиняли драматургов-документалистов, имеют место и в В.-драматургии. «В.-театр» фетишизирует представление, уверяя нас, что мы получаем информацию «слово за словом», прямо из уст «участников». В «мифе присутствия» (термин С. Боттомса) видится существенное отличие В. от собственно документального театра. Этот «миф присутствия» особенно актуализируется, если актеры выступают от лица анонимных, но высокопоставленных лиц (Государственный секретарь, Бывший член ИРА в «Переговорах с террористами» Соанса, пиарщики в «Трезвом PR» О. Дарфи). В подобных случаях у зрителя появляется чувство доступа к секретной информации из первых рук. В. предполагает, что реальные высокопоставленные лица, сдержанные перед камерами, раскрываются в частной беседе с интервьюером, так как знают, что в спектакле будут скрыты за анонимными «именами». Отсутствие создает эффект присутствия интервьюируемых, а точнее, миф их «присутствия».

Большинство текстов, продуцируемых документальным театром, не может быть рассмотрено отдельно от их сценической реализации и от той социальной и инновационной функции, которую они выполняют. В этом смысле их можно назвать перформативными в том значении, в котором исследователь М. Липовецкий определяет тексты «*Новой драмы*».

Перформативность В.-текстов соотносится как с современной формой акционистского искусства – перформансом, так и с теоретическим понятием «перформатив».

Перформатив – одна из «модификаций дискурсивной практики, автореферентное высказывание, непосредственное речевое действие» (Тюпа, с. 60).

Перформативность В.-пьес выражается в следующих характеристиках: они, в основном, не самодостаточны как литературные тексты; выступают в перформативной функции, а именно – представляют собой непосредственное речевое действие, где «сказанное адекватно сделанному» (Дж. Остин); особым – «открытым» – образом организуют коммуникацию с публикой (см.: М. Липовецкий).

«Опыт», который предлагает В., призван вернуть читателю/зрителю утраченное чувство реальности, разрушить привычную «картину мира» адресата, ввергнуть его в *shock* (Дж. Ваттимо) – состояние



колебания, потерянности. Предполагается, что зритель априори верит происходящему, поскольку ему предлагают осмыслить жизненный (социальный и экзистенциальный) опыт конкретных людей. Если автор здесь выступает очевидцем событий, происходящих в самой жизни, то зритель становится их очевидцем опосредованно через действие спектакля. В.-спектакли провоцируют столкновение зрителя с Другим – произведением, в котором выражена чуждая ему (или, наоборот, близкая) «картина мира», и Другим-человеком (автором, актером), мировоззренческая позиция которого отлична от позиции реципиента. Выбор далеких от повседневного опыта зрителя объектов (с одной стороны, социально «маргинальных»: бездомные, заключенные, гомосексуалисты, гастарбайтеры; с другой – социально «центрированных»: телеведущие, фотомодели, политические деятели и пр.) провоцирует социальный шок (см.: *Маргинальное*).

В театроведческом аспекте В. воспринимается скорее как особый принцип искусства, благодаря которому размывается граница между жизнью и театральным представлением.

Перформативный текст В. требует личного опыта, участия как тех, кто этот опыт представляет, так и тех, кто его воспринимает. В зависимости от того, вписывается этот опыт в «картину мира» зрителя или нет, возникают различные реакции: от полного отрицания («я живу не в таком мире»), до полного отождествления с ней («да, я такой же»).

В. привлекает российских драматургов и режиссеров тем, что дает неограниченные возможности для обновления театрального языка: как в тематическом плане, так и в речевом. Особое внимание к «живой» социальной речи принципиально отличает русский В. от западного и от документальной драмы в целом.

Русский В., несмотря на актуализацию социального, нечасто обращается к громким публичным событиям (исключения: «Погружение» Е. Нарши о затоплении подлодки «Курск», акция «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского, «Сентябрь.doc» Е. Греминой о событиях в Беслане) и избегает излюбленных тем западной документальной драмы – интерпретации-воспроизведения биографий известных масс-медийных личностей. Как точно отмечает Н. Якубова, В. основан не на «документации реальности», а на «документации способов высказывания» (Якубова Н., с. 38). По мнению исследовательницы, некоторые образцы В. можно было бы показывать студентам-этнографам как образцы постмодернистского «полевого исследования», предполагающего исследование «инаковости» не Другого, а, прежде всего, себя – автора, который также может быть введен непосредственно в текст пьесы и текст спектакля (например, «Преступления страсти» Г. Синькиной).

Русские В.-пьесы могут быть объединены на основании признаков, которые независимо друг от друга в них проявились: наличие документальной основы, которую тем или иным способом можно верифицировать; обобщенный характер персонажей (часто – их безы-



мянность, типажность); монологизм, проявляющийся в организации драматургической речи; композиционно-речевые «швы»; социально аутентичная речь; слабо намеченные фабульные линии.

Структурные особенности пьес-вербатим связаны с различными вариантами перехода границ между «первичной действительностью» и «художественным миром». «Опубликование» частной жизни эксплицируется здесь как через традиционные для драмы мотивы преступления, формы расследования, криминальные сюжеты («Преступления страсти» Г. Синькиной, «Трезвый PR» О. Дарфи, «Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова), так и через иные (некриминальные) формы публичной жизни и театрального поведения: ток-шоу («Большая жрачка» А. Вартанова, «Песни народов Москвы» А. Родионова), перекрестное интервью («Красавицы», «Детская неожиданность» В. Забалуева, А. Зензинова), выставка («Рыбалка» И. Фальковского) и др. Перекличка указанных форм с популярными жанрами масс-медиа не случайна: драматурги выбирают те аспекты «завершения», которые знакомы среднестатистическому адресату.

Документальность драматического текста и спектакля, создаваемая с помощью техники В., является, например, для «Театра.doc» (и вообще всего отечественного движения «Новой драмы») не только источником экспериментирования, но и возможностью размежеваться с классическим «репертуарным» театром и его привычными способами репрезентации действительности.

*Лит-ра:* Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89; Местергази Е.Г. О «документальных» жанрах // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2007. № 2; Родионов А. Вербатим (MS). URL: <http://www.teatrdoc.ru/verbatim.php> (дата обращения 19.12.2010); Родионов А. Британская документальная драматургия вербатим (MS); Тюна В.И. Дискурс // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008; Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986; Что такое verbatim. URL: <http://www.teatrdoc.ru/verbatim.php> (дата обращения 19.12.2010); Якубова Н. Вербатим: дословно и дотекстуально // Театр. 2006. № 4. С. 38; Smith A.D. Introduction // Twilight. New York, 1994; Bottoms B. Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective // TDR: The Drama Review. 2005. № 50.

*Лит-ра:* Липовецкий М. Performansy nasilija: «Novaja drama» i granicy literaturovedenija // Novoe literaturnoe obozrenie. 2008. № 89; Mestergazi E. G. O «dokumental'nyh» zhanrah // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serija «Russkaja filologija». 2007. № 2; Rodionov A. Verbatim (MS). URL: <http://www.teatrdoc.ru/verbatim.php> (data obraschenija 19.12.2010); Rodionov A. Britanskaja dokumental'naja dramaturgija verbatim (MS); Tjupa V.I. Diskurs // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij / gl. науч. red. N.D. Tamarchenko. M., 2008; Halizev V.E. Drama kak rod literatury. M., 1986; Chto takoe verbatim. URL: <http://www.teatrdoc.ru/verbatim.php> (data obraschenija 19.12.2010); Jakubova N. Verbatim: doslovno i dotekstual'no // Teatr. 2006. № 4. С. 38; Smith A.D. Introduction // Twilight. New York, 1994; Bottoms B. Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective // TDR: The Drama Review. 2005. № 50.

И.М. Болотян





**ВСТАВНОЙ (ВВОДНЫЙ) ТЕКСТ** – такая «форма речи», которая «не принадлежит или не приписывается автору» (в отличие от реплики), «не являясь в то же время прямой речью персонажей (в противоположность монологу и диалогу)» (Тамарченко, с. 325).

Предложенное определение понятия представляет собой, пожалуй, единственную попытку его теоретического осмысления. Как отмечает автор толкования этого понятия, Н.Д. Тамарченко, «определений или характеристик функций В. т. в драме известные нам словари не дают» (Тамарченко, с. 325).

Отсутствие необходимых определений В. т. вовсе не означает малозначительности самого феномена, им называемого. Рассуждая об «органическом переплетении высокого с низким» в драме Средневековья, мистериях, испанских autos и в «комедиях святых», О.М. Фрейденберг пишет следующее: «рядом с изображением священной истории выводится в антрактах плясуны, акробаты, фокусники, клоуны – смесь страстей и цирка. Так закладывается база для будущих *intermezzo* и испанских *entremes*, вводных междуактовых сценок комедийно-фарсового характера. Реалистические сценки, прерывая серьезные действия (мистерий, моралий, мираклий), выводили дураков, шарлатанов, хитрых слуг, чертей, которые ссорились и дрались» (Фрейденберг, с. 291).

В драме нового времени В. т. также играют заметную роль. Можно вспомнить «Мышеловку» («Гамлет») и песню шута («Двенадцатая ночь») У. Шекспира, чтение отрывка из «Sur l'eau» Мопассана в «Чайке» А.П. Чехова, стихотворение Беранже, притчу о праведной земле и песню в «На дне» М. Горького, песни и стихи, которые поют и цитируют герои «Грозы» А.Н. Островского. Характеризуя роль этих и подобных В. т., Н.Д. Тамарченко пишет: «Чем более необходимо автору сделать предметом осмысления читателя сюжет пьесы в целом, тем значимее в ней вставные тексты» (Тамарченко, с. 327).

Произведения новейшей русской драмы часто содержат самые разные разновидности В. т. К образцам, в наибольшей степени сходным с В. т. «классической» драмы, можно отнести многочисленные библейские цитаты, двустушие, песню-рэп (И. Вырыпаев «Кислород»), историю про гопников, рассказанную героиней по имени Маша, ее «легенду» о дереве Игдрасиль (Ю. Клавдиев «Пойдем, нас ждет машина»), пьесу «Бельгийский часовой» (Вяч. Дурненков «Mutter»), сказку Няни (Вяч. Дурненков «Шкатулка») и др. Все эти разнообразные В. т. объединяет одно общее качество: они совмещают в себе два прямо противоположных пласта культуры – «высокий» и «низкий».

Так, рэп представляет собой одновременно и поэтический текст (членение на строфы, рифма и пр.), и произведение низового фольклора. История про гопников сочетает стратегию притчи с полублатным языком. «Легенда» о дереве Игдрасиль рассказывается за чашкой чая



в обстановке съемной квартиры. «Бельгийский часовой» сталкивает высокий литературный («Какая страшная картина, а впрочем ведь чума повсюду») и низкий («Мир – это утренняя капля мочи в кальсонах старика») стили. То же самое характерно и для сказки Няни, в которой традиционные сказочные формулы («В море-окияне остров есть Архипелаг») переплетаются со слэнгом («И Раздирай Архипанкнязя любил, даром, что бесов выблядок»).

В. т. этой группы играют несколько иную роль в «новой драме», чем та, которая характерна для текстов «классической» драмы. Они необходимы не для «осмысления сюжета в целом», а для конструирования некой инвариантной ситуации, в которой пребывает современный мир: ситуации абсурда. В самом деле, любой из вышеназванных В. т. так или иначе воссоздает ситуацию абсурда (точно так же во времена Шекспира драматические произведения обыгрывали общеизвестный тезис «Весь мир – театр»). Стоит, однако, подчеркнуть, что абсурд понимается «новой драмой» не как бессмыслица, а как одновременное сосуществование абсолютно несовместимых сущностей. Именно поэтому В. т. совмещают высокий и низкий культурные пласты, т.е. то, что не должно пребывать в пределах одного пространства.

Наряду с описанными В. т. в новейшей драматургии можно встретить и совершенно другие, по большей части не свойственные драме как роду литературы. В «Кислороде» И. Вырыпаева это, прежде всего, фрагмент прозаического текста, напоминающий романский эпизод. В «Mutter» Вяч. Дурненкова – специально названные музыкальные композиции и та часть пьесы, в которой герои «превращаются» в персонажей фантастического мира братьев Стругацких. Подобный В. т. присутствует и в пьесе «Dostoevsky-trip» Вл. Сорокина: это «пространство романа Достоевского», в которое попадают герои после того, как они принимают новые таблетки «продавца». В «Шкапулке» Вяч. Дурненкова есть «рассказ в рассказе» – В. т., характерный в большей степени, для новеллистического жанра. Пьеса Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина» содержит две ретроспекции. Такое построение сюжета, нарушая единство времени (одного из основных драматических принципов), отсылает читателя к «сюжету испытания героя» лермонтовского «Героя нашего времени» (Тамарченко, с. 190).

В. т. этой группы так же свойственно сочетание «высокого» и «низкого» пластов культуры. Специфическое же их отличие от текстов первой группы заключается в том, что они играют заметную роль не только в сюжете драматического произведения, но и в его композиции. Эти тексты представляют собой самостоятельную композиционную единицу, не менее значимую, чем акты, эпизоды и явления в драме «классической», и чем В. т. в «полифоническом» романе. Так, например, прозаический фрагмент в пьесе И. Вырыпаева вводит новую точку зрения – повествователя, а значит, выступает в качестве самостоятельного «микрособытия» рассказывания (Тамарченко, с. 211–212).



Тексты второй группы не соответствуют исходному определению В. т. Учитывая их специфику, можно охарактеризовать их как такие фрагменты произведения, которые представляют собой самостоятельные «микрособытия» рассказывания, вводящие принципиально иную *точку зрения* на изображенные события. «Другая» *точка зрения* необходима драматическому произведению в том числе и для того, чтобы создать эффект условности всего происходящего на сцене. Как раз эту задачу ставит перед собой автор в «эпilogue» «Кислорода»: чтобы подчеркнуть условный характер предстоящего Земле Апокалипсиса, он использует традиционный сказочный зачин («Жила-была») и конструирует непроницаемую границу, отделяющую реального читателя (и зрителя) от гипотетической *катастрофы*.

Кроме указанных выше, В. т. выполняют еще две важные функции. Во-первых, они вводят «высокий» литературный пласт в произведение, посвященное в целом маргинальному человеку и маргинальному миру (см.: *Маргинальное*). Конечной целью столкновения общественного «дна» с гуманистическими «заповедями» является акт рождения подлинных ценностей или – иначе – возрождение старых ценностей в новом облике.

В. т., во-вторых, отсылают читателя и зрителя к различным культурным традициям, к разным родам и жанрам литературы и даже видам искусства (очень важными являются отсылки к кинематографу). Задача таких отсылок заключается не столько в том, чтобы показать мозаичность современного мира и языка, сколько в том, чтобы создать условия для возникновения специфического «виртуального» хронотопа, родственного древнему хронотопу ритуала. То, что в древнем ритуале существовало как синкретическое единство (виды искусства, роды литературы), то, что затем обособилось друг от друга, должно объединиться в новом ритуальном действе (см.: *Гротескный субъект, Мистериальность, Неосинкретизм драматический*). Осуществить же это действие должен читатель/зритель. Ему необходимо опознать в разных культурных кодах ипостаси собственной раздерганной индивидуальности и объединить их, обретая давно утраченную целостность.

*Лит-ра: Волкова Т.Н.* Вставной текст: композиционные и сюжетные функции («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Воскресение» Л.Н. Толстого) // Новый филологический вестник. 2010. № 1 (12); Интермедия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; *Тамарченко Н.Д.* Драма // Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под. ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004; *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

*Лит-ра: Volkova T.N.* Vstavnoj tekst: kompozicionnye i sjuzhetnye funkcii («Brat'ja Karamazovy» F.M. Dostoevskogo i «Voskresenie» L.N. Tolstogo) // Novyj filologicheskij vestnik. 2010. № 1 (12); Intermedija // Literaturnyj enciklopedicheskiy slovar'. M., 1987; *Tamarchenko N.D.* Drama // Teorija literatury: ucheb. posobie: v 2 t. / pod. red. N.D. Tamarchenko. T. 1. M., 2004; *Frejdenberg O.M.* Pojetika sjuzheta i zhanra. M., 1997.

*Т.Н. Волкова*



**ГЕРОИЧЕСКОЕ** – эстетическая категория, определяющая «созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое» (Гегель, с. 265). Г. в литературе связано с изображением и воспеванием мужества, самопожертвования, проявляемых ради достижения высоких целей. Героические мотивы: «борьба против социальной несправедливости», «защита родины», «верность долгу», «поиски правды», «рыцарское чувство любви и дружбы», «покорение природы» и др. Для героической личности характерно выдвижение на первый план родовых, общественных ценностей, она «горда своей славой и честью как формами причастности к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности» (Тюпа, 2008, с. 42).

Героические мотивы наряду с сатирическими и юмористическими присутствуют в рамках иронической целостности одного из истоков новейшей драматургии – трагедии В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора». Темы долга, любви к родине, самопожертвования в пьесе В. Ерофеева приобретают фарсовое звучание, героика подвергается снижению, карнавализации. В пафосных по форме репликах главного героя драмы (Гуревича) и других персонажей происходит развенчание образа свободной России и ценностей официального мира. Способы снижения высокого в пьесе разнообразны: объединение книжной лексики с нецензурной бранью; языковая игра, балагурство; травестия высокого жанра трагедии и трагического сюжета о дон Жуане и Командоре; пародирование текстов с патриотической тематикой (произведений Н.А. Некрасова, советских песен); сатиризация героев и образов, мотивов, связанных с государственным началом (советское государство, психиатрия, милиция, советская пропаганда и т.д.); использование карнавальных мотивов (избиения, разъятия тела, гротескных образов питья и еды), способствующих формированию особого мира, противопоставленного миру «неживому», нечеловеческому, мертвому, застывшему. Насилие по отношению к отдельной личности, ограниченность представителей власти, стандартизированность мышления, несвобода социума, прикрываемые лицемерными лозунгами, изображенные в пьесе В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора», делают невозможным героическое «созвучие внутреннего мира героя и внешней среды», служение героическим ценностям.

Г. может быть рассмотрено в пьесе В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора», а также в новейшей драматургии в целом в рамках жанровой категории трагикомического. Трагикомическое (Рацкий, с. 594) трактуется как вид драматического произведения, обладающего комическими и трагическими чертами, смешением комического и трагического начал, высокого и низкого стилей. Герой драмы В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или шаги командора» лишен



возвышенности и цельности как героического, так и трагического образа, ему уготована роль шута в «перевернутом», «изнаночном» хронотопе психиатрической больницы, «проводника» в мир свободы-смерти и, одновременно, роль жертвы социального мира. Гуревич выступает спасателем и героем для сумасшедших, дегероизация образа происходит в рамках традиций карнавального смеха: персонажи объединяются в ночь возлияний (алкогольных), дарующих им свободу. Коллективная смерть во время веселого питья, с точки зрения карнавальной традиции, знаменует победу над официальным миром: все «спасаются» от избиений, унижений санитаря-садиста, запретов официального мира. Свобода оказывается краткой, иллюзорной для реального мира, так как оборачивается истреблением всех больных, смертью, изображенной гротескно (автор последовательно формирует ассоциации с образом вальпургиевой ночи, вынесенным в название драмы). Гуревич решает судьбу всех персонажей, одновременно являясь жертвой обстоятельств. Избиение героя в конце драмы трагично, с точки зрения обыденного сознания, но иронично в рамках преобладающей иронической художественной целостности произведения.

Трагикомический эффект (Ищук-Фадеева, с. 270) вызывается в новейшей драме иронией, коренящейся на одновременном утверждении антиномических начал, исключающей возможность предпочтительности противоположных интерпретаций художественной целостности произведения.

Г. развенчивается, оборачивается трагикомизмом в драме «Вычитание земли» Вяч. и Мих. Дурненковых. Тема Г. в пьесе «разоблачается», доводится до абсурда. Герои пьесы «Вычитание земли», рабочие «механосборочного производства», спасают самоотверженными действиями цех от пожара. Официальная точка зрения на персонажей контрастирует с неофициальной: бригадир дает «снижающую» характеристику героям, которые нарушают технику безопасности; взрыв производится сознательно из ревности одним из них и является результатом аномальной тяги к саморазрушению. То, что выдается за подвиг, вызвано целой цепью случайностей, в частности, следствием равнодушия окружающих к действиям новичков. Сатиризации подвергается официальная идеология, разрушается важная составляющая героической картины мира, образ трудового коллектива, высшей ценностью для которого является умение играть в домино. Отчуждение человека в окружающем мире показано в драме «Вычитание земли» Вяч. и Мих. Дурненковых гротескно в рамках иронической художественной целостности.

Снижение Г. (темы дружбы, клятвы погибшему другу) осуществляется в пьесе П. Пряжко «Трусь». Главную героиню пьесы, подобно народной героине Жанне д'Арк, приговаривают к сжиганию на костре. При доминирующей иронии наряду с героической субдоминантой в тексте



драмы присутствует и драматизм: героиня одинока в окружающем мире людей, ее никто не понимает. Трагикомический эффект возникает из несоответствия высокой темы личной свободы и способа ее реализации (Нина коллекционирует трусы). Ирония реализуется на уровне сюжетном («счастливый» финал, возвращение героине украденных трусов, представляет собой абсурд, демонстрирующий отсутствие смысла и разятие связей в мире), языковом (герои и их речь гротескны, отчуждены).

В пьесе О. Мухиной «Ю» последовательно формируются и одновременно разрушаются оппозиции: социальное и природное; интимное и официальное; индивидуальное и патриотическое. Автор драмы «Ю» создает стиль, вызывающий ассоциации с творчеством Чехова, Хармса и содержащий аллюзии на драматические и иронические тенденции их творчества. Бессмысленность человеческих отношений сопоставляется с бессмысленностью патриотического решения уйти на фронт и умереть. В пьесе Ольги Мухиной деконструкции подвергаются традиции русской классической драмы, индивидуально-авторский стиль, традиционная художественная целостность, Г., драматизм, элегизм. Можно говорить об иронии, формирующей языковой и метафизический абсурд в данном произведении.

Г. является важной составляющей художественного мира пьес Е. Гришковца «Дредноуты» и «Как я съел собаку». Главный герой пьесы «Дредноуты» рассказывает о героической гибели экипажей боевых кораблей, восхищается мужеством капитанов и матросов. Самоопределение героя не соответствует героическому мироощущению: для него нет страны, ради флага которой он мог бы умереть не задумываясь. Между тем, возможность умереть героической смертью рассматривается им как гарантия необходимой внутренней свободы. На протяжении всей пьесы герой «Дредноутов» демонстрирует потенциальные возможности личности, не осуществимые в реальных обстоятельствах («всем этим кораблям в семье не место»). Герой пьесы Е. Гришковца «Дредноуты» уверен, что он тоже смог бы погибнуть («они же смогли»), если бы оказался в героическом хронотопе. Внутренний потенциал героя не может быть реализован: нет флага, дредноута, есть ограничивающая идеалы и мечты обыденность, в конце концов, высшее образование, не позволяющее, не анализируя, умереть. Драматические моменты в пьесе связаны с противоречием «между внутренней свободой самоопределения личности и внешней (событийной) несвободой ее самопроявлений» (Тюпа, 2008, с. 66). Центральным в «Дредноутах» является мотив непонимания героя окружающим миром, в частности, женщинами, читающими книги о мужской психологии, но не интересующимися литературой, раскрывающей по-настоящему, с точки зрения героя, мужские идеалы и амбиции. Драматическая художественность присутствует в пьесе Е. Гришковца «Дредноуты» вместе с элегическими, идиллическими, юмористическими фрагментами при преобладающей иронии.



