

Ганна Улюра
Киев, Украина

ГРАНИЦЫ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ОПЫТА: «ФРОНТОВИЧКА» АННЫ БАТУРИНОЙ

Аннотация. На материале пьесы Анны Батуриной «Фронтвичка» (а именно: в контексте формулы «женщина возвращается с войны») анализируются рецептивные установки российской Новой Драмы, связанные с созданием метаисторического текста и производством истории как таковым.

Ключевые слова: российская Новая Драма, современная драматургия, историческая драма, экстремальный опыт, война, женщина на войне.

Ganna Uliura
Kyiv, Ukraine

THE BORDERS OF EXTREME EXPERIENCE: «FRONTOVICHKA» BY ANNA BATURINA

Abstract. On the basis of drama by Anna Baturina “Frontovichka” (namely: the context of the formula “the woman returned from the war”) is analyzed the Receptive Perspective of Contemporary Russian Drama, the creation of metahistorical text and the production of the History.

Key words: Russian New Writing, Contemporary Drama, Historical Drama, Extreme Experience, War, Woman at War.

«В конце концов воюющие женщины и мужчины тоже приходят из дому, а иногда возвращаются туда. Они есть образ мира, формируемый и изменяемый войнами, которые ведут эти люди» [Радик 2006: 701]. Это высказывание принадлежит Саре Радик — антропологу, изучающей женщин на войне. Женщины и мужчины, вернувшиеся с войны и долженствующие или вынужденные представлять изменившийся послевоенный мир, о которых пишет Радик, — герои самой, пожалуй, известной на сегодня пьесы Анны Батуриной «Фронтвичка».

На определенном этапе обсуждения «Фронтвички» (особенно, после награждения ее премией «Дебют» и после появления ряда адекватных сценических интерпретаций) стало доброй традицией вписывать это сочинение в спектр НовоДрамовских текстов, целенаправленно занятых поиском героя времени. Показательно в этом отношении рассуждения Ксении Лариной, открывающие рецензию на «Фронтвичку»: «Кто сейчас пишет пьесы о войне? Нет, может, кто-то и пишет, да только их никто не ставит — собрать зал на столь непопулярную тему практически невозможно. Говорить о войне в традиционном советском стиле сегодня невозможно, а новый сценический язык войны еще не придуман» [Ларина 2011]. Необходимость нового сценического языка, о которой говорит театральный критик, в первую очередь касается разделения (нечеткого и условного, конечно) в историях террора двух сюжетов: истории потерь и истории горя. О противопоставлении этих историй, к примеру, говорит Александр Эткинд, когда отмечает «восходящую» природу первого сюжета и «нисходящую» второго: массовые убийства и одинокая смерть, внеположные разделенному опыту и коллективной травме [Эт-

кинд 2013]. Пьеса Батуриной безусловно историческая — в том смысле, что сюжетное время ее приходится на первые послевоенные годы, а тему можно обозначить как узнаваемую формулу «человек возвращается с войны». Однако «Фронтвичка» столь же безусловно метаисторическое произведение; в том смысле, что ее автору не откажешь в понимании: после того, как не останется непосредственных свидетелей времени, неизбежно должна измениться манера обращения к прошлому. Здесь важно акцентировать присущую драматургии Батуриной установку, которую она «разделяет» с универсализирующим «методом» российской Новой Драмы: историческая память заменяется уподоблением настоящего обособленным, экстремальным моментам национальной истории. Эта установка (модернистская по своей природе), собственно говоря, мотивирует идею и конфликт пьесы Батуриной. Ей же обязана она размышлениям о сильном новом герое Новой Драмы.

Перед тем, как обозначить сюжет «Фронтвички», представляется необходимым акцентировать отчасти позаимствованный Батуриной у поздней советской военной прозы мотив отсроченного страдания — прием, который в ее пьесе-заявке-на-психологический-театр становится движущей силой. Батурина не описывает непосредственно военные события; военный опыт, определяющий сознание ее героев, принципиально вынесен за границы сюжета. Здесь драматург оппонирует не только авторитетным установкам традиционной «военной драмы» [Соломахина 2001], но и противостоит открытой демонстрации экстремы — «перформансам насилия» современной драматургии. Рискну утверждать, мы имеем дело с сознательной авторской

установкой: необходимо избежать жесткой привязки образа ко вне-художественной реальности посредством значения; прямое воздействие образности, связанной с экстремальным опытом, притупляет, если не полностью блокирует восприимчивость читателя/зрителя; перенос чувств следует осуществлять на саму образность, а не на значение образности; жесткая привязка образа к реальности может свидетельствовать лишь о том, что образа как радикальной инаковости попросту не существует. В таком контексте раз за разом приходится обращаться к болезненно ключевой для Новой Драмы проблеме правдоподобия и подражания. Рассказываемая драматургом история должна быть «узнаваема» и именно эта процедура делает ее «наличной» — так действуют простейшие механизмы мимитического представления. Но вопрос в том, что такое представление «работает» не тогда и не для того, чтобы учитывать степень тождества художественной и вне-художественной реальности. К специфике подобной установки в рамках новейшей исторической драмы нелишне приглядеться внимательнее.