В драме Е. Гришковца «Как я съел собаку» героиня связана с темой гибели кораблей. Г. подвергается комическому снижению в рассказе героя пьесы о том, как он защитил Родину и победил японского летчика, показывая ему непристойный жест («хрена тебе»). Героический пафос выступает в субдоминантном качестве наряду с драматизмом: протагонисту в «Дредноутах» и в пьесе «Как я съел собаку» не суждено освободиться от мыслей о матросах и капитанах погибших кораблей, что противопоставляет его окружающим и возвышает над обыденностью; элегизмом: нет уже прежнего героя, никогда уже не повторятся в его жизни служба в морфлоте, детство и ощущение дома; иронией: невозможно объяснить, как годы унижения и нивелирования личности в армии обернулись чувством гордости от осознания принадлежности к Российскому флоту.

В драмах Ю. Клавдиева «Собиратель пуль», «Я, пулеметчик» также присутствует героиня при доминирующей иронической художественной целостности. В «Собирателе пуль» ирония проявляется в разобщенности между миром и человеком, в «размежевании я-для-себя и я-для-другого» (Тюпа, 2008, с. 84). Герой пьесы одинок, живет в чуждом ему мире, определяющей характеристикой которого является насилие по отношению к личности. Связи главного героя с другими «я» в пьесе драматичны: его никто не понимает, не слышит. Реальному миру герой противопоставляет мир вымышленный, напоминающий реальность фэнтези, в которой он героически борется с силами зла. Социальная действительность в пьесе описана с натуралистическими подробностями. Бесстрашие, рожденное из отчаяния, по иронической логике не только не возвышает героя, но делает марионеткой, не человеком, но «собирателем пуль», обреченным выполнять свою «фэнтезийную» миссию. Герой драмы «Собиратель пуль» одиночеством, разобщенностью с миром, несвободой напоминает героя-романтика. Сознание героя иронически раздвоено: он связан и с миром реальным, и с миром вымышленным. Границы между этими мирами взаимопроникаемы: зло социальное соприкасается со злом метафизическим. Друг оказывается двойником, достойным игры-смерти, и погибает от руки героя. Мифологический уровень драматического произведения Ю. Клавдиева «Собиратель пуль» содержит мотивы испытания, посвящения, жертвы. Финал пьесы демонстрирует ироническое слияние миров: герой кладет на могилу друга случайно найденную пулю. Героизм подростка в драме Ю. Клавдиева не ведет к победе, зло не уничтожено, оно остается в социуме и в самом герое.

В драме Ю. Клавдиева «Я, пулеметчик» героическая тема войны переводится в ироническое и драматическое русло. Иронически соприкасаются события Великой Отечественной войны и войны, которую герой пьесы ведет с реальным миром. О войне прошедшей герою когда-то рассказывал дед, она уже мифологизирована, но преломленная через сознание героя, становится более реальной, чем современ-



ные события. Героическая война в пьесе «Я, пулеметчик» в контексте произведения оборачивается войной «за себя», «за собственную жизнь» в мире, в котором ценность отдельного «я» нивелирована. Героика требует отказа от всего личного во имя сверхличного, «равнодушна к собственной самобытности» (Тюпа, 2008, с. 42), герой пьесы Ю. Клавдиева дорожит своим видением мира, противопоставленным несвободному социуму.

Анализ произведений показывает актуальность героического типа художественного оцельнения мира для современной драматургии. Героика подвергается в текстах новейшей драмы переосмыслению и, как правило, используется в качестве субдоминанты при преобладающей иронии.

*Лит-ра:* Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968–1973. Т. 1; Ишук-Фадеева Н.И. Трагикомедия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Пospelov Г.Н. Теория литературы. М., 1978; Рацкий И.А. Трагикомедия // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972; Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2001; Тюпа В.И. Героическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Тюпа В.И. Драматическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Тюпа В.И. Ирония // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тamarченко. Т. 1. М., 2004; Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

*Lit-ra:* Gegel' G.V.F. Jestetika: v 4 t. M., 1968–1973. T. 1; Ischuk-Fadeeva N.I. Tragikomediya // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; Pospelov G.N. Teorija literatury. M., 1978; Rackij I.A. Tragikomediya // Kratkaja literaturnaja jenciklopedija. T. 7. M., 1972; Skoropanova I.S. Russkaja postmodernistskaja literatura. M., 2001; Tjupa V.I. Geroicheskoe // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; Tjupa V.I. Dramaticheskoe // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; Tjupa V.I. Ironija // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; Teorija literatury: ucheb. posobie: v 2 t. / pod red. N.D. Tamarchenko. T. 1. M., 2004; Halizev V.E. Teorija literatury. M., 1999.

Е.Н. Рогова

**ГРОТЕСКНЫЙ СУБЪЕКТ** в современной отечественной драме – субъект речи и (само)сознания (как персонаж, так и «носитель» высказывания в афише и ремарках), образ «я» которого в соответствии с традицией гротескной эстетики «строится на переходе границ» (Н.Д. Тamarченко).

Понятие впервые введено Н.Д. Тamarченко и А.А. Белянцовой по отношению к эпике, но может быть применимо и к другим родам литературы. Такой тип субъекта возникает в литературе XIX века и становится особенно распространённым на неклассическом этапе эпохи художественной модальности (С.Н. Бройтман).





Развивая мысль М.М. Бахтина о со- и противопоставлении классической «эстетики готового, завершённого бытия» и гротескно-го типа образности, то есть эстетики становления, Н.Д. Тамарченко и А.А. Белянцева полагают, что аналоги классического и гротескно-го образа тела существуют и в субъектной структуре литературного произведения. Так, в эпическом произведении классическая норма требует наличия «оправы» кругозоров персонажей, которая «выражается в кругозоре повествователя, объемлющем видение персонажей» (Тамарченко, Белянцева, с.18). В драме подобная чёткость границ сознания героя возникает при авторской установке на создание единства драматического характера, что свойственно классическому идеалу. См., например, у Г. Гегеля: «индивид в драме должен <...> представлять законченную целостность, а умонастроение и характер его должны гармонировать с его целями и поступками» (Гегель, с. 558).

Появление Г. с. – один из векторов развития гротескного типа образности, когда гротескный принцип построения художественного целого распространяется и на субъектную структуру произведения. Такого рода субъект мог возникнуть только в литературе нового времени, поскольку «почвой» для его появления становится «открытие самодостойной личности» (С.Н. Бройтман). Субъекта, «не совпадающего с собой как с субъектом» (Н.Д. Тамарченко, А.А. Белянцева), мы находим уже в некоторых образцах драматургии классического периода эпохи художественной модальности. Так, в романтических пьесах-сказках (таких, как «Кот в сапогах» Л. Тика, «Принцесса Бландина» Э.Т.А. Гофмана) появляются персонажи, которые «выпадают» из своей роли: они знают о том, что находятся на сцене и позволяют себе соответствующие комментарии. В эпоху классического реализма у отдельных авторов также встречаются драматические произведения, созданные в соответствии с эстетикой гротеска, в том числе такие, где появляется гротескный субъект. Например, если в драме-мистерии Г. Флобера «Искушение св. Антония» гротеск является доминантой субъектной архитектоники произведения, то в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» лишь один эпизод строится на этой доминанте: «Чему смеётесь? – Над собою смеётесь!..». Б.О. Корман указывает на то, что в этом знаменитом монологе городничего, «хотя формально текст <...> принадлежит Сквозник-Дмухановскому, но мы явственно ощущаем, что в нём нашло выражение принципиально иное сознание, несомненно, отличное от сознания героя» (Корман, с.11).

Таким образом, в классический период эпохи художественной модальности начинаются процессы перестройки субъектной структуры драмы, появляется, в частности, гротескный образ «я» персонажа. Это связано с критической переоценкой картины мира, существовавшей в рамках традиционалистской культуры, и попытками расширения возможностей читательско-зрительского «поведения». Однако в рамках данного историко-литературного этапа подобные драматурги-



ческие высказывания не являются характерной приметой литературной практики.

Открытие на рубеже XIX – XX вв. нового понимания личности (не как монологического единства, а как двуединства «я – другой» (С.Н. Бройтман)) ведёт к дальнейшей перестройке субъектной структуры драмы. Герой неклассической драмы уже не может «нераздельно сомкнуться с какой-то особенной стороной <...> устойчивого жизненного содержания, отвечающей его индивидуальности» (Гегель, с. 575), поскольку само это «жизненное содержание» тоже осознано как принципиально неготовое, становящееся, не позволяющее индивиду окончательно «срастись» с одной из его форм.

Г. с. является одним из вариантов такого неклассического субъекта в драме. Подобная архитекtonика может быть обнаружена, например, в символистской драме, в «эпическом театре» Б. Брехта, у Л. Пирранделло («Шестеро персонажей в поисках автора»), в драматических произведениях Е. Шварца, в ряде пьес, традиционно причисляемых к драме театра абсурда, в «гротескных драмах» Ж. Ануя (например, в «Жаворонке») и т.д.

Понятие Г. с., а также соотносимое с ним понятие «субъектного неосинкретизма» (С.Н. Бройтман) (см. *Неосинкретизм драматический*), могут служить одним из «ключей» к пониманию и описанию поэтики новейшей отечественной драматургии. В современных пьесах весьма популярны субъектные структуры, в основе которых – исчезновение тех границ кругозора субъектов, сохранение которых обеспечивало бы их идентичность. Появление такого типа субъекта в новейших пьесах является формой художественного «проговаривания» современного понимания личности и обусловлено тем, что один из главных предметов художественной рефлексии в них – кризис идентичности (см.: *конфликт драматический*).

Г. с. в драматических произведениях новейших авторов может быть и персонаж пьесы, и субъект высказывания в афише, ремарках. Развивая тенденцию к размыванию границ между изображенным и реальным «мирами», современная пьеса продолжает выводить на сценическую площадку персонажа с «нестационарным» (С.Н. Бройтман) статусом, совмещающего позиции участника действия, и его «свидетеля и судии» (М.М. Бахтин). Так, пьеса М. Покрасса «Не проговорённое» начинается с монолога Маши, первая фраза которого: «Все слова, которые здесь будут сказаны, написаны автором. Но мы, время от времени будем разговаривать и вести себя так, как будто это наши слова, и как будто мы это не мы, а кто-то другой, например, мама и дочка». В сюжетной плоскости пьесы М. Покрасса герои пытаются «собрать себя», чтобы не быть неопределёнными, «вялыми сгустками сомнений». При этом проблема «собираения себя» проникает и в субъектную архитекtonику произведения, поскольку читатель/зритель сталкивается здесь с «нестационарностью авторского и геройного планов».



«Размытыми» могут быть границы между сознаниями героев. В пьесе Н. Коляды «Рогатка» гротескная (даже телесно) пара персонажей (18-летний «благополучный» юноша и 33-летний пьющий безногий инвалид) в ходе своих напряжённых диалогов приходит к осознанию взаимной «похожести» и даже одинаковости («Мы с тобой сходимся. Во всем. Честное слово. Я с тобой как с самим собой разговариваю»), к обнаружению общего воспоминания из детства. В «Рогатке» одной из значимых композиционно-речевых форм являются сны. Таким образом, читатель/зритель произведения оказывается «зрителем» сна «другого», то есть кругозор читателя/зрителя начинает «совмещаться» с кругозором героя-сновидца, что обусловлено гротескной субъектной структурой пьесы. А сам персонаж-сновидец является еще и «действующим лицом» собственного сна, то есть видит себя как «другого» (например, заснувший в инвалидной коляске Илья в «первом сне» видит себя как бы «со стороны», причём во сне он «идет, улыбается счастливо, весело»).

«Мерцающей» в современных пьесах может оказаться граница между сознаниями «первичного субъекта речи» (Б.О. Корман), представленного в ремарках, и персонажа. Так, в пьесе И. Вырыпаева «Кислород» проявляется не только «зыбкость» границ между сознаниями «исполнителей» десяти «композиций», а также границ между «исполнителями» и героями этих «композиций» (и тех, и других зовут Сашами). Здесь также авторская и героиня ипостаси произведения оказываются «нестационарными», поскольку, помимо обозначенных пересечений субъектных сфер, «Он» и «Она» выходят «из роли» «исполнителей», когда выясняется, что «Он» – и автор, и режиссёр представляемого «акта», а «Она» – актриса, недовольная режиссурой, распределением ролей и претендующая на изменение «сценария».

Появление Г. с. в новейшей отечественной драме может быть связано не только с «двойничеством» персонажей, выведенных автором, или персонажей и «первичного субъекта речи», но и с отношением героя к себе как к «другому», с обнаружением «другого» в самом себе. Доминирующим в «построении» гротескного субъекта этот аспект является в пьесах П. Гладилина «Другой человек» и А. Строганова «Чайная церемония». В этих произведениях доводится до предела ситуация амнезии с целью обнажения противоречий, с которыми сталкивается современный человек, пытающийся обрести собственную идентичность. «Текущей» оказывается не только оценка персонажами неожиданно всплывающих в сознании эпизодов прошлого, но и само содержание этого прошлого (например, в «Другом человеке» под вопрос ставится: являются ли «он» и «она» мужем и женой, действительно ли «он» – пьющий музыкант, или убийца друга-банкира и т.п.). Можно говорить о гротескном преувеличении – несовпадении героев с самими собой не только в ценностно-смысловом плане, но и в фактическом, причём в «Чайной



церемонии» это осложняется «сновидностью» мира пьесы («сон в двух действиях»), мистическими мотивами. В этих произведениях персонажи сталкиваются не с определённым и устойчивым «самим собой как с Другим (прошлым, настоящим и будущим)» (Болотян, Лавлинский, с. 14), но с «вероятностными» образами себя самого. Само «я» предстаёт «пульсирующим» и нестабильным, лишённым «утешительных гарантий» в собственной цельности (например, Борис из «Чайной церемонии» произносит: «Во всяком случае, не могу припомнить ничего такого, что доказало бы мне, что это я, а не кто-нибудь другой»).

Присутствие в драме Г. с. всегда связано с установкой на определённого рода рецептивную «провокативность». Если романтическая драма нацелена, главным образом, на разрушение стереотипов в творчестве и его восприятии, то современные пьесы с гротескно-субъектной архитектурой не только «остраивают» читательский/зрительский опыт, ориентированный на эстетику завершенности, но и формируют особую рецептивную позицию, которая предполагает погружение воспринимающего субъекта в «кризисное» состояние вопроса, удивления, замешательства, то есть приближает его к необходимости собственной самоидентификации. Повидимому, пьесы подобного рода требуют гротескной манеры сценического воплощения, когда актёр играет как будто не одного персонажа, а нескольких.

*Lit-ra:* Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Болотян И., Лавлинский С.П. «Карта» современной русской драмы: опыт типологии (на материале драматургии движения «Новая драма») // «Сцена жизни» в русской драме XX века. Часть III. Поэтика современной русской драмы. М., 2008; Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. Т.2.; Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т.3. М., 1971; Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977; Смирнов И.П. Гротеск // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Тмарченко Н.Д., Белянцева А.А. Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского) // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Выпуск 2. Кемерово, 2003; Тмарченко Н.Д. Гротескный субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

*Lit-ra:* Bahtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa. M., 1965; Bolotjan I., Lavlinskij S.P. «Karta» sovremennoj russkoj dramy: opyt tipologii (na materiale dramaturgii dvizhenija «Novaja drama») // «Scena zhizni» v russkoj drame XX veka. Chast' III. Pojetika sovremennoj russkoj dramy. M., 2008; Teorija literatury: Ucheb. posobie: V 2 t. / Pod red. N.D. Tamarchenko. T. 2: Brojtmann S.N. Istoricheskaja pojetika. M., 2004. T.2.; Gegel' G.V.F. Jestetika: V 4 t. T.3. M., 1971; Korman B.O. Praktikum po izucheniju hudozhestvennogo proizvedenija. Izhevsk, 1977; Smirnov I.P. Grotesk // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; Tamarchenko N.D., Beljanceva A.A. Grotesknyj subekt v literaturnom proizvedenii (sjuzhet dvojnichestva i izobrazhajujij subekt u Gofmana, Gogolja i Dostoevskogo) // Literaturnoe proizvedenie: problemy teorii i analiza. Vypusk 2. Kemerovo, 2003; Tamarchenko N.D. Grotesknyj subekt // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008.

М.А. Лагода, А.М. Павлов



**ЗАГЛАВИЕ** – именование текста, представляющее его в пространстве культуры и устанавливающее первоначальные, наиболее широкие границы его интерпретации. Как элемент композиции заглавие присуще не только художественным текстам. По сути, именно З. указывает на то, что некая совокупность знаков является текстом – смысловым и композиционным целым. Рассмотренные с позиций семиотики, З. и текст соотносятся друг с другом как знак и референт: З. как знак выступает в социокультурном пространстве в качестве заместителя текста. Эта замещающая функция во многом определяет смысловые и структурные особенности З.: малый объем в сравнении с объемом самого текста, семантическую насыщенность (смысл текста представлен в заглавии как бы в свернутом виде: «заглавие – книга *in restricto*; книга – заглавие *in extenso*» (С. Кржижановский). Рассмотренное с позиций герменевтики, З. предстает тем первым словом, с которого начинается интерпретация текста и которым, следовательно, задается горизонт читательских ожиданий. В то же время, З. может быть рассмотрено и как первичное – авторское – истолкование текста (В. Тюпа).

Способы отношения заглавия к тексту существенно различаются в художественных и нехудожественных литературных произведениях. В нехудожественных словесных произведениях заглавие находится со всеми другими словами текста в одном смысловом «измерении». В литературном художественном произведении заглавие и слова текста находятся в разных смысловых планах. Последние непосредственно соотнесены со смысловыми установками героев и опосредованно, уже отягощенные жизненными осмыслениями, связаны с авторской смыслопорождающей позицией. Каждое слово в литературном произведении в герменевтическом отношении двусмысленно – соотнесено со смысловыми планами героев и автора (читателя). Заглавие же является тем единственным в произведении словом, которое осмысливается только и непосредственно автором (читателем). Очевидно, что сказанное справедливо и для других «маргинальных» элементов художественного текста (имени автора, датировки, нумерации глав, эпитафий, посвящения). Но неоспоримо, на наш взгляд, первенствующее положение заглавия среди прочих элементов «заголовочного комплекса», наиболее прочная и прямая связанность со смысловым целым произведения. Действительно, герои, как правило, не знают, что живут в озаглавленном мире. Для них все в мире имеет (или может иметь) имя, но сам мир имени не имеет. Надо полагать, для героя имя его мира столь же (и по той же причине) таинственно, как и целостный смысл его жизни, открывающийся кругозору другого – автора-читателя. Очевидно, заглавие ближайшим образом соотнесено с инкарнированным – собственно художественным – смыслом произведения, который за пределами кругозора персонажей.



Можно подумать, что смысловая «однормерность» заглавия – отнесенность только с авторской (читательской) интенцией – делает его наиболее бедным в герменевтическом отношении элементом художественного текста. Однако весь наш читательский опыт и история осмысления заглавия в литературоведении свидетельствуют об обратном. Думается, герменевтическая уникальность заглавия обусловлена его всецелой эстетичностью, а не только особым – пограничным – положением в тексте. Заглавие, в отличие от всех других слов в художественном произведении, как бы освобождено от «груза» привнесенных персонажами жизненно-этических смыслов. Оно первоначальным образом, хотя и в самых общих чертах, раскрывает читателю инкарнированный смысловой план произведения. Можно сказать, что заглавие является словесной транскрипцией «воплощенного» (несказанного по своей сути) смысла произведения как целого.

В современном литературоведении феномен заглавия рассматривается в большинстве случаев на материале двух литературных родов – эпоса и лирики (В. Прозоров, Б. Реизов, Н. Кожина, Ю. Орлицкий, Н. Веселова, Г. Колеватых и др.). Исследований же, посвященных 3. драматических произведений, крайне мало (можно отметить разве что давнюю статью С. Кржижановского «Пьеса и ее заглавия», а также работы о заглавиях отдельных пьес). При этом художественная функция заглавий в отечественной драматургии 1990–2000-х гг. остается совершенно неизученной.

Поскольку в данной статье речь идет о заглавиях текстов драматических произведений, драма рассматривается прежде всего как сугубо литературный, а не театральный феномен. В значительной мере это обусловлено и одной из главных эстетических установок движения «Новая драма»: ориентацией на главенство литературного текста в театре.

Заголовки текстов новейшей драматургии чрезвычайно многообразны. Большинство заглавий по своей внутренней структуре не отличаются от заглавий классических произведений (драматургии XIX в.) и даже драм традиционалистской эпохи: это могут быть как «заглавия-протагонисты», так и «заглавия-ситуации» (в терминологии С. Кржижановского): например, «Анна» Ю. Клавдиева или «Терроризм» бр. Пресняковых. Однако мы сосредоточимся на таких заголовках, которые по своей смысловой структуре отличаются от классических заглавий.

В первую очередь, в ряду заглавий современных пьес выделяются довольно многочисленные примеры заголовков, отсылающих читателя к историко-литературному и культурному контексту. Заглавия такого типа изначально настраивают читателя на определенный способ понимания произведения: а именно, на прочтение его сквозь призму культурной или литературной традиции. Такие заглавия можно определить как диалогические по своей смысловой структуре. Художественная установка на диалог (между автором и читателем, между раз-



личными литературными традициями и т.п.), особенно характерная для литературных произведений «неклассической» (С.Н. Бройтман) эпохи, явлена в заглавиях такого типа как бы в концентрированном виде.

В качестве примеров заглавий, диалогически разворачивающих произведения к историко-культурной традиции, можно назвать следующие: «Отель Калифорния» В. Леванова, «Мурлин Мурло» Н. Коляды, «Mutter» и «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Юдифь» Е. Исаевой. Следующие заглавия (мы приведем только некоторые примеры) отсылают читателя к литературной традиции: «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Красная чашка» М. Дурненкова, «Смерть Фирса» и «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса» (из цикла «Фирсиада»), а также «Роман с Онегиным» В. Леванова, «Истребитель класса “МЕДЕЯ”» М. Курочкина, «Воскресение. Супер» бр. Пресняковых, «Анна Каренина-2» О. Шишкина и т.п.

Так, заглавие монопьесы В. Леванова «Смерть Фирса» указывает на связь с традицией русской классической драматургии («Вишневым садом» Чехова). Заголовок данного произведения свидетельствует об авторской установке на «переворачивание» чеховского сюжета, когда заглавным героем пьесы становится периферийное (хотя и важнейшее!) действующее лицо «Вишневого сада». Подобная ситуация «рокировки» центральных и периферийных персонажей, сюжетов и тем классической литературы характерна для произведений постмодернизма и, как правило, представляет собой реализацию иронической оценки. Так, заглавие левановской пьесы корреспондирует с названием классического произведения постмодернистской драматургии – пьесы «Rosencrantz and Guildenstern are Dead» Тома Стоппарда. Название пьесы современного британского классика также настраивает читателя на «переворачивание» шекспировского сюжета и выдвижение на авансцену периферийных действующих лиц «Гамлета».

Однако содержание монопьесы В. Леванова, судя по всему, не сводится к трагедийному обыгрыванию образов и тем «Вишневого сада». В «Смерти Фирса» главное и единственное действующее лицо, появляющееся на сцене, – Актер, исполняющий роль Фирса. Однако границы между актером и ролью в пьесе представлены размытыми. По нашему мнению, размытие границ между Актером и Фирсом обусловлено природой *конфликта*, представленного в пьесе. Этот *конфликт* может быть определен как столкновение героя «с самим собой как культурным Другим» (Болотян, Лавлинский, с. 57.). Герой монопьесы В. Леванова – это «самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность» (там же). Через соотнесение себя с хрестоматийным чеховским образом, возводящимся в пьесе в ранг культурного мифа, герой пытается понять себя, свое место в мире и состояние этого мира. Отсюда столь частотные в монологе Актера вопросы: «А чье сейчас время?», «А кто герой?», «А чего я хочу?», «А что де-



лять?», «Что со мной?»). Эти предельные, «последние» вопросы герой задает, «проживая» смерть «культурного Другого» (Фирса) как свою собственную, реальную, а не «разыгранную» смерть («И мне пора... умирать»).

Таким образом, знакомство с пьесой как целым делает возможным, в силу «кругового» характера понимания, уточнить смысл заглавия произведения как его части. Первоначальное, обусловленное постмодернистской рецептивной «инерцией», понимание заголовка акцентировало в нем, главным образом, момент иронического обыгрывания, «переворачивания» классического сюжета. Однако соотнесение с целым произведения позволило выявить в заглавии обобщающий, метафизический план: проекцию сценической, «разыгранной» смерти Фирса как «архетипического» персонажа русской драматургии на реальный опыт смерти каждого человека. Таким образом, можно говорить о трагической ценностной природе данного заглавия. Вместе с тем, травестийный смысловой «пласт» заголовка не отменяется данной интерпретацией: он соотносится прежде всего с позицией героя по отношению к самому себе, в которой значительное (хотя, на наш взгляд, и не определяющее) место занимают жесты самоуничтожения-самоосмеяния («Единственная – за три года! – роль здесь приличная – Фирс» и т.п.).

Примером заглавия, ориентирующего читателей на культурный контекст, являются и «Бедные люди, блин» С. Решетникова. Однако во внутренней смысловой структуре данного заглавия имеется нечто новое в сравнении со «Смертью Фирса». Это со- (противо-) поставление культурного и бытового, высокого и низкого смысловых планов. Первая часть заглавия, очевидно, отсылает к названию романа Ф.М. Достоевского, вторая – к грубо-просторечному пласту русской лексики. Однако заглавие пьесы С. Решетникова может быть истолковано и как простое обозначение имущественного положения героев (Михаил Блинов, его жена и дочка – люди действительно очень бедные). Но такое «референтное» (В.И. Тюпа) понимание заголовка, как мы уже показали, не является единственно возможным. Два этих смысла (социальный и культурный) не существуют в отрыве друг от друга. Через отсылку к роману Достоевского пьеса Решетникова «подключается» к традиции изображения «маленького человека» в произведениях русской «натуральной школы» и в творчестве Гоголя и, далее вглубь, к мощному семантическому источнику русского сентиментализма. Так, первое слово заглавия, безусловно, отсылает к важнейшему сентименталистскому тексту русской литературы – «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина. Данный смысловой обертон, очень неопределенно явленный в заглавии, между тем, подтверждается текстом пьесы: Лизой зовут жену главного героя решетниковской пьесы – Михаила Блинова. Таким образом, заглавие пьесы «Бедные люди, блин» (как





и пьесы «Смерть Фирса» В. Леванова) является в смысловом отношении открытым, актуализирующим различные (дополняющие друг друга) варианты истолкования пьесы: от трагедийного обыгрывания тем русской классики и изображения социальной неустроенности до раскрытия онтологической неукорененности современного человека в социальном, культурном, биографическом контекстах. Необходимо заметить, что открытая в смысловом отношении, диалогическая природа заглавия раскрывается не в момент первочтения (в этом случае схватывается скорее социальный либо трагедийный смысловые пласты), а в процессе кругового движения интерпретации, «проекции» заглавия на смысловое целое произведения.

Схожее сочетание в заглавии культурного и бытового элементов, «классики» и «современности» имеет место в пьесе «Dostoevsky-trip» В. Сорокина и «Облом Off (Смерть Ильи Ильича)» М. Угарова. Однако в заглавиях этих пьес в сравнении с рассмотренными нами ранее примерами наблюдается также сопоставление русского и иноязычного (в данных заголовках – англоязычного) элементов.

В заглавии пьесы В. Сорокина «Dostoevsky-trip» очевидна отсылка к литературной традиции. При этом переданная латиницей фамилия русского классика сочетается со словом, которое на русский язык может быть переведено и как «путешествие», и как «наркотическое опьянение». Действие наркотика «Достоевский» выражается в том, что герои пьесы «проваливаются в пространство романа Достоевского “Идиот”, став персонажами романа». Второй сюжетный эпизод пьесы представляет собой довольно близкую к источнику инсценировку знаменитого эпизода из первой части «Идиота», в котором Настасья Филипповна бросает в огонь принесенные ей Рогожиным сто тысяч. Художественная структура заглавия пьесы В. Сорокина, таким образом, схожа со структурой заглавия пьесы С. Решетникова «Бедные люди, блин». В обоих случаях в заголовках сходятся, сталкиваются «высокий» и «низкий», культурный и бытовой смысловые планы. Следует отметить, что заглавие пьесы Сорокина, так же как и Решетникова, двусмысленно, и его смысловая противоречивость может быть понята только людьми знающими (в первом случае – английский сленг, во втором – русскую классическую литературу). Вовлечение имени русского классика в наркотический контекст, актуализированное в заглавии, и в целом предпринятая в тексте пьесы реализация метафоры «чтение – употребление наркотика», конечно же, могут быть поняты читателем как трагедия, нарочитое снижение хрестоматийного сюжета. Такая пародирующая, снижающая творческая установка вообще характерна для творчества Сорокина и постмодернистской литературы в целом. Однако мы хотели бы акцентировать внимание на другом аспекте заглавия «Dostoevsky-trip», а именно на его своеобразной перформативности. Дело в том, что, как нам представляется, название пьесы



Сорокина отсылает не только к содержательному плану произведения, но и ко всему эстетическому событию, участниками которого являются и читатели/зрители пьесы. Вслед за героями читатели/зрители также оказываются под воздействием таблетки с надписью «Достоевский» и «проваливаются» в мир романа, становясь созерцателями сцены в квартире Настасьи Филипповны. Сами же литературные «наркоманы» становятся «участниками» романа Достоевского как некоего перформанса или квеста и вынуждены «проживать» судьбы героев «Идиота» (в чем, надо полагать, и заключается суть «кайфа»). Подобное превращение текста в перформанс (равно как и травестия «школьных» сюжетов) характерно для произведений неклассической художественности.

Заглавие пьесы М. Угарова «Облом Off (Смерть Ильи Ильича)» предполагает знание читателем литературного контекста, а именно произведений русской классики. Но в отличие от произведения С. Решетникова заглавие этого «драмо-римейка» указывает на связь сразу с двумя классическими текстами русской литературы: «Обломовым» И.А. Гончарова и «Смертью Ивана Ильича» Л.Н. Толстого. В самом тексте пьесы, главным образом, разворачивается «обломовский» смысловой план заглавия. Уже само разбиение фамилии Обломова на две части – русскую и английскую – создает эффект игры, покушения на неизменность одного из знаковых имен русской классики. Посредством использования английского слова «off» гончаровский сюжет сталкивается с современным культурным контекстом: активное использование в речи (и на письме) английских слов и выражений – черта русской культуры последних десятилетий. Первая же – русская – часть фамилии представляет собой просторечное слово «облом» (в заглавии, таким образом, вносится снижающий смысловой обертоны). Раздельное написание фамилии в заглавии также соотносится с развернутой в тексте пьесы смысловой оппозицией целого и части. Доктор Аркадий Михайлович называет болезнь Ильи Ильича TOTUS (в переводе с латыни «весь», «целый»). При этом доктор утверждает, что это редкая («с нею уж никого почти не осталось») и смертельная болезнь («Ваш диагноз несовместим с жизнью»). Таким образом, именно уникальная цельность Ильи Ильича, несовместимая с «частичностью» человека в современном мире («Пол-человека, четверть-человека, осьмушка и одна шестнадцатая – все живы... А бедный Totus – нет?»), делает его смерть неизбежной. Раздельное написание фамилии вносит в образ Ильи Ильича как раз элемент разделенности, частичности. Характерно, что при произнесении вслух раздельность написания может как подчеркиваться, так и нивелироваться (фамилия Ильи Ильича будет при этом произноситься «обломоф» – с характерным для русского языка оглушением звонкого согласного на конце слова).

Итак, смысловой потенциал интертекстуальных заглавий новейших пьес не сводится только лишь к травестии и пародийному обы-



гиванию традиции, хотя и включает в себя эти, столь актуальные для литературы и культуры постмодернизма, семантические элементы. Столкновение в заглавии постмодернистских и уводящих «немного в сторону» (С.П. Лавлинский) смысловых планов в целом отражает общую художественную «стереоскопичность» новейшей драматургии.

Смысловая открытость и внутренняя диалогичность заглавий многих произведений новейшей драмы проявляется также и в том, что их прочтение актуализирует иной смысл, чем слуховое восприятие: «Не про говоренное» М. Покрасса, «Doc.Top. (Записки провинциального врача)» Е. Исаевой, «ОдноврЕмЕнно» Е. Гришковца, «Ю» О. Мухиной и т.п. Ценностная природа таких заглавий, очевидно, может быть различной: от смеховой оценки, явленной в игровом, каламбурном озаглавлении, до инкарнации трагического смысла.

Обратимся к заглавию пьесы М. Покрасса «Не про говоренное». На слух данное словосочетание воспринимается как одно слово, при этом происходит некоторая корректировка смысла. В устном варианте заглавия («Непроговоренное») высвечивается предмет изображения – нескáзанное / нескáзнное, то, что не может быть высказано или просто умалчивается. Смысл письменного варианта заглавия («Не про говоренное»), на наш взгляд, более полемичен. Заголовок содержит в себе реакцию, как бы ответ на вопрос («Про что текст? Про то, что сказано?». «Нет. Не про это! *He* про говоренное»). В письменном варианте заголовка акцентируется не одна из сторон оппозиции – нескáзанное / нескáзнное, – а само состояние напряженного выбора, осуществляемого в пользу того, что по ту сторону слов, того, что не вмещается в границы высказанного. Такая двусмысленность заглавия (притом, что письменный вариант заглавия сам по себе полемичен), на наш взгляд, с самого начала настраивает читателя на восприятие смысла данной пьесы как «открытого», «мерцающего», не сводимого к какой либо одной смысловой линии. При этом, как нам представляется, письменный вариант заглавия воспринимается «на фоне» устного как более неожиданный, «остраненный».

Характерным примером заглавия с двойным (в зависимости от характера восприятия – устного или визуального) смыслом является «Doc.Top. (Записки провинциального врача)» Е. Исаевой. Как и в заглавии пьесы «Облом off», в названии текста Е. Исаевой сталкиваются английская и русская языковые стихии. Первая часть заглавия – «doc» – представляет собой сокращение английского слова «documentary», которое, в свою очередь, является частью словосочетания «documentary theatre» (документальный театр). Таким образом, этот элемент заглавия указывает на драматургическое направление, к которому относится пьеса. Следующая часть заглавия – «top» – по инерции также читается как английское слово со значением «лучший», что может быть интерпретировано как довольно претенциозная



авторская оценка произведения: что-то вроде «лучшей документальной пьесы». Однако соотнесение с помещенным в скобки подзаголовком («Записки провинциального врача») позволяет понять и прочитывать заглавие иначе, по-русски, как «доктор». При этом «английский» вариант осмысления не может быть отменен, так как согласный «к» в слове «доктор» передан на письме английской литерой «с». Актуальность обоих семантических вариантов подтверждается соотнесением с текстом пьесы. Это произведение действительно о «докторе», о его профессиональных буднях. Однако текст пьесы построен как «невыведанная» (документальная) история из жизни, рассказанная героем. Подзаголовок, в свою очередь, соотносит произведение с литературной традицией, а именно творчеством М. Булгакова.

Один из своеобразных вариантов заглавия с двойным, «мерцающим» смыслом – «Развалины» Ю. Клавдиева. Развалины – это фамилия главных героев, крестьянской семьи, перебравшейся в Ленинград в первые месяцы войны. Однако совершенно ясно, что автором задуман и другой – прямой – смысл слова «развалины». Действие пьесы разворачивается в разрушенном бомбежками и обстрелами блокадном Ленинграде зимой 41-го года. Как видим, различие прямого и «непрямого» (потаенного) смысла данного заголовка довольно затруднительно. Уже только знакомство со списком действующих лиц и ремаркой, указывающей на место действия, позволяет понять внутреннюю противоречивость названия. В нем сопоставлены противоположные состояния человеческого бытия и бытия вообще: общность (Развалины – «они» – семья) и разброд, отщепенчество, *дом* (обиталище семьи) как архетипическая модель обустроенного и упорядоченного мира (миро-здания) и развалины как образ «бесприютного» хаоса. Тема «развалин» как метафоры общечеловеческого распада реализуется в пьесе Ю. Клавдиева самым радикальным образом: через образы каннибализма. Клавдиев ставит своих героев, а вслед за ними и читателей, на самые границы человеческого, создает ситуации, которые делают эти границы неясными, проблематичными. Наиболее поверхностный уровень *конфликта* – столкновение наивно-природного сознания деревенских жителей Развалиных, не находящихся ничего предосудительного в том, чтобы ради спасения жизни есть человеческое мясо, и «книжного» сознания «интеллигента» профессора Ниверина, считающего невозможным «человеку разумному» опускаться до такой «мерзости». Однако за этим внешним столкновением мировоззрений и опытов (в деревне, из которой ушли Развалины, во время голода, вероятно, ели детей) обнаруживается столкновение двух систем ценностей, двух «правд»: правды малой, сцепленной телесно, человеческой «ячейки» и общечеловеческой правды.

Показательно, что в мире пьесы последняя правда предстает эфемерной и неочевидной. Отказывающийся отступить от норм



«разумного человека» и есть человеческое мясо профессор Ниверин погибает от пули снайпера, принявшего его за вора-trupоеда. Его дочь Анечка охотно принимает каннибальскую практику Развалиных, к финалу пьесы она и Развалины остаются живы и востребованы обществом (под «присмотром» бойца НКВД Развалины-дети и Анечка тушат на крыше «зажигалки»). Казалось бы, смерть Ниверина раскрывает авторские акценты: общечеловеческие ценности в бесчеловечных условиях войны («развалинах») обнаруживают свою беспомощность, сгорают, как книжки Ниверина в печке, уступая место телесно-природным, естественным правилам выживания.

Однако, как нам представляется, художественность (безусловно – неклассическая) пьесы Ю. Клавдиева проявляется не в монологическом утверждении некой истины, и не в ироническом дистанцировании от всех наличествующих в произведении правд, а в диалогическом вовлечении читателя в ситуацию предстояния предельным вопросам. Читатель вынужден делать рискованный выбор между «материально-телесной» системой ценностей Развалиных и точкой зрения Ниверина, готового пожертвовать ради абстрактной человечности жизнью дочери. Он – читатель/зритель – этим самым вводится в состояние «**сшибки**» (термин физиолога И.П. Павлова), этического и эстетического кризиса. Сама неочевидность пролегания границ человеческого в человеке демонстрируется пьесой Клавдиева с предельной ясностью. Внутренне противоречивый, «подвижный» характер заглавия «Развалин», таким образом, репрезентирует диалогическую художественную природу произведения, смысл которого не сводится к утверждению автором некой единственной «правды» о жизни.

Итак, при рассмотрении под герменевтическим углом зрения в заглавиях современных отечественных пьес обнаруживается несколько особенностей смыслопорождения. В первую очередь, заглавия многих новейших пьес («Mutter» и «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Юдифь» Е. Исаевой, «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Смерть Фирса» В. Леванова и др.) задают определенные границы понимания текста через отсылку к культурной и / или литературной традиции. Таким образом, уже в заглавии эксплицируется интерсубъективность смысла. Сотворческий способ смыслопорождения характерен в той или иной мере для любого художественного произведения, но в наибольшей степени – для произведений «неклассической художественности» (В.И. Тюпа), в которых сама диалогичность смысла становится предметом творческой рефлексии. Особенностью «интертекстуальных» заглавий произведений «новой драмы» является то, что в них наравне с ироническим обыгрыванием, «переворачиванием» сюжетов и образов классики («Dostoevsky-trip») выявляются серьезные (трагические) смысловые пласты («Смерть Фирса»). Специфическим вариантом «интертекстуальных» заглавий в произведениях «новой драмы» являются заголовки, в которых соче-



таются культурный и бытовой элементы («Облом Off (Смерть Ильи Ильича)», «Бедные люди, блин»). Заглавия такого рода выводят как на смеховые, так и на серьезные (трагические или сентиментальные) пласты смысла произведений, в зависимости от того, на каком из компонентов структуры заглавия сосредоточит внимание читатель. Таким образом, уже в самом заглавии эксплицируется открытость произведения различным способам инкарнации своего смысла.

Подчеркнутая диалогичность, характерная для произведений новейшей драматургии, наиболее ярко выражается в заглавиях, смысл которых меняется в зависимости от формы восприятия – устной или письменной («Не проговоренное» М. Покрасса, «Дос.Тор. (Записки провинциального врача)», «ОдноврЕмЕнно», «Ю» и др.). Здесь в самой форме заглавия эксплицирован неопределенный, «мерцающий» характер художественного смысла: направление понимания может меняться в зависимости от выбранного варианта прочтения. Однако все смыслы заглавий такого рода являются «дополнительными», отсылают к различным художественным уровням произведения. При этом «мерцающий» характер заглавия соответствует неопределенному, «несобранному» образу мира и человека в современных пьесах («Не проговоренное»). Особый случай, хотя и иллюстрирующий ту же особенность бытия смысла в новейших произведениях, являются собой в чистом виде двусмысленные заглавия («Развалины» Ю. Клавдиева).

*Лит-ра:* Болотян И.М., Лавлинский С.П. Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст: сб. науч. статей. Кемерово, 2010; Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 1998; Кржижановский С. Пьеса и ее заглавие; Поэтика заглавий // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. СПб., 2006; Поэтика заглавия: сб. науч. тр. Тверь, 2005; Тюпа В.И. Произведение и его имя // Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н.Д. Тамарченко. М.; Тверь, 2000. (Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 6); Эко У. Заглавие и смысл // Эко У. Имя розы. М., 1989.

*Lit-ra:* Bolotjan I.M., Lavlinskij S.P. Tipologija konfliktov v proizvedenijah «Novoj dramy» // Novejšhaja ruskaja drama i kul'turnyj kontekst: sb. nauch. statej. Kemerovo, 2010; Veselova N.A. Zaglavie literaturno-hudozhestvennogo teksta: ontologija i pojetika: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.08. Tver', 1998; Krzhizhanovskij S. P'esa i ee zaglavie; Pojetika zaglavij // Krzhizhanovskij S. Sobr. soch.: v 5 t. T. 5. SPb., 2006; Pojetika zaglavija: sb. nauch. tr. Tver', 2005; Tjupa V.I. Proizvedenie i ego imja // Aspekty teoreticheskoj pojetiki: k 60-letiju N.D. Tamarchenko. M.; Tver', 2000. (Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovanija. Vyp. 6); Jeko U. Zaglavie i smysl // Jeko U. Imja rozy. M., 1989.

Ю.В. Подковырин



**КАТАСТРОФА** (от греч. *καταστροφή* – развязка) в аристотелевском понимании – буквально «поворот вниз, гибель». Базовое значение корня *στροφή* связано с двумя семантическими рядами: 1) «повязка», «путы»; 2) «ловкач», «хитрец». Исходное толкование, вероятно, означает «тенета судьбы», в которые попадает человек, не желающий или не умеющий «видеть» сразу в нескольких регистрах, прочитывать «трагическую коллизию». Эта «слепота» с неизбежностью ведет протагониста к гибели (собственно, «запутавшийся» – в архаическом понимании – и есть мертвый). В последний момент путы «развязываются», становятся прозрачны – и для персонажа это момент осознания / гибели, а для зрителя – момент катарсиса.

В толковании А. Лосева значение К. как части трагического мифа соотносится с понятием пафоса: «Всякое сильное душевное волнение, приводящее к катастрофе <...> есть пафос, патетический момент мифа» (который понимается не как страсть, не как страдание, не как эмоция в чистом виде, но как «узрение трагической тайны»: «максимальную возбужденность, граничащую с самозабвением, так и серьезность того предмета, который эту возбужденность вызывает»).

Таким образом, К. оказывается в контексте эстетико-философской трактовки не только характерным сюжетным элементом трагедии, но и неожиданно – неким возможным «ключом» к понятию экстатического – едва ли не основной для искусства XX–XXI вв. художественной категории, чрезвычайно важной для понимания очень широкого спектра явлений: от лирических и смеховых жанров до философских, иррациональных исканий, выражений «внутреннего опыта», по Ж. Батаяу. «Экстатическое переживание должно обладать некоей потрясающей человека силой, выводящей его за пределы всякой устойчивости и определенности, повергающей его душу в хаос» (Рымарь, с. 3–4). Это – выражение дистанции по отношению к фундаментальным смысловым моделям и ценностям культуры. Герой литературы XX в., живущий в экстатической ситуации, переживает «чувство абсурда», которое обозначает постоянный выход за привычные границы.

«Экстатичность», «катастрофичность» *сюжета*, в том числе драматического, может быть рассмотрена и в историко-литературной перспективе. Сам по себе драматический род литературы изначально исторически предрасположен к обостренному вниманию к напряженным, переломным ситуациям: «драматургия становится главным действующим лицом в литературе именно тогда, когда после бурных передрыг, революций, потрясений и сдвигов происходит стабилизация (застой, депрессия)», поэтому «именно драма начинает биться головой о стену новой социальности» (Липовецкий, с. 245). «Новая драма» не противоречит этой главной установке драматического рода. Однако современные драматурги в своем интересе к пограничным человеческим состояниям явно и в большей степени следуют (через



зарубежную практику new writing и опыт отечественных предшественников) драме абсурда, где принципиально ожидание потрясения, а действие разворачивается в метафизической пустоте.

Первооткрывательницей этой темы – не на уровне личной судьбы героя, а почти в архаико-космогоническом смысле – в отечественной драматургической практике не без оснований считают Н. Садур: в ее творчестве изображается сознание, пережившее катастрофу/травму, *драматический сюжет* может выстраиваться вокруг предчувствия не просто К., а катаклизма, «конца света» (пьеса «Морокоб»: рыбаки Агрим и Имант вылавливают огромную рыбу, которая проглатывает весь мир – герои оказываются поглощены древним мраком, без всякой надежды на освобождение. Борис – персонаж, претендующий на роль демиурга и трикстера одновременно – не реализует никакой миромоделирующей функции). Немаловажную роль в выстраивании такой специфической эсхатологии у Н. Садур играют парафразы гоголевских сюжетов.

К. в «аристотелевском» понимании, как и античный Рок, – это проявление космической закономерности, циклическое действие «перво-энергии всеобщей умной Сущности» (А. Лосев). Во французской драме абсурда рок – это слепая сила, которая запускает механизм семантической анархии и повторения (именно поэтому у А. Арто, Э. Ионеско и С. Беккета так важны фигуры повтора, возврата к началу сюжета, дурной бесконечности), *драматический сюжет* – это нагромождение персонажей, жестов, слов, эксплицирующих опустошение языка. «Циклическая структура в “Лысой певичке” и в “Ожидании Годо” остается безнадежно закрытой» (Brunel).

И у «новодраматцев», и у представителей предшествующего поколения отечественных драматургов (Н. Садур, А. Строганов) К. представлена как центральная категория, сюжетно-образная «ось» – если не на уровне фабулы, то на уровне темы. Проблематизация языка, дискурсивная катастрофа хотя и не в радикальном варианте Ионеско, так или иначе актуализируются на разных уровнях художественной структуры. Основное качество нового катастрофизма – неопознаваемая, пугающая метаморфоза: «Времени у нас мало, но в любую минуту кто-нибудь, кого мы не знаем, может опередить нас и объявить мат. Не что иное, как предполагаемый конец света» («Шахматы шута» А. Строганова).

Так, у А. Строганова в пьесе «Четверо на самом верху Вавилонской башни» изображены персонажи, которые развлекаются клоунскими репризами и эскападами, а тема вселенского катаклизма остается лишь на уровне высказывания: «метафизическое» потрясение оказывается слишком неуловимым. В сюжете «Лисиц в развалинах» герои оказываются в ситуации отложенного конца света: они находятся в странном поезде, который врос в землю и никуда не движется, хотя все персонажи напряженно ждут его отправления, образ мира складывается из фантастических осколков в сознании персонажей.





Творческие, магические потенции слова могут вырваться на свободу, но героям по-прежнему угрожают марионеточность и условность речи. Языковые клише вступают в открытую игру (пьесы бр. Пресняковых), приобретают не узнаваемое персонажами метафизическое значение («Шахматы шута» А. Строганова, «Красная чашка» М. Дурненкова), включаются в жонглирование цитатами («Прогулка в Лю-Бле» Е. Рубина). Тема ожидания К. реализуется через актуализацию культурных мифологем эсхатологии («Замерзли», «Морокоб» Н. Садур, «Нелюдимо наше море, или Корабль дураков» Н. Коляды) или через включение «текста-в-тексте» с мистическим сюжетом, специфической организации «рамки» (ремарка с описанием тибетских монахов у Вяч. Дурненкова в «Трех действиях по четырем картинам»). Даже внешне социальный конфликт оборачивается «карнавально-экзистенциальным действием», быт грозит провалами в иррациональное, но Апокалипсис становится вариативным, подчеркнуто условным (финал пьесы «Кислород» И. Вырыпаева).

Исследование феномена смерти, в том числе и «мнимой», пограничных состояний, которые подводят героя к черте небытия, но не дают возможности творческого высказывания, изменения и самоосуществления, реализуются в особой организации хронотопа: у А. Строганова в пьесе «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» переключение Хаоса и Космоса воплощено в визуальных переходах театрального освещения, весь сюжет – это картины «состояний», а свет (в театре!) понят как медиатор между разными бытийными уровнями; у Е. Гришковца в пьесе «Зима» образ рассыпающегося прошлого фиксируется на уровне «лирического» речевого сюжета замерзающих персонажей, время рождественской сказки – прощания с прежним и рождения нового – обозначает мгновенные, пугающие трансформации мира. Но «К.» – включение таинственного опасного рубильника – оказывается игрушечной: зажигается елка, взрываются хлопушки, а герои «упрыгивают» в темноту.

В новейшей драме К. – это нередко случайное, которое «выстраивается в современном произведении как основная опора реальности», динамика, которая может обернуться статикой. «К. вторгается в жизненное пространство и время отдельного человека. Принося ужас и страдание, она, между тем, не окрашена светом роковой необходимости. К. могла быть, но могла и не быть» (Рымарь, с. 18). Поэтому мифологические мотивы в современной драме не свидетельствуют о целостности мира, бытие здесь предстает фрагментарным, а поиски сакрального начала вырождаются в серию бытовых, бессмысленных ритуалов (Н. Коляда, А. Строганов, бр. Пресняковы). Так фиксируются мгновения экстатического, которое «не возвращает в мир, не сменяется благополучным разрешением противоречия между мирами» и оставляет некий «след зияния» (там же).

*Лит-ра: Литовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля // Новое литературное обозрение. 2005. № 3; Лосев А.Ф. Внутренние особенности трагического мифа.*



М., 2010. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose000/index.htm> (дата обращения 19.12.2010); Рымарь Н.Т. Смех и поэтика экстагического // Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность. Самара, 2004; Суворов Н.Н. Катастрофа как эстетическая категория // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века: материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Вып. 16. СПб, 2001. (Symposium); Brunel P. Où va la littérature française aujourd'hui? Paris, 2002.

*Lit-ra: Lipoveckij M.* Teatr nasilija v obschestve spektaklja // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. № 3; Losev A.F. Vnutrennie osobennosti tragicheskogo mifa. М., 2010. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose000/index.htm> (дата обращения 19.12.2010); Рымарь Н.Т. Смех и поэтика экстагического // Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность. Самара, 2004; Суворов Н.Н. Катастрофа как эстетическая категория // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века: материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Вып. 16. СПб, 2001. (Symposium); Brunel P. Où va la littérature française aujourd'hui? Paris, 2002.

О.В. Семенецкая, А.В. Синицкая

**КОНФЛИКТ ДРАМАТИЧЕСКИЙ** – противостояние антагонистических сил и норм, столкновение, основанное на «противоречии между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру» (Тамарченко, с. 104).

К. д. определяется многообразными ситуациями «кризиса частной жизни», традиционно носящими в драме подчеркнуто публичный характер. Культурно-исторической модификацией «кризиса частной жизни» рубежа последних двух столетий является «кризис идентичности». Именно он определяет содержание целой эпохи, когда одни иерархическая социокультурная и ментальная системы были открыты множеству новых и к тому же конкурирующих друг с другом социальных иерархий (см.: М. Липовецкий, 2005). «Всякий, кто хочет понять современный мир, едва ли достигнет своей цели, не постигнув логики кризиса идентичности» (Хесле, с. 112–113). Для определения специфики К. д. в новейшей драматургии также важно понять, что рефлексия «кризиса идентичности», художественные репрезентации которого представлены в новейшей драматургии, проясняет характер антропного драматизма не только в современной русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом. В философском исследовании этого феномена отмечается: «социально-культурный смысл понятия кризиса идентичности <...> видится именно в отсутствии очевидного и естественного образа самого себя», однако «современный человек не может воспринимать в качестве естественного ни одно из тех мест, которые он занимает в мире и обществе» (Шеманов, с. 26, 25).



Кризис идентичности – одна из наиболее распространенных причин дисгармонии, противоречий между «Я» и «социальным (-и) Я» (а также – «экзистенциальным (-и) Я», «культурным (-и) Я», «сущностным (-и) Я» и др.), представленных во многих пьесах современной драматургии.

Проясняя стратегию конфликтности в целом, а также определяя типологию К. д. в новейшей драматургии, стоит учесть феноменологическое положение, согласно которому художественный конфликт (в том числе и К. д.) – «структурная (т.е. смысловая и формальная) категория, ведущая нас вглубь художественного строя произведения или системы произведений»; «эта категория находится в особых соотношениях с <...> уровнями, или слоями, художественной структуры <...>, распространяющиеся в определенной плоскости, горизонтально. Конфликт же (если бы его можно было графически представить в системе целого) выстраивается вертикально. Художественный конфликт не остается в довлеющей самой себя сфере (плоскости), но как бы прорезает, пронизывает другие слои <...> конфликт строится так, что вбирает в себя элементы нескольких, многих уровней (например, отражает расстановку персонажей, развитие фабулы, мотивировку поступков; вбираются и элементы из речевого, стилистического уровня: принятые устойчивые приемы описания персонажей и т.д.) <...> За будто бы чисто пространственными и “геометрическими” свойствами конфликта скрывается очень важное методологическое свойство: художественный конфликт соотносит и координирует разнообразные элементы в различных плоскостях художественной структуры». По мысли Ю.В. Манна, конфликт выполняет «ту повторяемость сочетаний, ту вариативность форм и приемов, которую одно время принято было называть доминантой художественного явления и которая на языке более простого, повседневного эстетического обихода определяется как своеобразие художественного явления» (Манн, с. 24–25).

В драматургии рубежа XX–XXI вв. выделяется следующие «доминанты», репрезентирующие четыре типа идентичности героя:

1) сущностный (эволюционно-видовой, гендерный, национальный) – тип идентичности, который определяет сущность субъекта и не может быть им изменен;

2) социальный (социально-профессиональный, семейно-клановый, национально-территориальный, религиозно-идеологический и др.) – тип идентичности, который задает социум;

3) культурный – тип идентичности субъекта, который задается культурными рамками (прежде всего – литературой и кинематографом), историческими и мифологическими кодами;

4) духовный – тип идентичности, определяющий экзистенциальный и метафизический опыт субъекта.



Выделенные типы идентичности соотносятся, в свою очередь, с четырьмя типами К. д. и соответствующими типами героев (поскольку герой, несомненно, – главный «носитель» изображаемых в драме кризисных состояний). Названные элементы определяют основу типологии К. д. в новейшей драматургии. Представим ее в виде следующей таблицы.

	<b>Тип героя</b>	<b>Тип конфликта</b>	<b>Репрезентативные тексты</b>
1	«Биографический» субъект, самоопределяющийся в собственной «эго-истории»	Столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)	«Как я съел собаку», «Одновременно» Е. Гришкова, «Не проговоренное» М. Покрасса, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой, «Бедные люди, блин» С. Решетникова
2	Социальный субъект, разоблачающий социум и саморазоблачающийся	Столкновение героя с социальными Другими	«Пластелин» В. Сигарева, «Терроризм», «Изображая жертву» бр. Пресняковых, драматургия-вербатим («Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова, «Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина)
3	Субъект, самоопределяющийся через культуру и связанные с ней мифы	Столкновение героя с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями «иных», «чужих» ценностей	«Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова, «Пленные духи» бр. Пресняковых
4	Субъект, самоопределяющийся прежде всего как Человек (представитель рода человеческого)	Столкновение героя с Другим как Чужим. В качестве Чужого, как правило, выступает Высшее Начало – Бог, Высший Разум и пр.	«Кислород», «Бытие № 2», «Июль» И. Вырыпаева

Чтобы прояснить тип К. д., необходимо эксплицировать доминанту самоопределения героя в каждом конкретном случае. То, что является доминантой в одном типе К. д., может выступать субдоминантой в другом. Так, например, в пьесе Ю. Клавдиева «Пойдем, нас ждет машина» конфликтная доминанта – столкновение мечты героинь – провести один день как «стервы, которым плевать на все и на всех» – собственно с теми, кому «что изнасиловать, что убить, что высморкаться – все равно...». Идентификация девушек в их новой роли (и для самих героинь, и для читателя/зрителя) происходит через отождествление себя с героями боевиков и вестернов – Тельмой и Луизой, Бонни и Клайдом и т.п. Попытка определения смысла жизни и



объяснения устройства всего мироздания через скандинавскую мифологию (дерево Иггдрозиль, которое в интерпретации героини и есть «человеческий мир») и изменение этой позиции к финалу пьесы иллюстрирует четвертый тип К. д., но для данной пьесы он будет субдоминантой.

Понимание специфики отношения героя к миропорядку, представленному в драматическом произведении, позволяет отграничить один тип К. д. от другого. В одном случае миропорядок «фонит» на периферии сознания героя, акцент в сюжете сделан на универсальном, всеобщем, и, одновременно, уникальном опыте, позволяющем достичь единения с миром читателя/зрителя (особый тип новодрамовской «неосентименталистской» «партиципации», который требует отдельного исследования). В другом миропорядок захватывает личность, поглощает ее и либо трансформирует героя в одномерное существо, безличную, «бесчувственную», функцию, либо физически уничтожает. В третьем – миропорядок для героя ограничивается его культурной памятью, в которой перемешаны зачастую не отрефлексированные исторические, мифологические, культурные реалии. В четвертом случае герой противопоставляет «неправильному» («ненормальному») миропорядку собственное самораскрытие, обличающее несправедность «всего сущего».

При первом типе К. д. серия рефлексивно-речевых жестов направлена на восстановление и/или пересоздание собственного Я. Сюжетное развитие здесь полностью подчинено саморефлексии героя.

При типе К. д. – «последовательное испытание социумом» – возможны реализации нескольких драматических ситуаций: «кто-то приходит со стороны и испытывает мир героев» («Землемер» Н. Коляды, аналогично – «На дне» М. Горького); «герой последовательно исключается из разных социальных институтов и из самой жизни» (Максима из «Пластилина» В. Сигарева отвергают сверстники, выгоняют из школы, убивают насильники); «герои сами испытывают судьбу и подвергают себя опасности» («Выхода нет» Г. Ахметзяновой, «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиева) и др. Этот тип К. д. характеризуется рассогласованием языковых норм, периферийным положением социального обращения, когда язык демонстрирует исключительно тотальное отчуждение одного героя от другого, столкновение героя с «равнодушной» и/или «агрессивной» средой.

Третий тип К. д. также имеет свои модификации: «культурные реалии становятся предметом рефлексии и/или игры Автора» («Три действия по четырем картинам», «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Валентинов день» И. Вырыпаева, «Кухня» М. Курочкина, «Пленные духи» бр. Пресняковых); «культурные реалии используются автором для демонстрации собственных культурологических идей» (драматические римейки, например, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова; «Декабристы, или В поисках Шамбалы» Д. Привалова и др.), либо – «для решения личных проблем Автора» («Павлик – мой бог» Н. Беленицкой); «столкновение “обыденного героя” с “культурным” персонажем» («Лунопат» М. Курочкина) и др.



Четвертый тип К. д. осуществляется в пьесах, где герой противопоставляет «неправильному» («ненормальному») миропорядку собственное самораскрытие, обличающее несправедность «всего сущего». К. д., развивающийся на основе такой ситуации, включает в себя несколько уровней «мистериального События» (см.: *Мистериальность*): Бог и сфера сакрального в целом – представления людей о Боге и сакральном (расходящиеся с истинными) – Я, разоблачающий эти представления через глумление, юродство – утверждение опровергаемых ранее ценностей, воскрешение объединяющего всех Смысла. Особым ярко отмеченный К. д. и его рефлексия представлена в «жесткоких» пьесах И. Вырыпаева и Ю. Клавдиева.

*Лит-ра:* Журчева О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009; *Липовецкий М.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73; *Липовецкий М.* Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89; *Мани Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007; *Пави П.* Конфликт // *Пави П.* Словарь театра. М., 1991; *Тамарченко Н.Д.* Конфликт // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986; *Хесле В.* Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10; *Шеманов А.Ю.* Самоидентификация человека и культура. М., 2007.

*Lit-ra:* *Zhurcheva O.* Priroda konflikta v novejshej drame XXI veka // Novejszaja drama rubezha XX–XXI vv.: problema konflikta. Samara, 2009; *Lipoveckij M.* Teatr nasilija v obschestve spektaklja: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presnjakovyh // Noveje literaturnoe obozrenie. 2005. № 73; *Lipoveckij M.* Performansy nasilija: «Novaja drama» i granicy literaturovedenija // Noveje literaturnoe obozrenie. 2008. № 89; *Mann Ju. V.* Russkaja literatura XIX veka. Jepoha romantizma. M., 2007; *Pavi P.* Konflikt // Pavi P. Slovar' teatra. M., 1991; *Tamarchenko N.D.* Konflikt // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; *Halizev V.E.* Drama kak rod literatury. M., 1986; *Hesle V.* Krizis individual'noj i kollektivnoj identichnosti // Voprosy filosofii. 1994. № 10; *Shemanov A.Ju.* Samoidentifikacija cheloveka i kul'tura. M., 2007.

*И.М. Болотян, С.П. Лавлинский*

**НЕОСИНКРЕТИЗМ ДРАМАТИЧЕСКИЙ** – явление, свойственное ряду произведений новейшей отечественной драмы, в основе которого лежит «нераздельность-неслиянность» или, по определению С.Н Бройтмана, «дополнительность и единойраздельность “я” и “другого”» (персонажей, субъекта высказывания в ремарках, афише и героя, автора и героя).

«Неосинкретизм» как характерный феномен поэтики художественной модальности был открыт С.Н. Бройтманом и изучен им на материале неклассической лирики, где он возникает, по мнению исследователя, на рубеже XIX–XX вв., а также эпике, в которой это яв-



ление получает свое особое распространение, начиная с 20-х гг. XX в. По отношению к драматическим произведениям этот термин практически не применялся. Однако литературная практика неклассического периода эпохи художественной модальности показывает продуктивность такого типа драматического высказывания, где появляется зыбкость границ между сознаниями разных субъектов, интерференция их интенций и голосов.

Понятие субъектного неосинкретизма, а также соотносимое с ним понятие *«гротескный субъект»* (термин Н.Д. Тмарченко) может способствовать прояснению особенностей поэтики современной отечественной драматургии. Названные понятия можно рассматривать как синонимичные, в чем-то взаимодополняющие друг друга. Так, говоря о «гротескном типе отношения интенций и голосов» в лирике Б. Окуджавы, С.Н. Бройтман указывает, что гротескный тип образности является древнейшим, «вырастает» из архаического синкретизма. То есть понятия *«гротескный субъект»* и «субъектный неосинкретизм» обозначают одно и то же явление, но рассмотренное под разными углами зрения. С одной стороны, «зыбкость», «нестационарность» сознаний субъектов видения, изображения и оценки в неклассической литературе «высвечивается» как возрождение архаического субъектного синкретизма в свете «большого исторического времени» (М.М. Бахтин). С другой стороны, в контексте соотношения произведений, созданных в соответствии с исторически более поздней эстетикой «завершенности», ориентированной на создание образа готового бытия (классический тип образности, по М.М. Бахтину), и художественных высказываний, построенных на основе эстетики «становления», актуализируется именно понятие гротеска, позволяющее подчеркнуть взаимодополнительность двух типов образности и требующее альтернативного классическому «видения от того, кто однозначно противопоставляет “я” и “не-я”» (И.П. Смирнов).

С точки зрения Н.Д. Тмарченко, явление субъектного неосинкретизма имеет гротескную природу. По мнению исследователя, субъектный (и в том числе персонажный) неосинкретизм – это предельный вариант «гротескного» субъектного «смещения» вплоть до «неразличимости» между субъектами. Открытие на неклассическом этапе поэтики художественной модальности нового понимания личности (не как монологического единства, а как диалогического двуединства) ведет к художнически сознательному обыгрыванию не только в лирике и эпике, но и в драме «вновь обретенной дополнительности и единораздельности “я” и “другого”» (С.Н. Бройтман), когда драматический субъект оказывается «носителем» многосубъектного высказывания.

Для субъектной архитектоники целого ряда пьес современных авторов характерно исчезновение тех границ кругозора субъектов, сохранение которых обеспечивало бы их идентичность. Данное явление



обусловлено тем, что новейшая драматургия является художественным «исследованием» кризиса самосознания современного человека (см.: *Конфликт драматический*).

Персонажа и «первичного субъекта речи» (Б.О. Корман) с «нестационарным» статусом можно найти в пьесах Ю. Клавдиева, И. Вырыпаева, Н. Коляды, М. Покрасса, М. Курочкина, А. Строганова, П. Гладилина, Е. Гришковца и др. авторов (см.: *Гротескный субъект*).

В соответствии с той трактовкой понятия субъектного неосинкретизма, которую предлагает Н.Д. Тамарченко, в пьесах новейших драматургов отдельно можно отметить случаи предельного субъектного «смешения» вплоть до неразличимости между субъектами.

Пример персонажного Н. д. – монодрама Ю. Клавдиева «Я, пулеметчик», где представлено неосинкретичное сознание «парня лет 20-30-и», в котором слиты самосознания бандита (персонажа наших дней) и его деда-фронтовика, участника Великой Отечественной Войны. Такая «нераздельность и неслиянность» двух сознаний далеко не сразу открывается читателю/зрителю произведения. В пьесе А. Строганова «Чайная церемония» ее герой Борис, а вместе с ним и воспринимающий субъект сталкиваются с загадочным «двойничеством» различных ипостасей героини произведения. Ее самость оказывается «текучей»: в, казалось бы, одном женском образе, «переливаясь», проступают то мать Бориса Майя, то его жена, то сиделка по имени Нора, нанятая матерью для пострадавшего в автокатастрофе Бориса, то китаянка, владеющая искусством превращений, которая проводила когда-то для маленького Бориса чайную церемонию. Пьеса А. Строганова имеет подзаголовок «Сон в двух действиях», то есть в данном случае персонажный неосинкретизм обусловлен «сновидностью» мира пьесы, причем не только герой, но и читатель/зритель оказывается в позиции сновидящего.

«Игра» авторскими и героинными функциями осуществляется в «Дредноутах» Е. Гришковца, где субъект рассказывания, с одной стороны, предстает как герой (и в начальной ремарке, кстати, «увиден» «со стороны»), а с другой, – как автор собственной истории (например, он рассуждает о создаваемом тексте как о графоманском).

Многообразие пересечений субъектных сфер обнаруживается в пьесах И. Вырыпаева. Так, в «Кислороде» имеет место быть синкретизм авторского (а также режиссерского, актерского) и героинного планов. Здесь возникает «зыбкость» границ между сознаниями «исполнителей» десяти «композиций» (которых зовут Сашами и которые для зрителя/читателя являются героями), а также границ между «исполнителями» и героями этих «композиций» (потому что Саши-«исполнители» рассказывают историю о «других» «Саше из Серпухова» и «девушке Саше из большого города»). Причем «Он» и «Она» выходят «из роли» «исполнителей», когда выясняется, что «Он» – и





автор, и режиссер представляемого «акта», а «Она» – актриса, недо-вольная режиссурой, распределением ролей и претендующая на изменение «сценария». В пьесе «Июль» того же драматурга гротескное «расщепление» личности персонажа буквально пронизывает субъект-ную сферу произведения. В «Июле» и монолог безумного каннибала, маньяка-убийцы, бывшего сельского жителя, отца трех сыновей, и текст ремарок произносит женщина. И в слове героя, и в самих ре-марках представлено «синкретичное» сознание (чрезвычайно близкое архаическому), выражающееся, с одной стороны, в как бы немоти-вированных переходах от «я» (причем это «я» оказывается гендерно неопределенным) к «мы» и к видению этого «я-мы» со стороны, а с другой, – в гротескном совмещении внешнего и внутреннего, «сно-видного» и «явного», фактического и воображаемого, а также – автор-ского и геройного планов (Одна из ремарок пьесы: «И на этом, сразу после слов: – июль и ничего – первая часть того, что все это время здесь происходило, закончилась...»).

Многие новейшие пьесы характеризуются понижением роли внешнего действия. Появление Н. д. связано с интересом драмы к изо-бражению самосознания современного человека, которое становится предметом художественного осмысления и оказывается доминантой в построении образа драматического субъекта. Кроме того, Н. д. обу-словлен повышенной рефлексивностью и, зачастую, метатекстуаль-ностью («Кислород» И. Вырыпаева, «Дредноуты» Е. Гришковца и др.) неклассического художественного письма.

*Лит-ра:* Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.; Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008; Малкина В.Я. Неосинкретизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Тмарченко Н.Д., Белянцева А.А. Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображаю-щий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского) // Литературное произведение: пробле-мы теории и анализа. Вып. 2. Кемерово, 2003; Тмарченко Н.Д. Герой // Поэтика: сло-варь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Тмарченко Н.Д. Гротескный субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

*Lit-ra:* Bahtin M.M. Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa. M., 1965; Teorija literatury: ucheb. posobie: v 2 t. / pod red. N.D. Tamarechnko. T. 2: Brojtmán S.N. Istoricheskaja pojetika. M., 2004.; Brojtmán S.N. Pojetika russoj klassicheskoi i neklassicheskoi liriki. M., 2008; Malkina V.Ja. Neosinkretizm // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; Tamarchenko N.D., Beljanceva A.A. Grotesknyj subekt v literaturnom proizvedenii (sjuzhet dvojnichestva i izobrazhajuschij subekt u Gofmana, Gogolja i Dostoevskogo) // Literaturnoe proizvedenie: problemy teorii i analiza. Vyp. 2. Kemerovo, 2003; Tamarchenko N.D. Geroj // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008; Tamarchenko N.D. Grotesknyj subekt // Pojetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij. M., 2008.

М.А. Лагода, А.М. Павлов



**«НОВАЯ ДРАМА»** – историко-литературное понятие, главным образом применимое к двум драматургическим феноменам рубежа веков: Н. д. конца XIX – начала XX вв. и Н. д. конца XX – начала XXI вв.

Термин Н. д. стал употребляться в отечественном театроведении и литературоведении в начале XX в. «для обозначения многообразного творчества тех драматургов и целых драматургических стилей, которые на рубеже XX в. пытались на Западе радикально перестроить традиционную драму. Сюда относят таких различных писателей, как Ибсен и Стриндберг, Золя и Гауптман, Шоу и Метерлинк и многих других» (Адмони, с. 140); «...литературная эпоха рубежа веков представляет новую модификацию жанра драмы – “новую драму”, в развитии и усовершенствовании которой участвуют другие жанры...» (Кушлина, с. 9). Во вступительной статье «Спор галереи с партером: русская драматургия первой половины XX века» О.Б. Кушлина описывает историю возникновения понятия Н. д. в дискуссиях русских писателей и театроведов начала XX в. (В. Брюсова, А. Белого, Ф. Соллогуба, Вс. Мейерхольда, А. Луначарского) о современных задачах театра. «Само определение – “новая драма”, которым оперировали участники дискуссии, получило с тех пор вполне определенное смысловое наполнение и используется в театроведении как термин», – заключает О.Б. Кушлина (Там же).

В свою очередь, содержание термина Н. д. предполагает два основных значения. Первое (широкое) – как явление, обозначающее сходные художественные открытия в области европейской драматургии и театра. Второе значение термина Н. д. (узкое, специальное) – модификация жанра драмы. Под «модификацией жанра драмы» мы понимаем разновидность сложившегося в XIX в. неканонического жанра драмы. Как культурно-историческая индивидуальность жанр драмы на рубеже означенных эпох претерпевает ряд трансформаций, не уничтожающих определенный комплекс «устойчивых признаков» (Тамарченко, с. 263–265) жанра в целом.

Между «новой драмой» как явлением драматургии и театра и жанровой модификацией в конце XIX – начале XX вв. и в конце XX – начале XXI вв. наблюдается ряд типологических схождений. Развивая идеи В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, В.Е. Хализев под «типологическими схождениями» или «конвергенциями» предлагает понимать «начала сущностной близости между литературами разных стран и эпох» (Хализев, с. 378). «Типологический подход к проблеме как базовый, – отмечает А.Ю. Большакова, – прежде всего сосредотачивает нас на поиске некоей первоосновной, инвариантной (как ядро) модели – “сквозной” по отношению к общему движению литературного процесса, т.е. соединяющей реальными, сущностными скрепами самые разные, на первый взгляд, явления...» (с.м.: Проблемы современного литературоведения..., с. 25).



Основу типологических схождений Н. д. конца XIX – начала XX вв. и конца XX – начала XXI вв. составляет общая историко-культурная ситуация «рубежа столетия», осознание исчерпанности традиционных форм (как жизни, так и искусства) и необходимости поиска нового.

Будучи явлением драматургии и театра, Н. д. в конце XIX – начала XX вв. была связана с возникновением национальных театров – трибунов идей «новых драматургов» в союзе с режиссерами-постановщиками: Андре Антуан (парижский «Свободный театр»), Отто Брам и Макс Рейнгардт («Свободная сцена», «Немецкий театр»), «Новый театр», «Камерный театр»), Дж.Т. Грейн, Б. Шоу и Х. Грэнвилл-Баркер («Независимый театр», «Сценическое общество», «Королевский театр» в Англии), К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко (МХТ).

Комментируя новаторскую деятельность этих известных режиссеров, театроведы обычно говорят о движении «свободных театров» (от «Свободного театра» Антуана к МХТ К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). К основным принципам движения «свободных театров» относят борьбу «за современный репертуар, актерский ансамбль, глубокую, оригинальную режиссерскую интерпретацию пьес» (Образцова, с. 220).

Вопрос об исторических «границах» явления Н. д. имеет обще-европейскую, национальную и индивидуальную специфику. Каждая специфика подразумевает три основных периода развития Н. д.: начальный период подготовки (отдельные проявления), становления и расцвета, период обретения «зрелости» (в совокупности с движением «свободных театров»).

Общевропейские «границы» явления Н. д. конца XIX – начала XX вв. охватывают период с середины 1860 гг. (пьесы «пионеров» «новой драмы» Б. Бьернсона, Т.У. Робертсона, режиссерская деятельность Кронегга в «Мейнингенском театре») по 1914 г. (начало Первой мировой войны, когда угас первый «реформистский пыл» движения «новой драмы»).

Экспериментальными площадками для русской и зарубежной Н. д. в конце XX – начале XXI вв. также становятся «независимые театры» (Театр. doc, центр им. Вс. Мейерхольда в Москве, американский театр Generous Company «Щедрая компания», театр «Спутник» в Лондоне). Однако спектр функционирования современного явления «новая драма» значительно расширяется: национальные, международные театральные и драматургические фестивали, лаборатории («Золотая маска», российский фестиваль драматургии «Любимовка», украинский фестиваль драматургии «Гогольфест», театр и фестиваль современной русскоязычной драматургии «Спутник» в Лондоне, WordBRIDGE/«Словесный мост» – лаборатория новой пьесы в Аме-



рике). Отдельные спектакли русской Н. д. идут на сценах известных отечественных («7 дней до Потопа» братьев Пресняковых в театре им. К.С. Станиславского в постановке режиссера В. Петрова) и «свободных» зарубежных («Боевые искусства» Ю. Клавдиева в театре университета Таусон, «Я, пулеметчик!» Ю. Клавдиева в американском театре Generous Company) театров.

Фестивальное движение Н. д. свидетельствует о начале этапа ее становления в России и за рубежом. Появилась целая плеяда молодых талантливых отечественных драматургов (Ю. Клавдиев, М. Курочкин, Я. Пулинович, О. Мухина и др.). Н. д. обращена к молодому читателю/зрителю, студенческой аудитории, способной органично воспринимать все нестандартное в искусстве.

Репертуар «свободных театров» всегда составляла Н. д. Как модификация жанра драмы в конце XIX – начале XX вв. Н. д. имела вполне определенную драматургическую модель, каждый элемент которой значим в совокупности целого, в «ансамбле». Систематизация основных характеристик Н. д. позволила нам представить типологическую модель жанровой модификации «европейская Н. д. конца XIX – начала XX вв.».

Определяя принадлежность пьес каждого отдельно взятого драматурга отмеченного периода к жанровой модификации Н. д., важно учитывать четыре принципиальных момента. Момент первый: функционирование в большей или меньшей степени всех описанных элементов модели. Второе: эволюция жанровой модификации. Третье: существование и возможность разных способов взаимодействия Н. д. с другими жанрами. Четвертое: исторические «границы» явления Н. д.

Состав модели жанровой модификации и «европейская Н. д. конца XIX – начала XX в.»: способ отражения действительности (независимость от принадлежности к литературным направлениям, течениям, школам при общем тяготении к натурализму на этапе становления), проблематика (актуальные проблемы социальной действительности и нравственности, «проблемность», выраженный социально-критический пафос), конфликт – столкновение идей, «драма идей», «интеллектуальная драма» (в контексте нашей статьи понятия «драма идей», «интеллектуальная драма» рассматриваются как синонимы исключительно с культурно-исторической точки зрения), острый морально-философский конфликт), композиция (точный колорит места и времени действия, установка на жизнеподобие, «четвертая стена», ретроспекция, открытый финал), действие (преобладание диалога над поступком, «дискуссионность»), характер (представитель «среднего» класса, носитель идеи, психологизм), изобразительно-выразительные средства (авторские ремарки, подтекст, символика, паузы).

Принципиальные изменения в составе жанровой модификации русской Н. д. спустя столетие коснулись, прежде всего, основных драматургических категорий: *конфликт*, действие, характер.



*Конфликт* в современной Н. д. в самом общем виде можно обозначить как столкновение позиций самоопределений, самоидентификаций индивидуумов в процессе коммуникации. Специфика *конфликта* в новейшей драматургии может быть объяснена посредством обращения к философским идеям современного радикального конструктивизма: принципиальной множественности реальности Э. Глазерсфельда (См.: Глазерсфельд Э. фон), изобретенной действительности, коммуникативной реальности П. Ватцлавика, концепции кругообразности (выраженной через приставку *само*) Х. Ферстера, нейрофизиологической природы познания У. Матурана, Ф. Варела.

В структуре драматургического действия современной Н. д. преобладает монолог, основанный на диалогической природе саморефлексии персонажа. Выраженная дискуссионность Н. д. рубежа XIX – начала XX вв. смещается в новейшей драматургии в область подсознания героя. Возрастает роль подтекста. Характер персонажа часто социально немотивирован, включает в себя несколько ролей-самопрезентаций в зависимости от «человеческой ситуации».

Сохраняя баланс между натурализмом и абсурдом как способами изображения действительности, проблемностью без выраженного социально-критического пафоса и метафизической, экзистенциальной природой персонажа, современная Н. д. демонстрирует активное экспериментирование драматургов/режиссеров в области формы, внесценических художественных средств (музыка, танец, освещение, экран и т.д.).

7 сентября 2010 г. в рамках фестиваля молодой драматургии «Любимовка» состоялась дискуссия «Современная пьеса в России и на Западе: пути и технологии», в которой приняли участие известные театральные деятели России, Великобритании и Америки. Размышляя о характерных особенностях русской жанровой модификации Н. д. на примере постановок пьес Ю. Клавдиева, организатор лондонского фестиваля Ноа Брикстед-Брики обратил внимание на тот факт, что «русские пьесы обогащают и удивляют» (здесь и далее высказывания участников дискуссии цитируются по записям, сделанным автором настоящей статьи). «Американские драматурги хорошо научены, что надо делать, а что не надо, – продолжил дискуссию американский драматург и теоретик драмы Эрик Рамзей. – А в русской драме нет понятия “этого делать нельзя”. Драматурги и публика сами не знают, что случится... В русской драме существует подрыв <привычной> формы».

Отмеченные в ходе встречи неожиданность, непредсказуемость, необычность русской Н. д. часто проистекают из сочетания множества жанровых элементов внутри общей «социально-психологической драмы о современности» (Храповицкая) – известной жанровой модификации «Н. д. конца XIX – начала XX вв.». Например, представленную на «Любимовке» в читке пьесу Я. Пулинович «Он пропал без



вести» (режиссер М. Гацалов) можно определить как социально-психологическую интеллектуальную драму. Однако пьеса содержит элементы экзистенциальной драмы («пограничная ситуация», болезненные состояния психики), драмы абсурда (внешняя бесконфликтность в ситуации напряженного внутреннего ожидания, «снижение» образа персонажа, дисинтеграция, девальвация языка).

Примером сохранения реалистической мотивации при использовании современной экспериментальной формы драматургии можно назвать пьесы представителей тольяттинской Н. д. братьев Вячеслава и Михаила Дурненковых (в «Театр.doc» на фестивале «Золотая маска» (22 марта 2004 г.) шла их пьеса «Культурный слой» в постановке режиссера Вадима Леванова). Комментируя вопрос корреспондента о том, что их творчество часто рассматривают в контексте модного направления «Verbatim» (см.: *Вербатим*), Михаил Дурненков ответил: «Я бы сказал, что “verbatim” для нас – это всего лишь прием, когда на сцене звучит живая, органичная герою речь...».

Развитие наследуемой Н. д. конца XX – начала XXI вв. «правды жизни» социально-психологической драмы о современности конца XIX – начала XX вв. нельзя свести исключительно к языку (или используемой на сцене ненормативной лексике). Именно проблемность содержания (социальная, нравственная, философская) выступает на протяжении столетия связующим звеном жанровой модификации Н. д.

*Лит-ра:* Адмони В.Г. Генрик Ибсен: очерк творчества. Л., 1989; *Глазерсфельд Э. фон.* Введение в радикальный конструктивизм // Вестник Московского университета. 2001. № 4. (Сер. 7. Философия); *Кушлина О.Б.* Драма первой половины XX века. М., 2000; *Образцова А.Г.* Английский театр // История зарубежного театра. Ч. 2. Театр Западной Европы XIX – начала XX века. 1789–1917 / [под ред. Г.Н. Бояджиева и др.]. М., 1984; Проблемы современного сравнительного литературоведения: сборник статей. Вып. 4. М., 2004; *Тамарченко Н.Д.* Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 2005; *Храповицкая Г.Н.* Основные пути развития норвежской драмы второй половины XIX – начала XX веков: (Ибсен, Бьернсон, Гамсун, Г. Хейберг): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1980.

*Лит-ра:* Адмони В.Г. Генрик Ибсен: очерк творчества. Л., 1989; *Glazersfel'd Je. fon.* Vvedenie v radikal'nyj konstruktivizm // Vestnik Moskovskogo universiteta. 2001. № 4. (Ser. 7. Filosofija); *Kushlina O.B.* Drama pervoj poloviny XX veka. M., 2000; *Obrazcova A.G.* Anglijskij teatr // Istorija zarubezhnogo teatra. Ch. 2. Teatr Zapadnoj Evropy XIX – nachala XX veka. 1789–1917 / [pod red. G.N. Bojadzhieva i dr.]. M., 1984; *Problemy sovremennogo sravnitel'nogo literaturovedenija: sbornik statej.* Vyp. 4. M., 2004; *Tamarchenko N.D.* Zhanzr // Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. M., 2001; *Halizev V.E.* Teorija literatury. M., 2005; *Hrapovickaja G.N.* Osnovnye puti razvitiija norvezhskoj dramy vtoroj poloviny XIX – nachala XX vekov: (Ibsen, B'ernson, Gamsun, G. Hejberg): avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. M., 1980.

М.Г. Меркулова



**ПЕРИПЕТИЯ** (греч. *περίπτεσις* – внезапный поворот) – внезапная перемена в развитии драматического действия, неожиданное осложнение, трудно преодолимое обстоятельство, один из существенных элементов драматургии, обозначающий неожиданный поворот в развитии сюжета и усложняющий фабулу. П. рождается как противоречие сюжетной логики, которая в греческой трагедии, очевидно, развивалась в нескольких плоскостях: один из уровней демонстративен и внятен для протагониста, другой внятен для зрителя, а на оркестре – для богов и пророков, которые интерситуативны и «выходят за рамки». Общепринятое в классической эстетике определение, наследующее Аристотелю, П. – это «высший пункт внутреннего строения (часто находящегося в среднем акте)», после поворота переходит в «падающее действие и наконец в катастрофу», точка высшего напряжения, «поворотный пункт трагического действия», начало развязки и т.д. П. возможна и в комедийных произведениях – как недоразумение, путаница, которые приводят к изменению действия.

П. может, как и остальные категории аристотелевской поэтики, трактоваться сколь угодно широко – от «внутреннего момента трагического мифа» (А.Ф. Лосев) до «абсолютной власти случая» (В.Е. Хализев), но всегда является принципиальной для характеристики судьбы героя и событийной основы пьесы. В пока еще немногочисленных исследованиях по поэтике новейшей драматургии принято отмечать разрушение драматического сюжета, кардинальное изменение событийной схемы и образа героя. Однако было бы неверным считать, что категории события и П. к новейшей драме неприменимы – скорее, следует говорить о трансформации границ их содержания и смысла. Понятие П. оказывается неразрывно связано с воплощением *конфликта* и судьбы героя в *драматическом сюжете*.

Безусловно, в разных сюжетах современной драматургии (включая творчество и Л. Петрушевской, и Н. Садур, и А. Строганова, связанное с «новой драмой» скрытым родством, общим «чеховским» и/или «абсурдистским» кодом, и позицией «учителей») очевидна различная по своей идеологии модель П. (или – отрицания П.). В новейшей драме проблематизация действия и героя осуществляется на разных уровнях художественной структуры и вбирает в себя художественные стратегии драматургии всего XX в., как русской, так и зарубежной.

Из театра абсурда новейшая драма, по словам современного французского драматурга В. Новарина, унаследовала «пониженный порог языковой терпимости», рефлексию кризиса «высказывания. Не копируя грамматическую анархию «Лысой певицы» Ионеско, почти все представители современной драмы моделируют – в разных регистрах – ситуацию, когда именно коммуникативный избыток (или недостаток) речи персонажей становится главным предметом изобра-



жения. И хотя сюжеты многих современных пьес связаны с основополагающими драматическими мотивами выбора, случая и судьбы, инициатива героя определяется в значительной степени дискурсивной составляющей даже тогда, когда автор ориентируется на почти классическое использование П., соответственно событийные «повороты» перемещаются здесь в плоскость «языковых игр».

Собственно, и в пьесах классиков-абсурдистов П. не отрицается полностью. Так, по наблюдению французского исследователя Пьера Брюнеля, «Калигула» А. Камю вполне может считаться драмой «с узлом, центром сюжета, с различными перипетиями, создающих развитие действия до его развязки» (Brunel, p. 145). Прямого разрушения языка в пьесе Камю нет, но есть проблематизация риторической стилистики. Традиционные формулы драмы активно использовались также Ионеско (тетралогия о Беранже). Таким образом, отрицание событийной основы в современной драме – это «доказательство от противного», отказ от П. является ее же поиском. И здесь российские драматурги часто идут уже путем, намеченным западной драматургией.

Так, например, в творчестве Н. Садур (пьесы которой уже давно принято соотносить с «западным контекстом»), с драмой абсурда) судьба героя – это судьба его Слова, вполне в традициях Э. Ионеско и С. Беккета. В качестве важного сюжетно-драматического механизма выступает своеобразная «пытка языком» – вербальная агрессия одного персонажа по отношению к жизненному пространству другого. Подобная функция коммуникации представлена в пьесе Н. Садур «Уличенная ласточка»: речевой сюжет героя разрастается, создает параллельный хронотоп, «расслаивает» действие. П. как открытие тайны здесь осуществляется не в заявленной детективной схеме, а в этих речевых трансформациях.

Язык, который сам становится событием и героем, является «движителем» драматического сюжета и в драмах А. Строганова. Наиболее яркий пример – пьеса «Шахматы шута», текст которой построен на игровом отражении традиционных элементов классической драмы: антагонизм, парность и противостояние персонажей, напоминающее расстановку шахматных фигур, интрига, перипетия, конфликтность и т.д. – вплоть до ружья, которое должно обязательно выстрелить. Образы действующих лиц построены на мнимом антагонизме и мнимой же парности, произнесенное слово оказывается двойственным и опасным: оно одновременно являет себя как банальные речевые клише и при этом инициирует метаморфозы мира и героев.

В современной драматургической практике наблюдается единство и парадоксальное сочетание двух художественных характеристик – статики и динамики: 1) действие не развивается, традиционный конфликт невозможен, потому что и характер героя, и обстоятельства «состоят из одного материала» (Лейдерман, Липовецкий, с. 511);





2) при отсутствии трагического события сюжетное пространство пьес может быть заполнено огромным количеством весьма динамичных, напряженных ситуаций и микроситуаций, которые принципиально ничего не меняют и представляют осколки языка («Мужская зона» Л. Петрушеской, «Шахматы шута», «Лисицы в развалинах» А. Строганова, «Mutter», «Красная чашка», «Культурный слой» бр. Дурненковых).

Ряд пьес новейшей русской драмы демонстрирует модель, которую можно было бы назвать анти-П., поскольку архитектура пьесы «зеркально» выстраивается на отрицании П. и основана на поиске целостности мира. Если помнить, что П. – не просто «техническая», композиционная характеристика действия, неожиданный поворот событий, движение к развязке и т.д., но, прежде всего, – философия, проявление космической закономерности, то становится понятно, почему даже в тех пьесах, которые кажутся добротными «сделанными», драматургически цельными и вполне сценичными, П. или сдвинута в комическую сферу («Кто-то такой счастливый», «Супротив человека» бр. Дурненковых) или сама как элемент драматургического языка становится предметом рефлексии, встраиваясь в inferнальную конструкцию «философского фарса», новой «чернушной» мистерии или несвершившейся трагедии рока («Морокоб», «Панночка» Н. Садур, «Приход тела», «Пленные духи», «Изображая жертву» бр. Пресняковых, «Ручейник», «Три действия по четырем картинам», «В черном-черном городе», «Голубой вагон» бр. Дурненковых, «Облом-off» М. Угарова).

Современная драма не предлагает изображения «существенных связей бытия» (Яковлев, с. 85), поэтому возможна и другая модель, к которой более применимо определение «смерти драматического сюжета»: игра языковыми, коммуникативными практиками обнажена до предела, а драматический текст приближается к нарративу. П. в данном случае может быть осмыслена как абсолютная власть случая (В.Е. Хализев), но не в ренессансном, а в прямо противоположном – как комплекс неосуществленных возможностей, вариантов нереализованных судеб или коммуникативных ситуаций, которые проговаривает автор-герой или в лирической (Е. Гришкoveц), или в «документальной» импровизации на грани перформанса (И. Вырыпаев, Е. Исаева, Ю. Клавдиев, В. Леванов).

*Лит-ра:* Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М., 2003; Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля // Новое литературное обозрение. 2005. № 73; Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993; Новарина В. Луи де Фюнесу // Новарина В. Сады признания. М., 2001; Валер Новарина – Михаил Габович. Театр может нас научить не только языку, но и сущности... // Новое литературное обозрение. 2005. № 73; Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2002; Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978; Яковлев Е.Г. Перипетия Аристотеля и современное искусство // Вестник Московского университета. 1999. № 3. (Сер. 7. Философия); Brunel P. Où va la littérature française aujourd'hui? Paris, 2002.



*Lit-ra: Lejderman N.L., Lipoveckij M.N. Sovremennaja russkaja literatura: 1950-1990-e gody: v 2 t. T. 2: 1968–1990. M., 2003; Lipoveckij M. Teatr nasilija v obschestve spektaklja // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. № 73; Losev A.F. Očerki antichnogo simbolizma i mifologii. M., 1993; Novarina V. Lui de Fjunesu // Novarina V. Sady priznanija. M., 2001; Valer Novarina – Mithail Gabovich. Teatr mozhet nas nauchit' ne tol'ko jazyku, no i suwnosti... // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. № 73; Teoreticheskaja pojetika: ponjatija i opredelenija: hrestomatija / pod red. N.D. Tamarchenko. M., 2002; Halizev V.E. Drama kak javlenie iskusstva. M., 1978; Jakovlev E.G. Peripetija Aristotelja i sovremennoe iskusstvo // Vestnik Moskovskogo universiteta. 1999. № 3. (Ser. 7. Filosofija); Brunel P. Où va la littérature française aujourd'hui? Paris, 2002.*

*А.В. Синицкая*

**ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР.** Термин «постдраматический театр» был введен в обиход немецким исследователем, известным театроведом Гансом-Тизом Леманном, опубликовавшим в 1999 г. книгу под одноименным названием. Автор провел глубокое исследование театральной практики последнего 30-летия XX в. с целью выявить эстетическую логику развития нового театра.

Леманн выводит понятие «постдраматического» театра из противопоставления аттической трагедии как образца «преддраматического» театра, то есть театра «до драмы», и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст. Вокруг введенного Леманном термина разгорелись ожесточенные дебаты, не утихающие до сих пор. Во-первых, обращает на себя внимание изрядная путаница в его толковании. Одни понимают под ним хэппенинг, другие – проекты, в реализации которых помимо актеров участвуют художники, поэты, танцовщики, третьи ставят знак равенства между постдраматическим театром и театром текста и т.д. Но все это лишь частные его проявления. Постдраматический театр – широкое понятие, включающее в себя самые разнообразные изменения театральной и драматической формы последней трети XX в.

Для обоснования своей теории Леманн обращается к истории европейской театральной традиции. Веками в европейском театре господствовала парадигма, существенно отличающаяся от неевропейской. В то время как, например, индийский Катакали или японский театр Но структурированы совершенно по-другому и слагаются преимущественно из танца, хора и музыки, стилизованных церемоний, эпических и лирических текстов, европейский театр – это представ-



ление на сцене речи и действия посредством имитирующей драматической игры. Б. Брехт для обозначения традиции, с которой должен был покончить его эпический «театр века науки», использовал термин «драматический театр». Это понятие в широком смысле слова (охватывая и наибольшую часть собственных произведений Брехта) передает саму суть европейской театральной традиции нового времени. Театр негласно считается театром драмы. Основу его составляет собственно драматический текст, а спектакль, по сути, является иллюстрацией драмы. Музыка, танец, жест, сценическое движение – важные невербальные компоненты, но главную роль играет сценическая речь. При этом текст является ролевым текстом. Хор, рассказчик, прологи и эпилоги, театр в театре, интермедии могут присутствовать, но не носят принципиального характера. Лирические и эпические элементы также не играют существенной роли. Основой и центром театрального действия является драма. При этом драматический театр – театр иллюзии. Теоретическую основу его составляют категории «подражание» и «действие» в их естественном единстве – «подражание действию», согласно определению Аристотеля. От театра традиционно ожидают попытку создания или укрепления общности, эмоционально и ментально объединяющей публику и сцену. Понятие «катарсис» было перенесено на эту отнюдь не первичную функцию театра: достижение узнавания и сплоченности посредством представляемых в драме и переданных зрителю аффектов. Эти черты неотделимы от парадигмы «драматического театра», значение которого, таким образом, далеко выходит за рамки поэтико-жанровой структуры.

В результате глубоких изменений, произошедших в использовании театральных знаков, Леманну представляется правомерным описание нового театра как в большой степени «постдраматического». Новый театральный текст становится «уже не драматическим текстом». Название «постдраматический театр», намекая на литературный род драмы, свидетельствует о продолжающейся взаимосвязи и взаимообмене между театром и текстом. Но в центре внимания теперь находится дискурс театра, а потому речь идет о тексте только как элементе, уровне и «материале» сценического изображения, но не о его первооснове. Размываются границы между жанрами: происходит соединение музыкального и разговорного театра, концерта и театральной игры и т.д.

В современном «уже не драматическом театральном тексте» (Пошманн) исчезают «принципы нарратации» и организация «фабулы». Это означает отказ от драматического действия, от интриги, *конфликта*. Происходит «обособление языка». Шваб, Елинек и Гетц, в различной степени сохраняя драматическое пространство, производят тексты, в которых язык проявляется как «автономная театральность». Своим «театром как языковым учреждением» Гинка Штейнвакс пы-



тается создать сценическую реальность как усиленную чувственно-поэтическую реальность языка. В этом смысле свет на происходящее проливает предложенный Эльфридой Елинек термин противоположных «языковых полей», пришедших на смену диалогу. Эта формула направлена против «создания многомерного образа» говорящих персонажей, порождающего миметическую иллюзию. Таким образом, новый театр отказывается от подражательной функции и от создания иллюзии. В постдраматических текстах отсутствует характеристика субъекта, заданный образ человека. Обособившийся язык, однако, по мнению Леманна, не свидетельствует об утрате интереса к нему. Речь идет скорее об изменившемся взгляде на человека, о новых возможностях познания (здесь и далее перевод мой – *Е.Ш.*) (Lemann, s. 14–15).

Ю. Шредер, немецкий специалист по драме и театру, определяет постдраматический театр как «театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времен Аристотеля – мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом» (Schröder, s. 1080).

Однако Леманн подчеркивает, что термин «постдраматический» отнюдь не означает абстрактное отрицание, принципиальный отход от драматической традиции. «Пост», то есть «после», по его мнению, свидетельствует в пользу того, что драма продолжает существовать, но как «ослабленная, устаревшая структура “нормального” театра» в рамках новой театральной концепции. Мюллер, например, охарактеризовал свой постдраматический текст как «взрыв воспоминания в отмершей драматической структуре». Леманн метафорично описывает эту ситуацию следующим образом: члены и органы драматического организма, хотя и представляют собой отмерший материал, все еще присутствуют и образуют пространство воспоминания в двойном смысле слова – как воспоминание о происходящем, так и воспоминание о традиционной драматической форме (Lemann 1999, s. 30–31).

При этом существует явная переключка между терминами «постдраматический» и «постмодернистский», что признавал и сам Леманн. В ответ на упрек, не раз звучавший в его адрес (к чему множить термины?), он провел между ними весьма условный водораздел: понятие «постмодернистский» носит глобальный характер, обозначая целую эпоху в искусстве, но само по себе не передает специфики кардинальных изменений, происходящих в театре, в то время как «постдраматический» напрямую связан с конкретными вопросами театральной эстетики. При этом выделяемые им специфические особенности «постдраматического театра», по сути, совпадают с характеристиками драматургии постмодернизма. Так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, говоря об обновлении драматургического языка постмодернистами, также отмечают отсутствие в их пьесах характеров и конфликта, объясняя это следующим образом: «постмодернизм <...> последова-



тельно разрушает представление о целостном характере и об объективной реальности, представляя и то, и другое хаотичной совокупностью культурных симулякров. В соответствии с постмодернистской логикой, между “характером” и “обстоятельствами” не может быть конфликта, так как они состоят из одного и того же материала... Бездействие и отсутствие единства характера, рассыпающегося на множество бессмысленных слов и жестов, воплотило восприятие мира как энтропийного хаоса – состояние, в котором драматургический конфликт невозможен» (Лейдерман, Липовецкий, с. 67–68). Не случайно пионеры постдраматического театра Х. Мюллер, Э. Елинек, Р. Гетц и Г. фон Высоцки считаются также виднейшими представителями немецкого драматургического постмодерна. Роль постмодернизма в деконструкции традиционной драматической формы, ставшей в новой драматургии общим местом, трудно переоценить.

Как бы то ни было, термин «постмодернистский театр» прижился и, по словам Шредера, «стал спорным паролем десятилетия» (Schröder, s. 1080).

Изменение театрального языка Леманн считает результатом не только эстетической эволюции самого театра, но и итогом глубоких преобразований, которым подвергается современное общество и человеческая личность. Речь идет, в первую очередь, о кризисе «эпохи Гуттенберга», о котором в последнее время много говорится. В наш век изменяется сам характер восприятия: симультанное и мультиперспективное восприятие приходит на смену линейно-последовательному. Оно является более поверхностным, но одновременно и более широким, и вытесняет прежнее – сконцентрированное, глубокое восприятие, прообразом которого является литературный текст. Письменному тексту, книге нанесен серьезный удар. Медленное чтение, равно как и обстоятельный, тяжеловесный театр рискуют утратить свой статус. Театр больше не является средством массовой коммуникации. В условиях стремительного технократического развития цивилизации «скорость» и «поверхностность» становятся факторами, препятствующими высвобождению активной энергии человеческой фантазии, что ведет к пассивному потреблению информации и художественных образов. А театр и литература, имеющие преимущественно знаковый, а не иллюстративный характер, требуют сосредоточенного и углубленного восприятия. Кроме того, сфера культуры все больше подпадает под действие закона рентабельности. Но при очевидном консерватизме, обусловленном самой его природой, театр, тем не менее, находится в состоянии постоянного поиска и развития. Это необходимое условие для того, чтобы сохранить свое место в обществе и выдержать конкуренцию со стороны технически более совершенных средств коммуникации. В этой связи Ю. Шредер, говоря о немецком театре 90-х, отмечает: «Театры, также конкурирующие с новыми средствами



массовой информации, еще радикальнее освободились от традиционного господства драматического текста и в ходе “ре-театрализации” и “де-литературизации” открылись для перформативных форм танцевального, музыкального и мимического театра» (Schröder, s. 1081). Таким образом, изменение театрального языка является результатом как эстетической эволюции этого вида искусства, так и итогом развития человеческого общества в целом.

При этом Леманн признает, что не все театральные формы последних десятилетий соответствуют постдраматической парадигме. Но его интересует, прежде всего, логика развития самой идеи театра. Он отмечает, что понятие «нового театра» в ходе истории применялось к различным театральным концепциям. Формула всякого нового театра, в принципе, сводится к замене устаревших форм новыми, указывающими в будущее, то есть смысл их не столько в конкретных произведениях, их успехе или неуспехе, сколько в заключенных в них новых горизонтах; другими словами, не столько в достигнутом, сколько в открытом. Апологеты и теоретики постдраматического театра Г.-Т. Леманн, Э.Ф. Лихте, Г. Пошман считают, что именно он является главным вектором развития современного театра.

Однако уже во второй половине 1990-х намечается противоположная тенденция, которая, по мнению ряда специалистов, окажется более продуктивной, – новый реализм: «Обесцениванию символического языка в пользу театра, который путем саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную “театральность” или в значительной мере отказывается от языка ради перформативного “театра телесности”, новый реализм противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия» (Schröder, s. 1080).

«Постдраматический театр» и «новый реализм» – таковыми представляются на данный момент два важнейших полюса современного европейского театра.

*Лит-ра:* Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). М., 2001; ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. М., 2005; Fischer-Lichte E. Geschichte des Dramas. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Tübingen; Basel, 1999; Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main, 2001; Transformationen - Theater der neunziger Jahre: Recherchen zum Theater der Zeit / Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler. Berlin, 1999; Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München, 2006.

*Лит-ра:* Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). М., 2001; ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. М., 2005; Fischer-Lichte E. Geschichte des Dramas. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Tübingen; Basel, 1999; Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main, 2001; Transformationen - Theater der neunziger Jahre: Recherchen zum Theater der Zeit /



Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler. Berlin, 1999; Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München, 2006.

*Е.Н. Шевченко*

**РЕЧЬ ПЕРСОНАЖЕЙ** – наряду с речью мизансцены является основной составляющей драматургического дискурса. Делится на диалогическую и монологическую формы. Несет основную нагрузку в развитии драматического действия. Согласно традиционным особенностям драматургического рода, слово персонажа приравнивается к действию, что непосредственно относится к диалогической речи. Последняя предполагает коммуникативное взаимодействие персонажей, выступающее залогом динамического ряда пьесы. Структурным компонентом диалогической речи выступает реплика – ответная фраза персонажа, обеспечивающая акт драматургической коммуникации. Монологическая речь, в свою очередь, не способствует продвижению действия, поскольку лишена коннотаций обратимости. Драматический монолог неоднороден по своей литературной форме: может передавать внутреннее состояние; иллюстрировать диалектику размышлений; передавать «поток сознания» персонажа. К разновидностям монологической речи относят *а п а р т е*, *с о л и л о к в и й*.

Особенности речи персонажей современных пьес обусловлены влиянием постмодернистской поэтики, предполагающей смешение различных эстетических установок. Наряду с редукцией фабульного ряда диалог как движущий элемент драматического действия существенно трансформируется; нивелируется его коммуникативная функция. Реплики персонажей, как правило, не предусматривают обратного взаимодействия. Основной интенцией речи действующих лиц становится желание выговориться. В качестве примера можно привести пьесу Н. Ворожбит «Галка Моталко», в которой диалогические фрагменты текста чередуются с пространными монологическими высказываниями нарративно-описательного толка. Монологи героини не оказывают влияния на развитие драматургического действия, а являются собой своеобразный поток рефлексии Галки – повествование о жизни в спортивной школе, рассуждения о ее мечтах и впечатлениях.

Таким образом, речевое действие персонажа теряет значение «слова-поступка», обретает характеристики своеобразной исповеди. Данная установка на исповедальность, отличающая пьесы многих со-



временных авторов, приводит к значительной монологизации драматургического текста. Зачастую даже ответные реплики внешне оформленного диалога тяготеют к монологическим высказываниям. В результате диалогическая речь, по сути, представляет собой «монологи глухих» (Лейдерман, Липовецкий, с. 611). Во многом опосредованные влиянием абсурдистской поэтики, подобные «монологии» на уровне драматургического дискурса призваны отражать идею всеобщего очуждения и разобщенности. В стремлении выразить себя персонажи практически не ориентируются на восприятие предполагаемого слушателя (участника действия). Так, пьеса В. Леванова «Отель Калифорния» вырастает из сплошного потока разновеликих «монологических» персонажей, у которых нет задачи услышать другого: «Он говорит негромко, ни к кому не обращаюсь, словно во сне. / Смирнов ...я помню, помню, помню, помню, помню, ... мы шли, и шли сквозь ледяную ночь, <...> мы дрожали, и вдруг останавливались одновременно, и замирали перед поцелуем, она закрывала глаза, а на ее ресницах был иней, я дотрагивался до ресниц холодными губами... я помню... /<...>/ Ярик. Господа! Доброе утро! (Уходит в комнаты.) / Смирнов. ...я целовал ее замерзшие губы, тщетно стараясь согреть их поцелуями, мы были как две большие, насквозь промерзшие сосульки, но озноб kloкотавший внутри был жаркий... (Засыпает.) / Катя. Как я люблю лето!»

Крайним модусом подобного коммуникативного поведения становится обращение к ирреальному собеседнику, ставшее характерным приемом организации художественной системы отечественной драматургии. Так, к примеру, в пьесе «Шерочка с Машерочкой» Н. Коляды, обозначенной автором как «монолог в одном действии», героиня ведет телефонные разговоры с умершей подругой; в «Русской народной почте» О. Богаева адресатами посланий старика Жукова становится целый сонм ирреальных героев: от умерших друзей детства и политических деятелей до самой смерти; в пьесе М. Арбатовой «Алексеев и тени» первая часть действия – не что иное, как своеобразный поток сознания, реализованный в диалоге главного героя с Голосом, являющим собой рационально-аналитическую сторону внутреннего «Я» персонажа.

Монологическая направленность речи действующих лиц способствует усилению в драме лирического начала. Последнее также во многом достигается за счет частых лирических отступлений, благодаря которым происходит смещение классических ролевых дефиниций драматургического текста: образ героя объединяется с образом автора, что сказывается на изменении адресата драматургической коммуникации. Позиционирующийся в роли рассказчика (неявного или неявного), автор апеллирует к диалогу со зрителем/читателем и вместе с тем являет собой полноправное действующее лицо драматического





действия. Коммуникативные интенции его преимущественно получают свою реализацию в речевом пласте, не относящемся к собственно речи персонажей, а именно, в ремарках, утрачивающих, в свою очередь, функцию сугубо технического руководства к постановке и выступающих семантически нагруженной составляющей речевого взаимодействия действующих лиц. В качестве наиболее выразительных примеров подобной речевой стратегии выступают пьесы Н. Коляды, И. Вырыпаева, для которых прямое обращение к реципиенту становится характерной чертой пьесы. И. Вырыпаев «Бытие № 2»: «Здравствуйте. Меня зовут Иван Вырыпаев, и перед тем, как вы начнете смотреть спектакль, я хотел бы сказать несколько слов о том, что за пьесу мы собираемся сегодня показать»; Н. Коляда «Полонез Огинского»: «Я иду. <...> со мной идет во мне Мой Мир, где много людей, с которыми я, встречаясь, здороваюсь и целуюсь. <...> МОЙ-МИР. <...> Нравится вам Мой Мир или не нравится – мне все равно. Потому что ОН нравится мне, ОН – Мой и я Люблю Его». Подобные трансформации художественной речи исследователи связывают с изменением «зрелищной» модели театрального текста в «коммуникативную», в которой система общения «герой – мир» заменяется моделью «рассказчик – коллективный слушатель» (Четина, с. 84), что находит свое наиболее полное воплощение в жанре монодрамы, богато представленной в творчестве Е. Гришковца.

Особую форму речевых структур, тяготеющих к монологу, в современной драме представляют пьесы документального театра, написанные в технике *вербатим* («Яблоки земли» Е. Нарши; «Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина; «Первый мужчина» Е. Исаевой; «Большая жрачка» А. Варганова, Т. Копыловой, Р. Маликова и др.). Создаваемые как продукт интервьюирования героев, эти тексты рождаются из монтажа монологических высказываний преимущественно на остросоциальные темы. «Живая» речь персонажей организуется в единый поток реплик лишь посредством компиляции, исключаящей редактирование исходного материала. Таким образом, языковая палитра вербатим-пьес складывается из сочетания разнообразных социалектов, стилистически окрашенных языковых пластов, воссозданных с предельной документальной достоверностью, что, прежде всего, работает на углубление речевой характеристики образов, но не оказывает влияния на продвижение драматургического действия.

Монологическая направленность речевой организации текста определяет изменения функциональной нагрузки его языковых единиц. Слово теряет свои действенные характеристики в развитии драматической коллизии. Речевая организация «новой драмы» отличается излишней многоречивостью персонажей, чрезвычайной плотностью текста реплик и монологов, что проявляется в постоянном повторе речевых конструкций, нерасчлененности сценического дискурса. (Жур-



чева, с. 71). Однако излишне насыщенный речевой поток не только не влияет на движение действия, но и не приводит к полноценному самовыражению образов. Так, получает отражение проблема кризиса языка, под знаком которой шло развитие драматургии на протяжении всего XX в. Пассивность речевого акта обуславливается потерей смыслового содержания слова. Попытки означить собственное существование, как правило, не находят реализации: «Я помню много слов. Но не могу ими ничего сказать» (М. Покрасс «Не проговоренное»).

Отсутствие семантической наполненности речи персонажей проявляется в активном использовании различных социально-культурных словесных кодов. С точки зрения стилистики, художественная речь современной драмы характеризуется богатым интертекстуальным фоном. Особенно активно апелляция к «чужому» слову представлена в текстах с выраженным лирическим началом (пьесы М. Угарова, М. Греминой, О. Мухиной и др.), а также в произведениях, сочетающих бытовую достоверность с ирреальным планом действия (пьесы О. Богаева, М. Курочкина и др.). Пьесы этого толка либо строятся согласно постмодернистской эстетике по аналогии с классическим претекстом, что организует все уровни художественной структуры пьесы, и в частности, речь действующих лиц («Смерть Ильи Ильича» М. Угарова; «Башмачкин» О. Богаева); либо интертекстуальные аллюзии проявляются исключительно на уровне речевой организации текста (пьесы Н. Коляды). В обоих случаях язык персонажей в подобных текстах характеризуется насыщенной полицитатностью.

Другим модусом речевой организации становится ориентация на живую разговорную речь, отличающая тексты авторов «новодраматического» направления, в которых тесно переплетается нормативная и ненормативная жаргонная лексика. Активное включение жаргонизмов, просторечия и нецензурного языка, свойственное гипернатуралистам (уральское и тольяттинское драматургические направления) и авторам верабатим-пьес, не только призвано достоверно отражать реалии живописуемой действительности. Подобная речевая наполненность также выступает и антитезой литературному языку как некой норме, противопоставление которой не просто иллюстрирует коммуникативное одиночество героев и подчеркивает дисгармоничность их существования, а, прежде всего, выступает знаком тотальной маргинализации персонажей. (В. Зувев «Круговая оборона»: «Толстый. Я же вижу, что ты на меня, как на НЛЮ, смотришь! Тебе же интересно, почему я такой валет! <...> Сидит шняга живая, на голову больная. Ужасы рассказывает! Че ты пялишься?! / <...> Ларик. Ты упертый, как баран! Тебе лечиться надо, а то заскок зайдет, и накосорезишь по-крупному»). Таким образом, создается особый речевой пласт – речь маргинальной языковой личности, коими изобилуют художественные миры пьес таких авторов, как Ю. Клавдиев, В. Сигарев, А. Северский и др.



В целом, система речевой организации текста новейшей драматургии выходит за рамки традиционного понятийного аппарата, что естественно обусловлено изменением общих родовых признаков драмы и требует дальнейшего детального осмысления.

*Лит-ра:* Болотян И. О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. № 5; Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2005; Журчева Т. «Тольятинская драматургия»: конспект критического очерка // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблемы конфликта: материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / под ред. Т.В. Журчевой. Самара; 2009. Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса. М., 2002; Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. М., 2003; Пави П. Словарь театра. М., 1991; Хализев В. Драма как род литературы. М., 1986; Четина Е. «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблемы конфликта: материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / под ред. Т. В. Журчевой. Самара, 2009.

*Lit-ra:* Bolotjan I. O drame v sovremennom teatre: verbatim // Voprosy literatury. 2004. № 5; Gromova M. Russkaja dramaturgija konca XX – nachala XXI veka. M., 2005; Zhurcheva T. «Tol'jatinskaja dramaturgija»: konspekt kriticheskogo ocherka // Novejshaja drama rubezha XX–XXI vv.: problemy konflikta: materialy nauchno-prakticheskogo seminar, 12–13 aprelja, g. Tol'jatti / pod red. T.V. Zhurchevoj. Samara; 2009. Zajceva I.P. Pojetika sovremennoho dramaturgicheskogo diskursa. M., 2002; Lejderman N., Lipoveckij M. Sovremennaja russkaja literatura: 1950–1990-e gody: v 2 t. M., 2003; Pavi P. Slovar' teatra. M., 1991; Halizev V. Drama kak rod literatury. M., 1986; Chetina E. «Novaja drama» 2000-h godov: problemy i strategii razvitija // Novejshaja drama rubezha XX–XXI vv.: problemy konflikta: materialy nauchno-prakticheskogo seminar, 12–13 aprelja, g. Tol'jatti / pod red. T. V. Zhurchevoj. Samara, 2009.

*Е.Е. Шлейникова*

**РИМЕЙК** (от англ. «remake» – переделка) – понятие, пришедшее в литературу из искусства кинематографии и современной теории кино. В русской языковой традиции дублируется определениями «переделка» или «обработка». Относится к типу так называемых «вторичных текстов», созданных на основе переосмысления преимущественно классического культурного наследия.

Римейк является одной из характерных тенденций в развитии русской драматургии рубежа XX–XXI вв. Примеры римейка представлены в творчестве самых разных драматургов: Н. Коляды («Тройкасемеркатуз, или Пиковая Дама», «Старосветская любовь»); М. Угарова («Смерть Ильи Ильича»); Г. Горина («...Чума на оба ваших дома!»),



«Кин IV»); О. Богаева («Черный монах», «Башмачкин»); Б. Акунина («Чайка», «Гамлет»); И. Шприца («На донышке»); Н. Садур («Панночка»); И. Вырыпаева («Валентинов день»); К. Костенко («Чайка (remix)») и других.

Значительную актуализацию римейка в современной драматургии, как правило, связывают с эпохой постмодернизма, неотъемлемой частью которого является игровое переосмысление классического наследия. Однако истоки римейка в значении переделки претекста с целью «рассказать историю, которая имела успех», чтобы «сказать нечто новое» (Эко, с. 68), можно найти значительно раньше в позднеантичной, средневековой литературе, а также литературе Новейшего времени. К тому же, не всякий римейк отличается постмодернистским содержанием. В большинстве современных «пьес-переделок» наличествует четкая ценностная иерархия, а обыгрывание хрестоматийных сюжетов предпринимается скорее для актуализации классики, нежели для ироничной пародии. Более того, классическое наследие избирается в качестве некоего ценностного критерия, становится своеобразным «индикатором современности» (Черняк, с. 186). Тем не менее, постмодернизм значительно способствовал массовости римейков, особенно в драматургии.

Отмечая продуктивность римейка в современном художественном творчестве, исследователи подчеркивают национальную специфику отечественных «переделок». По мнению Г. Нефагиной, «римейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность. <...> Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета» (Нефагина, с. 282).

Активные процессы жанрообразования в современной драматургии обуславливают терминологические разночтения в содержании понятия «римейк». В работах по исследованию отечественной драмы рубежа XX–XXI вв. римейк определяется как жанр, форма и прием создания произведения.

По своей природе римейк напрямую связан с такими понятиями, как интертекстуальность, пародия, пастиш, и представляет собой разнородные формы деконструкции, как правило, широко известного, ставшего хрестоматийным претекста, отсылка к которому четко атрибутирована. В жанровых определениях пьес-римейков авторы репрезентируют свой текст либо как произведение, основанное на мотивах классического претекста, («Тройкасемеркатуз, или Пиковая дама»: драматическая фантазия на темы повести А.С. Пушкина; «Панночка»: пьеса в 2-х действиях по мотивам повести Гоголя «Вий»), либо называют инсценировкой первоисточника («Черный монах»: инсценировка по рассказу А.П. Чехова в 2-х действиях), либо предлагают



индивидуально-авторские (зачастую ироничные) номинации («Башмачкин»: чудо шинели в одном действии; «Валентинов день»: некое продолжение пьесы М. Рошина «Валентин и Валентина», а точнее мелодрама с цитатами в направлении Примитивизма).

При трансформации основных художественных составляющих первичного текста (жанра, идеи, проблематики, сюжета, системы образов и др.) связь с классическим образцом несет смыслопорождающую и формообразующую нагрузку, что отличает римейк среди многообразия интертекстуальных подходов. Так, к примеру, в поэтике пьес О. Богаева «Русская народная почта» и «Башмачкин» связь с предшествующей литературной традицией играет структурообразующую роль. В первой пьесе автор апеллирует к рассказу «Ванька» А.П. Чехова, при этом тесно взаимосвязывает этот претекст с интертекстуальными включениями из иных произведений (от русского фольклора до литературы XX в.). Несмотря на доминирующий пласт чеховских аллюзий, пьесе сложно назвать римейком. Автор не ставит целью реконструировать художественную систему ни одного из претекстов. Обращение к классике необходимо лишь в качестве ценностного кода для осмысления современных реалий. В свою очередь, при создании сотканного из гоголевских интертекстов «Башмачкина» сюжет «Шинели» выступает не просто интертекстуальной доминантой, а неотъемлемой основой всей системы художественных координат пьесы. Новый формат подачи знакомого сюжета актуализирует звучание хрестоматийных образов, что позволяет видеть в «Башмачкине» характерный пример пьесы-римейка.

Особенности взаимосвязи римейка с первоосновой проявляются в равноуровневом прочтении текста-переделки: от поверхностного до более глубокого. Исходя из этого, А. Урицкий выделяет понятия п-римейка и псевдоР. К последнему относятся произведения, которые могут быть прочитаны без знания претекста. Однако единственно настоящим римейком исследователь считает п-римейк, а именно – постмодернистский римейк, в основе которого лежит игровой подход к оригиналу. Это «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно» (Урицкий, с. 193).

Вместе с тем, предпринимаются попытки создания типологии римейка с точки зрения особенностей художественной обработки претекста. Одной из первых подобную попытку предприняла Т. Ротобильская, на материале современной белорусской драматургии выделив такие типы римейка, как репродукция, концептуальная контаминация, адаптация и переработка. Отталкиваясь от предложенной классификации, Е. Таразевич предлагает свой более широкий спектр способов «переделки» классических произведений. Тексты, в которых сюжет строится на реинтерпретации ведущего мотива первоисточни-



ка, определяются как римейк-мотив («Вишневы садик» А. Слаповского; «Чайка спела» Н. Коляды; «Сахалинская жена» Е. Греминой). Пьесы, продолжающие сюжетную канву оригинала, представляют собой римейк-сиквел («...Чума на оба ваших дома!» Г. Горина; «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова). Деконструкция претекста с целью пародии и переосмысления обозначена как римейк-стеб («Гамлет и Джульетта» Ю. Бархатова; «Гамлет-2» Г. Неболита). Смена жанровой принадлежности, перевод оригинального текста в категории другого вида искусства относятся к типу римейка-репродукции («Смерть Ильи Ильича» М. Угарова; «Королевские игры» Г. Горина). Объединение нескольких классических сюжетов в рамках «переделки» названы римейком-контаминацией («Кин IV» Г. Горина; «На доньшке» И. Шприца) (Таразевич).

Безусловно, классификация, предложенная исследователем, заслуживает внимания как одна из начальных попыток систематизировать сложившийся разнообразный художественный материал, пока не получивший должного теоретического обоснования. Однако данная типология отличается неравнозначным содержанием составляющих. Так, использование мотивов из текстов-предшественников в пьесах современных авторов не означает воссоздания и реинтерпретации художественной системы первоисточника, представляющихся неотъемлемой чертой пьес-римейков. Пародия и деконструкция идейно-тематического пласта произведения, обозначенные в качестве основных характеристик римейка-стеба, в той или иной мере отличают поэтику большинства «переделок». В целом, выведенные в качестве отдельных типов римейк-мотив, стеб, репродукция, контаминация и адаптация тесно взаимосвязаны в художественной системе преобладающего числа рассматриваемых «вторичных текстов». Подобная вариативность приемов трансформации предшествующих сюжетов естественно обусловлена диффузией не только драматургических, но и иных литературных жанров, одним из знаков которой и выступает римейк – понятие, детальное изучение которого современная филологическая наука только начинает.

*Лит-ра:* Загидулина М. Римейки или Экспансия классики // Новое литературное обозрение. 2004. № 69; Золотоносов М. Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры // Московские новости. 2002. № 23. 27 августа; Нефагина Г. Русская проза конца XX века. М., 2005; Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы междунаучно-практич. конфер. Пермь, 2005. URL: [http://oldwww.pspu.ru/sci\\_liter2005\\_taraz.shtml](http://oldwww.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml) (дата обращения 29.05.2011); Урицкий А. Дубль второй // Дружба народов. 2002. № 3; Черняк М. С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки // Знамя. 2009. № 6; Эко У. Инновация и повторение // Философия постмодернизма. М., 1996.

*Lit-ra:* Zagidulina M. Rimejki ili Jekspansija klassiki // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 69; Zolotonosov M. Igra v klassiki: rimejck kak fenomen novejshej kul'tury //



Moskovskie novosti. 2002. № 23. 27 avgusta; *Nefagina G.* Russkaja proza konca XX veka. M., 2005; *Tarazevich E.* Rimejk v sovremennoj russkoj dramaturgii // *Sovremennaja russkaja literatura: problemy izuchenija i prepodavanija: materialy mezhdunar. nauchno-praktich. konfer. Perm'*, 2005. URL: [http://oldwww.pspu.ru/sci\\_liter2005\\_taraz.shtml](http://oldwww.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml) (data obraschenija 29.05.2011); *Urickij A.* *Dubl' vtoroj* // *Druzha narodov*. 2002. № 3; *Chernjak M.* *S Gogolem na družeskoj noze: jubilejnye zametki* // *Znamja*. 2009. № 6; *Jeko U.* *Innovacija i povtorenie* // *Filosofija postmodernizma*. M., 1996.

*Е.Е. Шлейникова*

**СЮЖЕТ ДРАМАТИЧЕСКИЙ** – целенаправленная соотнесенность и последовательность развития событий драматического произведения. В теоретических исследованиях не раз отмечалась внутренняя родственность драматического и эпического типов сюжета: «драматический сюжет, в противоположность лирическому, основан на фабуле, и в этом его общность с эпическим сюжетом» (Левитан, Цилевич, с. 438). В.Е. Хализев отмечает, что драма и эпос представляют собой «разные принципы использования одного и того же комплекса литературно-художественных средств. При этом эпические произведения свободно опираются на арсенал приемов и способов словесно-художественного освоения жизни, не зная каких-либо ограничений. Драма же “пропускает” эти средства сквозь фильтр сценических требований» (Хализев, с. 44–45).

Но при внутреннем родстве С. д. качественно отличен от эпического. Различие между эпическим и драматическим сюжетом с точки зрения его речевой экспликации В.Е. Хализев определяет следующим образом: «Существует два способа художественно-речевого воплощения сюжетов. Это, во-первых, повествование о происшедшем ранее, которое ведется извне, “со стороны”. И, во-вторых, это речь самих персонажей, являющая собой их действие в самой изображаемой ситуации, то есть “внутри” ее».

Специфика слова в драме, таким образом, определяет и специфику ее сюжета. Событие рассказывания (а точнее – представления) в пьесе – это ее речевая система, складывающаяся из диалогов и монологов. Именно поэтому «драматическое событие рассказывания ограничено словом действующих лиц, его взаимосвязь с рассказываемым (представляемым) событием предстает как взаимопроникновение, нерасторжимое единство, в котором реплика равнозначна поступку, а поступок заменяет реплику, – особенно в моменты наивысшего драматического напряжения» (Левитан, Цилевич, с. 428–435).



Интенсивность слова в драме позволяет определить сюжет драмы как «движущуюся коллизию»: «конфликтность пронизывает драматическое произведение от начала до конца, насыщает каждую ситуацию пьесы, каждый ее эпизод» (Там же). Конфликт в теории драмы предстает источником действия, ключом к соотношению специфики сюжета и структуры мира в драматическом произведении.

Надо признать, что вопрос о разграничении фабулы и сюжета в практике анализа драматического произведения в отечественной традиции разработан крайне слабо. Специфика сюжетно-фабульной организации драматического произведения часто оценивалась с точки зрения ее сценического воплощения: «все, что происходит на сцене, воспринимается как фабульный план сюжета, а то, что происходит за сценой, – внефабульный». Б.В. Томашевский отмечает, что «драматическая фактура совершенно исключает возможность отвлеченного повествования» (Томашевский, с. 180). Однако уже в XX в. драматургическая практика активно экспериментирует с включением повествовательных элементов (экспансия ремарки, монологичных форм, активизация лирического и эпического начала).

П. Пави выделяет две «противоположные» концепции фабулы в драме: «1) фабула как материал, предшествующий композиции пьесы; 2) фабула как нарративная структура рассказа». Исследователь отмечает, что в греческом театре фабула отождествляется с мифом, предшествующим драматическому произведению, и в этом случае понятие фабулы тождественно понятию сюжета. Фабула в качестве особой структуры повествования понимается в том случае, если она рассматривается как способ, «с помощью которого поэт трактует свой сюжет и располагает отдельные эпизоды». Отметим, что у П. Пави понятие *сюжет* практически заменяется понятием *интрига* (*plot*), которая акцентирует причинность событий в их временной последовательности. «В противоположность действию интрига представляет детальную последовательность неожиданных поворотов фабулы, переплетение и серию конфликтов, препятствий и средств, употребляемых действующими лицами для их преодоления» (Пави, с. 70–72).

П. Пави, разграничивая два структурных пласта – «истории» («повествуемой фабулы») и «повествования» (дискурса), – отмечает, что в драматургии XX в. выделение этих двух слоев (собственно сюжетного и композиционно-речевого) приходит в резкое противоречие: автор может располагать «речевые потоки» в любом контрастирующем порядке, использовать «монтажность» как специальный прием драматургической композиции, как усиление авторского начала («эпический театр» Брехта).

В драматургии рубежа XX–XXI вв. драматическое действие как сюжетно-композиционная доминанта выражает авторское мировосприятие: событием становится само движение авторской мысли, рассуждения. Именно поэтому в современных исследованиях новейшей драмы часто встречается определение их как «бессюжетных», хотя пра-





вильнее было бы, основываясь на традиционном различии фабулы и сюжета, говорить о «бесфабульности»: «персонажи оперируют некими культурными, социальными, историко-политическими кодами», а сам автор «своей личностью заполняет и насыщает текст для сцены» (Журчева, с. 68), причем эта характеристика в одинаковой степени касается и лирических, и эпических, или «документальных» экспериментов.

В современной драматургии единство действия осуществляется, как правило, в многообразии сюжетных линий. Очень часто С. д. раздваивается, в нем взаимодействуют два плана, поскольку активным становится не только слово героя, но и слово повествующего субъекта. Более того, авторское слово становится доминирующим, в определенных случаях вытесняя слово персонажа, и определяет характер основных событий пьесы. Соответственно развиваются и две коллизии: представление читателю авторского мировосприятия и представление истории из мира персонажей пьесы. Причем события и ситуации, связанные с сюжетом персонажей, становятся иногда второстепенными, рудиментарными. В пьесах С. Бирюкова «Игра в прятки» и «Разговор», И. Левшина «Письмо», фрагментах Ф. Ярбусовой «Театр для чтения» герой как драматический характер почти теряет свою сюжетную самостоятельность, становясь «заложником» авторской концепции. В определенной степени подобный тип организации С. д. проявляется и в пьесах М. Угарова «Газета “Русский инвалид” от 17 июля 18... года», Н. Садур «Чудная баба», «Ехай», «Замерзли», А. Шипенко «Смерть Ван-Халена», «Археология», Д. Липскерова «Школа для эмигрантов», «Семья уродов», О. Михайловой «Жизель», «Стрелец», «Русский сон» и др.

Довольно часто современная пьеса тяготеет к «сворачиванию» сюжетно-фабульной канвы в один акт. Таковы пьесы Н. Садур «Морокоб», «Замерзли», «Нос», «Ехай», Н. Коляды «Попугай и веники», Е. Гришковца, Вяч. Дурненкова «Шкатулка», В. Леванова «...Золотая моя Москва!...», «Раздватри», Е. Леончука «Снайпер», «Нуль-пространство», «Семья», «Мыши», «Кот». Здесь же можно отметить драмы В. Большакова, А. Зинчука, В. Шмелева, И. Шприца и других драматургов, чьи пьесы вошли в сборник «Крупным планом» с подзаголовком «Пьесы для маленького театра».

Потенциальная возможность С. д. одноактной пьесы к разворачиванию в более объемное драматическое произведение определяет тяготение сюжетной структуры одноактных пьес к метафоричности. Сохраняется предельная сжатость С. д., но усложняется его структура. Она может разветвляться на несколько линий – параллельных («Шкатулка» Вяч. Дурненкова) или последовательных («Зима» Е. Гришковца). Расслоение сюжетной структуры одноактных пьес свидетельствует о том, что драматургическое слово и герой пытаются пробиться к некой «другой» (находящейся за пределами «первичной» и привычной для героя) реальности.

Событийный ряд одноактных пьес может развернуться в более объемное драматическое произведение с несколькими сюжетными ли-



ниями, преобразоваться в текст более детализированный, дополненный рядом частных сюжетных подробностей. Возможные дополнительные сюжетные ходы даются лишь штрихами, о них может упоминаться в ремарках или словах персонажей. Это «закадровое» пространство пьесы, приобщающее исключительный момент остальному миру, проясняет читателям/зрителям сущность конфликта, как правило, субстанционального, а потому не разрешаемого в пьесе, а только изображаемого.

Особым образом на современные драматургические сюжеты влият вставные тексты: действия здесь часто становятся автотематическим, основывается на творческой рефлексии художественной природы театра или искусства в целом. В С. д. существенную роль приобретает игровое начало, зыбкость грани жизни/искусства (пространство пьесы А. Строганова «Черный, белый, акцентные красного, оранжевый» включает в себя сцену, как и «Супротив человека» бр. Дурненковых, «Три действия по четырем картинам» Вяч. Дурненкова содержит множество экфрастических текстов «о живописи»). Обилие вставных конструкций моделируется не только на макро, но и на микроуровне: цитаты, многочисленные «истории», «воспоминания», вставки прозаического или стихотворного материала разрастаются, по сути, в самостоятельные сюжеты («Московский хор» Л. Петрушевской, «Зима» Е. Гришковца, «Шкатулка» Вяч. Дурненкова).

*Лит-ра:* Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. Т. 2. СПб, 1999; Журчева О.В. Авторские стратегии в новейшей драматургии // Литература и театр: материалы международного научно-практического конфер. Самара, 2006; Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в системе художественного произведения. Рига, 1990; Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. Т. 1. М., 2004; Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М, 2001. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986; Пави П. Словарь театра. М., 1991.

*Lit-ra:* Gegel' G.V.F. Lekcii po jestetike: v 2 t. T. 2. SPb, 1999; Zhurcheva O.V. Avtorskie strategii v novejshej dramaturgii // Literatura i teatr: materialy mezhdunar. nauchno-praktich. konfer. Samara, 2006; Levitan L.S., Cilevich L.M. Sjuzhet v sisteme hudozhestvennogo proizvedenija. Riga, 1990; Teorija literatury: ucheb. posobie: v 2 t. T. 1. M., 2004; Tomashevskij B.V. Teorija literatury. Pojetika. M, 2001. Halizev V.E. Drama kak rod literatury (pojetika, genезis, funkcionirovanie). M., 1986; Pavi P. Slovar' teatra. M., 1991.

О.В. Семенюк

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ** (от греч. «phantas+tike» – «искусство воображать») в драматургии – тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ «возможного» и «невозможного» как в собственно драматическом хронотопе (мире героев), так и в сценическом (мире театральной сцены). Ф. представляет креативно-рецептивный «опыт границ» (Ц. Тодоров), создает



«морфологическую» пространственно-временную рекомбинацию предметов (Е. Фарино) и поступков, связанных с нарушениями принятых норм драматургической условности, которые включают в себя принципы правдоподобия (прежде всего эмпирического характера – как естественнонаучные, так и наивно-реалистические). Нарушения такого рода мотивируются столкновением героя (и/или читателя/зрителя) с явлением, выходящим за рамки той миметической картины мира, которую принято считать «обычной» («объективной», «исторически (или социально) достоверной» и пр.).

Многогранность и напряженность рецепции Ф. в драматургии всегда зависит от исторически меняющихся кодов репрезентации «возможного» и «невозможного», принадлежащих конкретной литературной и театральной (как драматургической, так и – шире – культурной) эпохе, от связей произведения с традицией, а также в немалой степени от эстетического опыта читателя/зрителя.

Ф. все же чаще всего определяет «модус» эпического мировосприятия, реже – собственно драматургического и лирического. Именно поэтому развитие представлений о Ф. в литературе в первую очередь соотносят с жанрами эпики, которые художественно исследуют многомерность и целостность бытия, включающего в себя элементы не только возможного, но также и невероятного (сказка, эпопея, видение, притча, утопия, антиутопия). Поскольку драма и театр исходят из буквально «зримой ирреальности» (П. Пави) ограниченного времени и пространства, им, на первый взгляд, нелегко противопоставлять «возможное» и «невозможное», «естественное» и «сверхъестественное». Как отмечает П. Пави, с одной стороны, театр не породил, в отличие от эпоса, «великой драматической фантастической литературы»; с другой, «напротив, эффект очуждения, театр чудес, феерия обрели свои сценические приемы, соседствующие с фантастическим» (Пави, с. 452).

В текстах классической драмы одним из наиболее часто встречающихся носителей Ф. является призрак («Гамлет» и «Макбет» В. Шекспира, «Дон-Жуан» Мольера) – явный или кажущийся проводник героя и читателя (зрителя) в потусторонний мир. Появление сверхъестественного персонажа как движителя *драматического сюжета*, создание общей атмосферы Ф. связано в истории драмы в первую очередь с традициями гротескной фантастики, представленной в жанрах феерии («Золотое руно» Корнеля, «Психея» Мольера), комедии дель арте, комедии-фиабески, гротескно-фантастических драматических сказок и притч (К. Гольдони, К. Гоцци, Е. Шварц, Г. Горин; «Круглоголовые и остроголовые» Б. Брехта). Трагедию Гете «Фауст» можно в определенной мере считать своеобразной «энциклопедией фантастической драмы», сочетающей в себе целый комплекс фантастических мотивов.

В драматургии XIX–XX вв. Ф. проявляется, когда авторы пьес обращаются к гротескно-символическому типу условности, который в



одних случаях придает пьесе «лирический драматизм» (М. Метерлинк, Э. Верхарн, И. Анненский, А. Блок, ранний В. Маяковский, А. Арто и др.), в других привносит в ее структуру элементы эпической «перевернутой» реальности (Л. Андреев, В. Хлебников, Вл. Набоков, Д. Хармс, Э. Ионеско, Е. Шварц, М. Булгаков, Г. Горин и др.), в третьих связывает ее с традициями литургической драмы и мистерии (В. Маяковский, Б. Шоу, Б. Брехт). Так или иначе, драма, использующая Ф., стремится к изображению вневременных, вечных конфликтов, развивающихся в условном пространстве «внутреннего» и/или «внешнего» миров, где человек противостоит сверхличным силам (Богу, дьяволу, року, судьбе и т.п.). Например, в драме абсурда («антидраме») гротескно-фантастическая образность выполняет функции игрового «раздувания эффектов» (Э. Ионеско), нарочитого искажения стереотипов «правдоподобия» и, в конечном счете, прояснения природы тотальной обреченности человека на одиночество в мире онтологической бессмыслицы (см., например, «Елизавета Бам» Д. Хармса; «В ожидании Годо» и «Игра» С. Беккета; «Лысая певица», «Амедей, или Как от него избавиться» и «Носорог» Э. Ионеско; «Дети у власти» Р. Витрака).

В новейшей драматургии посредством Ф., в частности, эксплицируется ценностная структура предельно «остраненного» мира, где привычные (для героя и/или читателя/зрителя) элементы представляемой действительности, а также речи персонажей сочетаются неожиданным и невероятным способом. В одних случаях эта категория, как и в предшествующей традиции драматургии, проясняет намеренную иносказательность, высокую степень условности изображенной реальности, необычной с точки зрения внехудожественной (например, в жанрах, близких мистериальным, и драматических притчах, как в «Пабе» бр. Пресняковых), в другом – ее онтологическую безусловность (например, в пьесах, использующей мотивы и сюжетные ситуации авантюрно-философской или гротескной фантастики; например, в «Mutter» Вяч. Дурненкова). Между этими эстетическими полюсами свойства фантастической образности проявляются как в отдельных частях «нефантастических» драм (например, появление носорога в пьесе Э. Ионеско или появление призрака мертвого мальчика Спири в «Пластине» В. Сигарева), так и в произведениях, жанровое и дискурсивное целое которых опознается читателем/зрителем в качестве «фантастики» (см. многие пьесы М. Курочкина, Вяч. Дурненкова, К. Драгунской, «Паб» бр. Пресняковых).

Обратим внимание на принципиальные признаки Ф. в литературе, особым образом проявляющиеся и в современной драматургии.

Поскольку внутренняя форма категории Ф. указывает на ее онтологическую связь с феноменом воображения («имагинации»), она может рассматриваться в качестве одного из наиболее эксплицированных видов воображаемого в литературе и культуре в целом. Так, Ж.-П. Сартр



считал, что воображение является не «эмпирической и дополнительной способностью сознания», а «самим сознанием в целом, поскольку в нем реализуется свобода сознания; любая конкретная и реальная ситуация сознания в мире наполнена воображаемым в той мере, в какой она представляет собой выход за пределы реального» (Сартр, с. 306). Чтобы сознание могло воображать, необходимо выполнение двух условий: «оно должно полагать мир в его синтетической тотальности и в то же время полагать воображаемый объект как находящийся вне пределов досягаемости со стороны этой синтетической совокупности, то есть полагать мир как небытие относительно образа». Чтобы кентавр возник как нечто Ф., нужно «чтобы мир схватывался именно как мир-где-кентавра-нет, а этот последний может возникнуть только в том случае, если сознание в силу различных мотивов схватило мир именно таким, в котором кентавру нет места» (Там же, с. 302, 304). Человек, по Ж.-П. Сартру, приобщается благодаря воображению (но уже вполне сознательно!) к «магической» ментальности сновидца, первобытного дикаря и ребенка, поскольку именно первобытное (=детское) мышление порождает такой «образ мира», в котором граница между «возможным» и «невозможным» отсутствует. Именно поэтому так органичен здесь переход одной формы в другую (закон метаморфозы), соединение в единое целое – кентавр, сфинкс – элементов, кажущихся несовместимыми с точки зрения «реалистического» (неимагинативного) сознания. Примеры отмеченных Сартром метаморфоз можно найти, например, в пьесах «Я, пулеметчик» Ю. Клавдиева, где переход формы одного сознания в форму другого сознания внешне ничем не мотивируется; или же в ряде пьес М. Курочкина, где изображаются бытованные формы потусторонней реальности («Цуриков»).

Представление о Ф. как «искусстве воображения» фиксируется в понятии-метафоре «граница границ», обозначающей «точку, где неразличимо сливаются и (или) неслиянно и нераздельно присутствуют разграничиваемые области и противоречия» (Тамарченко Е. Уроки фантастики. С. 132). Но отмена привычной границы между возможным и невозможным отнюдь не означает, что фантастический образ – чисто внешняя комбинация случайных элементов. По Ж.-П. Сартру, фантастический образ, в отличие от реального объекта, данного в восприятии «первичной» действительности, – это всегда синкретический акт, в котором «репрезентативный элемент и элемент знания» соединяются в единое целое, обладающее своей особой интенцией. Ф. означает двоякую визуализацию объекта: «извне, потому, что мы его наблюдаем; изнутри, поскольку это в нем мы воспринимаем то, что он собой представляет» (Сартр, 1999, с. 63). Поэтому, с феноменологической точки зрения, Ф. – не что иное, как **визуально** постулируемое **полагание смысла**. В драматургии полагание такого рода приобретает особую роль в сценической организации пьесы, требую-



щей не только от зрителя, но и от читателя актуализации визуального потенциала произведения; в этом отношении особый интерес представляет рецептивная стратегия, намеченная в предисловии пьесы Вяч. Дурненкова «Три действия по четырем картинам».

Как подчеркивается в работах, посвященных исследованию Ф. в литературе, смысловая целесообразность сцепления разнородных элементов в единый образ открывает широкие просторы для креативно-познавательных возможностей Ф. в литературе в целом и в драматургии в частности. По Ю.М. Лотману, фантастика прежде всего – разновидность художественного познания жизни, «наиболее элементарный случай перераспределения» явлений окружающей нас действительности с целью «дешифровки» их смысла: «явление реального мира предстает в неожиданных, запрещенных бытовой практикой сочетаниях или в такой перспективе, которая раскрывает скрытые стороны его внутренней сущности» (Лотман, с. 200). Фантастический образ «как «невозможное» вступает в немедленное противоречие с «возможным», т.е. с другими объектами и явлениями, что ведет к «цепной реакции пересоздания действительности», которая сопровождает развитие сюжета (Р. Нудельман). Именно в таких случаях разрушение привычного порядка вещей и привычных механизмов его рецепции вызывает у читателя «аффект удивления» (Р. Лахманн). В русской драматургии рубежа XX–XXI вв. «невозможное» вообще изначально может быть дано как нечто существующее «на самом деле», а, стало быть, безусловное (см. пьесы А. Строганова и М. Курочкина: здесь перед читателем предстает образ уже тотально «пересозданной» действительности, «мир без границ возможного» (Н.Д. Тамарченко) как таковой (например, «Кухня» М. Курочкина).

Интенции Ф. как в эпике, так и в драматургии обоснованы креативной логикой **допущения**. По Б.В. Томашевскому, Ф. реализуется в качестве «иллюзорной гипотезы», «допущения реально не оправдываемых “возможностей”» (Томашевский, с. 671). Так, в пьесе М. Курочкина «Кухня» фантастический сюжет основан на допущении немотивированного, на первый взгляд, совмещения кухни современной квартиры со средневековым замком, а в пьесе этого же драматурга «В зрачке» (*римейк* одноименной новеллы С. Кржижановского) определяется допущением, согласно которому происходит внешнее опространствление частей человеческого организма – «глазное дно» возлюбленной героя материализуется как «низовое» пространство, в котором герой встречается с бывшими любовниками своей избранницы.

Ф. имеет различные художественные функции и формы экспликации. Во-первых, в своей сверхъестественной ипостаси оно «волнует, страшит или просто держит читателя в напряженном ожидании» (прагматическая функция), во-вторых, манифестирует само себя как «инаковое» по отношению к привычной реальности, – «это своего рода самообозначение» (семантическая функция), в-третьих, «служит целям наррации», поскольку «позволяет предельно уплотнить интригу» (дискурсивная



функция). (Тодоров, с. 122). Если соотносить эти суждения Ц. Тодорова, имеющие непосредственное отношение к эпике, с некоторыми современными драматическими произведениями, то можно заметить, что в одном случае автор пьесы создает отдельно существующий фантастический мир («Кухня» М. Курочкина, «Паб» бр. Пресняковых), в другом – сопоставляет два миропорядка – «естественный» и «сверхъестественный» (как, напр., в «Сурикове» М. Курочкина, где со-противопоставлены естественный, «земной» мир и потусторонний мир (ад). Во втором случае важную роль приобретает образ границы (пространственно-временной и ценностной) между отмеченными структурно-семантическими сферами и проблематизирующей позицию читателя/зрителя.

*Лит-ра:* Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; Лотман Ю.М. О принципах художественной фантастики // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002; Ляхманн Р. Дискурсы фантастического. М., 2009; Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М., 1966; Муравьев В.С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003; Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972; Павис П. Словарь театра. М., 2003; Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. СПб., 1999; Сартр Ж. П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // Иностранная литература. 2005. № 9; Смирнов И.П. Фантастическое как (сверх) жанр // Филологический журнал. 2007. № 2 (5); Тамарченко Е. Мир без дистанций // Вопросы литературы. 1971. № 1; Тамарченко Е. Уроки фантастики // В мире фантастики. М., 1989; Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997; Толкиен Д.Р. О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. М., 1991; Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Brooke-Rose Chr. A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially the fantastic. Cambridge etc., 1981; Cornwell N. The literary fantastic. From gothic to postmodernism. N.Y., 1990; Hum K. Fantasy and mimesis. N.Y., 1984; Manlove C.H. On the Nature of Fantasy // The Aesthetics of Fantasy. Literature and Art. Indiana, 1982; Swinfen A. In deferens of fantasy. L., 1984.

*Lit-ra:* Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; Лотман Ю.М. О принципах художественной фантастики // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002; Ляхманн Р. Дискурсы фантастического. М., 2009; Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М., 1966; Муравьев В.С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003; Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972; Павис П. Словарь театра. М., 2003; Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. СПб., 1999; Сартр Ж. П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // Иностранная литература. 2005. № 9; Смирнов И.П. Фантастическое как (сверх) жанр // Филологический журнал. 2007. № 2 (5); Тамарченко Е. Мир без дистанций // Вопросы литературы. 1971. № 1; Тамарченко Е. Уроки фантастики // В мире фантастики. М., 1989; Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997; Толкиен Д.Р. О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. М., 1991; Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Brooke-Rose Chr. A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially the fantastic. Cambridge etc., 1981; Cornwell N. The literary fantastic. From gothic to postmodernism. N.Y., 1990; Hum K. Fantasy and mimesis. N.Y., 1984; Manlove C.H. On the Nature of Fantasy // The Aesthetics of Fantasy. Literature and Art. Indiana, 1982; Swinfen A. In deferens of fantasy. L., 1984.

С.П. Лавлинский, А.М. Павлов



## SUMMARY

### Articles and Reports

#### *History of Literature*

##### ***E.A. Garicheva. Speech Genres in the Literature of Ancient Russia and the Early Modern Period.***

The article examines the problem of studying the Russian literature in terms of the systemic and successive character of its development. An approach is offered to the problem that is the study of oral speech and primary speech genres that constitute a basis for steady genre structures of Ancient Russia and the early modern period. Thus, the genre of solemn word that is based on speech genres of «praise» and «plea» is formed in the ancient Russian literature and continues to develop in N.V. Gogol's and F.M. Dostoevsky's works.

**Key words:** the history of Russian literature; solemn word; speech genres; polyphony; voice; self-consciousness.

##### ***E.N. Trutneva. From the Fairy to the Ironical. The Experience of Examining the Self-Editing of «Neoromanticheskaya Skazka» by N.S. Gumilev.***

The article analyzes the changes in the text «Neoromanticheskaya Skazka» by N.S. Gumilev. The introduced corrections are consistently analyzed, and attention is also paid to the place of the text in the artistic whole of the author's book of poems «Romanticheskije Tsveti».

**Key words:** editing; self-editing; plot; chronotopos; stylistic changes; compositional changes; editing/shortening; authorial irony.

##### ***S.I. Gorodetsky. What is Kaleidoscopism? About a Few Plays by Roland Schimmelpfennig.***

In the modern German theatre and theatre science one clearly discerns a shift of epochs and corresponding concepts. One of those representatives, Roland Schimmelpfennig (b. 1967), received last year the most prestigious award a German playwright could win, Else Lasker-Schüler Prize. It is being awarded not for a single play but for the contribution to dramatic art as a whole. During the last fifteen years Schimmelpfennig has written ca. thirty plays, which are now staged all over the world. The following article contains an analysis of five Schimmelpfennig's plays: «Vorher/Nachher» (2001), «Für eine bessere Welt» (2003), «Auf der Greifswalderstrasse» (2005), «Goldene Drache» (2007) and «Wenn, dann: was wir tun, wie und warum» (2010).

**Key words:** kaleidoscopism; Roland Schimmelpfennig; Viktor Frankl; Birgit Haas; modern German drama.





*Philology and...*

**A.S. Reinhold. The Idea of an Individual in Revolt in «The War Diary» (1915–1918) of Herbert Read.**

The article studies the main themes of «The War Diary» of Herbert Read (1893–1968), a well-known English art scholar, poet and philosopher. This historical document of the I World War was first published in full in 1962, and it has never been the object of analysis by the Russian literary scholars or historians. The speaker proposes that the idea of an individual revolt against the mass forms of association, which is aired in «The War Diary», expresses the ethical position of Herbert Read as it shaped itself during the three-year war period. The article traces the development of this idea in the war diary notes highlighting the connections with the other issues which Read discusses *en passage* the war developments.

**Key words:** democracy; propaganda; a Superman; an individual in revolt; anarchy; mob associations; ethical position.

***Experimental Dictionary of the Russian Drama  
of the Turn of the 21<sup>st</sup> Century  
(Preparatory Materials)***

This section describes the aim of the project «Experimental Dictionary of the Russian Drama of the Turn of the 21<sup>st</sup> Century» and includes preparatory materials, i.e. dictionary entries that have already been worked on.

**Key words:** verbatim; the heroic; grotesque subject; title; catastrophe; dramatic neosyncretism; «new drama»; peripeteia; postdramatic theatre; the speech of characters; dramatic plot; the fantastic.

---



---

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Болотян Ильмира Михайловна** – кандидат филологических наук, литературовед, критик; автор многочисленных работ по теории и истории новейшей русской драмы. E-mail: i.bolotyana@gmail.com

**Волкова Татьяна Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и художественно-эстетических дисциплин Кузбасского регионального института повышения квалификации и переподготовки работников образования, доцент кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур Кемеровского государственного университета; автор работ по теории русского романа XIX в. и новейшей драмы. E-mail: slavlinsky@mail.ru

**Гаричева Елена Алексеевна** – доктор филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин филиала РГГУ в г. Великий Новгород. Сфера научных интересов: творчество Ф.М. Достоевского, древнерусская словесность, культурология, культура Древней Руси. E-mail: Sole11@yandex.ru

**Городецкий Святослав Игоревич** – аспирант кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Научные интересы: современная немецкая драматургия. E-mail: holygloryi@mail.ru

**Лавлинский Сергей Петрович** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета ИФИ РГГУ; автор работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, теоретических аспектах новейшей отечественной драматургии; автор книг по теории и методике современного литературного образования; специалист в сфере технологий гуманитарных коммуникаций; разработчик и координатор многочисленных инновационных научно-образовательных проектов; автор вузовского учебного курса «Поэтика новейшей русской драмы и современный культурный контекст». E-mail: slavlinsky@mail.ru

**Лагода Мария Александровна** – ассистент кафедры теории литературы и зарубежных литератур Кемеровского государственного университета; автор статей о рецептивных стратегиях неклассической эпической прозы и драмы. E-mail: lagoda.05@mail.ru



**Меркулова Майя Геннадиевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования Московского института открытого образования; автор работ по теории и истории неклассической драматургии. E-mail: [merculovamaya@pochta.ru](mailto:merculovamaya@pochta.ru)

**Павлов Андрей Михайлович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур Кемеровского государственного университета; автор работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, проблеме читателя в творчестве Вл. Набокова, а также по теории неклассической драматургии. E-mail: [12312@rambler.ru](mailto:12312@rambler.ru)

**Подковырин Юрий Владимирович** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур Кемеровского государственного университета; автор работ о внешности литературного героя как художественной ценности, а также о поэтике новейшей драматургии. E-mail: [mail1981@list.ru](mailto:mail1981@list.ru)

**Рейнгольд Антон Сергеевич** – аспирант кафедры теории и практики перевода ИФИ РГГУ (научный руководитель – Серебряный Сергей Дмитриевич, доктор филос. наук, кандидат филол. наук, ИВГИ РГГУ). Научные интересы: история, мировая и русская литература первой половины XX в. E-mail: [anton.reinhold@gmail.com](mailto:anton.reinhold@gmail.com)

**Рогова Евгения Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории зарубежных литератур Кемеровского государственного университета; автор работ об эстетическом модуле художественности в литературном произведении. E-mail: [leonid@kemsu.ru](mailto:leonid@kemsu.ru)

**Семенецкая Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного областного университета, сотрудник Центра гуманитарных технологий (совместный проект кафедры Самарского государственного областного университета и Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии (Саратов); автор работ о поэтике современной отечественной драмы (в частности, ряда статей о драматургии Нины Садур). E-mail: [semenitskaya@yandex.ru](mailto:semenitskaya@yandex.ru)



**Синицкая Анна Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры преподавания языков и литературы Самарского областного института повышения квалификации работников образования, сотрудник Центра гуманитарных технологий (совместный проект кафедры Самарского государственного университета и Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии (Саратов); автор работ о поэтике русской прозы XX в. и современной отечественной драматургии. E-mail: vidha@yandex.ru

**Трутнева Екатерина Николаевна** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ; старший специалист I-го разряда отдела автоматизированной подготовки и выпуска стенограмм Управления информационного и документационного обеспечения (Аппарат Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации). Научные интересы: теория литературы, теория художественного цикла. E-mail: cathrintr@mail.ru

**Шевченко Елена Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета, член Союза российских писателей, переводчик с немецкого языка, автор работ о новейшей немецкоязычной и отечественной драматургии. E-mail: elenachev@mail.ru

**Шлейникова Евгения Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Санкт-Петербургской государственной педиатрической медицинской академии; автор работ о новейшей отечественной драматургии. E-mail: jevgenija@bk.ru



## LIST OF CONTRIBUTORS

***Ilmira Bolotyan*** – Cand. Sc. (Philology), a literary theorist, a literary critic; the author of numerous works on the theory and history of the newest Russian drama. E-mail: [i.bolotyan@gmail.com](mailto:i.bolotyan@gmail.com)

***Elena Garicheva*** – Doctor of Philology, an associate professor at the Chair of Humanitarian and Social and Economic Disciplines of the branch of Russian State University for the Humanities (RSUH) in Nizhny Novgorod. Research interests: F.M. Dostoevsky's creative work, the literature of Ancient Russia, Cultural Studies, the culture of Ancient Russia. E-mail: [Sole11@yandex.ru](mailto:Sole11@yandex.ru)

***Svyatoslav Gorodetsky*** – a postgraduate student at the Chair of Comparative History of Literatures of Institute for History and Philology, RSUH. Research interests: contemporary German drama. E-mail: [holygloryi@mail.ru](mailto:holygloryi@mail.ru)

***Maria Lagoda*** – an assistant at the Chair of Theory of Literature and History of Foreign Literatures of Kemerovo State University; the author of articles on reception strategies of non-classic epic prose and drama. E-mail: [lagoda.05@mail.ru](mailto:lagoda.05@mail.ru)

***Sergey Lavlinsky*** – Cand. Sc. (Pedagogics), an associate professor at the Chair of Theoretical and Historical Poetics of Institute for History and Philology, RSUH; the author of works on reception strategies of fiction and theoretical aspects of the newest Russian drama; the author of books on the theory and methodology of contemporary literary education; a specialist in the sphere of technologies of humanitarian communications; a developer and coordinator of numerous innovative research and education projects; the author of the university academic course “The Poetics of the Newest Russian Drama and Contemporary Cultural Context”. E-mail: [slavlinsky@mail.ru](mailto:slavlinsky@mail.ru)

***Maya Merkulova*** – Doctor of Philology, professor at the Chair of Philological Education of Moscow Institute of Open Education; the author of works on the theory and history of non-classic drama. E-mail: [merculovamaya@pochta.ru](mailto:merculovamaya@pochta.ru)

***Andrey Pavlov*** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Chair of Theory of Literature and History of Foreign Literatures of



Kemerovo State University; the author of works on reception strategies of fiction, the problem of the reader in V. Nabokov's creative work and the theory of non-classic drama. E-mail: 12312@rambler.ru

**Yury Podkovyrin** – Cand. Sc. (Philology), an assistant professor at the Chair of Theory of Literature and History of Foreign Literatures of Kemerovo State University; the author of works on the appearance of a literary hero as an artistic value and the poetics of the newest drama. E-mail: mail1981@list.ru

**Anton Reinhold** is a postgraduate student of the Department of Translation Studies, the Institute of Philology and History, RSUH; research supervised by Prof. Dr Sergei D. Serebriany, the Institute for Advanced Studies, the Russian State University for the Humanities. Research interests: the early 20<sup>th</sup>-century world and Russian history and literature. E-mail: anton.reinhold@googlemail.com

**Yevgenia Rogova** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Chair of Theory of Literature and History of Foreign Literatures of Kemerovo State University; the author of works on the elegiac mode in a literary work. E-mail: leonid@kemsu.ru

**Olga Semenitskaya** – Cand. Sc. (Philology), a lecturer at the Chair of Russian and Foreign Literature of Samara State Regional University, a staff member of the Centre for Humanitarian Technologies (the joint project of the Chair of Samara State Regional University and Laboratory for Historical, Social and Cultural Anthropology, Saratov); the author of works on the poetics of contemporary Russian drama (in particular, a number of articles on Nina Sadur's drama). E-mail: semenitskaya@yandex.ru

**Elena Shevchenko** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor of the Chair of Foreign Literature of Kazan (Volga Region) Federal University, a member of the Russian Writers' Union, a translator working from German into Russian, the author of works on the newest German-language and Russian drama. E-mail: elenachev@mail.ru

**Yevgenia Shleynikova** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Chair of the Russian Language of Saint Petersburg State Pediatric Medical Academy; the author of works on the newest Russian drama. E-mail: jevgenija@bk.ru



**Anna Sinitskaya** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Chair of Language and Literature Teaching of Samara Regional Institute for Professional Development of Educators, a staff member of the Centre for Humanitarian Technologies (the joint project of the Chair of Samara State Regional University and Laboratory for Historical, Social and Cultural Anthropology, Saratov); the author of works on the poetics of the Russian prose of the 20<sup>th</sup> century and contemporary Russian drama. E-mail: vidha@yandex.ru

**Ekaterina Trutneva** – a postgraduate student at the Chair of Theoretical and Historical Poetics of Institute for History and Philology, RSUH; the master specialist of the 1<sup>st</sup> category of the department for automatic preparation and issue of shorthand reports, the Information and Documentation Provision Authority (the Council of Federation of the Federal Assembly of the Russian Federation). Research interests: theory of literature, theory of an artistic cycle. E-mail: cathrintr@mail.ru

**Tatiana Volkova** – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Chair of Humanitarian, Art and Aesthetic Disciplines of Kuzbass Regional Institute of Professional Development and Retraining of Educators, an associate professor at the Chair of Theory of Literature and History of Foreign Literatures of Kemerovo State University; the author of works on the history of the Russian novel of the 19 century and the newest drama. E-mail: slavlinsky@mail.ru

*Научное издание*

## **НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

Корректор М.А. Якименко  
Компьютерная верстка В.В. Машко

Подписано в печать 26.08.2011.  
Формат 60х90/16  
Гарнитура Times New Roman  
Печать офсетная  
Усл. печ. л. 10  
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23  
Телефон (495) 970-72-63  
E-mail [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)