Мария Петровна Небылица (ей в начале пьесы двадцать четыре года, в финале — двадцать девять) — сержант; она комиссуется из армии летом 1946-го, после того, как переболела тифом и потеряла в результате болезни ребенка. Мария не возвращается домой в Украину, где никого из близких не осталось, а отправляется на Урал — к матери ее возлюбленного Матвея, с которым вместе прошла войну. Мать радушно принимает девушку. Мария в мирной жизни становится учительницей танцев в местном Доме культуры (в прошлом у нее год обучения в хореографическом училище), сопротивляется домогательствам мужчин (на нее претендует Марк Анатольевич, директор Дома культуры), заводит подруг (Галина — любовница, а затем жена Марка Анатольевича, вначале враг, затем защитница Марии). Через год из Севастополя, где заканчивалась его служба, возвращается Матвей, с собой он привозит юную женщину — его беременную жену. Мария переезжает из дома Матвея в барак и полностью погружается в преподавание, не замечая влюбленного в нее аккомпаниатора Алешу; так проходит два года. Случай сводит Марию и Матвея, они вспоминают военное прошлое и оказываются в итоге в одной постели; на утро спешащему к жене Матвею, Мария лжет, что у нее сифилис, и тот пытается убить ее ножом для масла. Финал пьесы — еще два года спустя; Матвей отбывает наказание за уголовное преступление, Мария ведет кочевую жизнь: ездит по стройкам, шахтам, возобновившим работу промышленным предприятиям, и сейчас отправляется с товарами на восток, что увидеть океан.

Мария из «Фронтвички» всегда окружена женскими персонажами. Это Нина Васильевна, мать Матвея, это Галина, это девочки-ученицы, это со-

седки по бараку, мающиеся с мужьями-пропойцами, это подружки-«кочевницы» Светик и Танюха. С одной стороны, данный прием четко обозначает «догму принадлежности» героини к легитимному феминному поведению, а это: не только культурные границы гендерной группы, но, в первую очередь, женская солидарность и кодексы сестринства. Единственный враждебный Марии женский персонаж — Александра, жена Матвея; однако она появляется только в одной сцене, произносит всего две-три реплики, ни одна из которых показательно и подчеркнуто не обращена к главной героине «Фронтвички»; барьером между ними становится другая женщина — Галина, бросившаяся на защиту Марии и забывшая, что годом ранее она сама была ее соперницей, грозившей вырезать пришлой разлучнице матку блюдцем. С другой стороны — такой простой ход должен акцентировать, насколько Мария, женщина-пришедшая-с-войны, отличается от женщин-мирного-времени. При этом явленный таким образом контраст самими женщинами не озвучивается, это функцию берет на себя исключительно мужские персонажи, что усиливает равно и дидактический, и иронический эффект «послания»:

Мария Петровна отвечает ему затрецину.

МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ. Чё с ума сошла? Боевая реакция сработала?

МАРИЯ. Дамская реакция. Впредь держись не ближе трех метров.

МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ. Понятно, война выпотрошила из вас женщину, Мария¹.

Иронический эффект связан не только с тем, что быть «нормальной женщиной» Марию учит сексуальный насильник, но и с непосредственной работой с формулами советского военного романа. Человек не может пройти через войну, не изменившись — это аксиоматическая установка подобного типа текстов. И касается она не только непосредственно воевавших героев, но и персонажей, связанных с жизнью тыла — преимущественно женщин, ставших жестче, грубее, нетерпимее (таковы, скажем, колхозница Даша из «Цементы» Федора Гладкова, бесконечная плеяда сибирских крестьянок Анатолия Иванова и многие другие). В этом смысле война, вынесенная за скобки «Фронтвички», и описанное в ней послевоенное время развиваются в соответствии с презентированными советской литературой «экзистенциальными ритуалами» (как их определяет Юлия Лидерман [Лидерман 2003]): идентичность конструируется здесь серией ревизий, испытаний, «выживаний». В одной из первых сцен пьесы нам «представляют» главных героев — Марию и Матвея, они абсолютно равны и отчасти уни-

¹ Пьеса А. Батуриной цит по: Батурина А. Фронтвичка: Пьеса в двух действиях // Урал. — 2009. — № 5. — С. 176–204.

фицированы: сержант Кравчук и сержант Небылица. Война в художественном мире Батуриной не допускает никакой экстерности, не дает возможности иному существовать как иному; но она же разрушает идентичность Тожественного. И уже в следующей сцене Матвей просит прислать ему Мариино фото в «светлом платишке», и это «платишко» (символическую роль которого еще проследим) обозначает, что Мария оформляется в художественном мире «Фронтвички» как Другой — тотальность ее присутствия в жизни действующих лиц определена Реальным: Другой такого рода существует, но не подлежит процессам воображения, его реальность описанной и рассказанной без остатка быть не может. Так выглядит один из последних разговоров Марии-сержанта:

МОТОЦИКЛИСТ. Придешь, увидишь тех, кому там по двадцать, и сразу гимнастерку вшивую в чулан. Только все равно будешь себя старухой чувствовать, даже если ситчик светлый, и туфельки, и волосы (...). Спорим, тебе стыдно будет медалями трясти, потому как все не вернулись, а мы вернулись...

МАРИЯ. Стыдно немножко. Главное, чтоб Матвей вернулся... А гимнастерку я не закину. Форсить без Матвея не собираюсь [Батурина 2009].

А эти реплики сопровождают появление Марии-учительницы:

МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ. Кстати, она только что вернулась с войны. Мария Петровна сражалась с фашистами.

МАРИЯ. Это не обязательно...

ДЕТИ. А как вы не погибли?

Обе ситуации, так или иначе, воспроизводят модель инициации (с определенным набором знаков), и ключевым в обеих оказывается вопрос — как и почему выжила женщина на войне?

Представление о женщине как о жертве войны — область символизации (в ходе которой объекты расщепляются на «хорошие» и «плохие» и в результате чего трансформируется сам символ), существенная составляющая сакрального и культурного кода «войны». Войны рассматриваются как братский союз (с полным набором клише маскулинных идентичностей — освободитель, защитник, убийца, насильник и так далее); и подобные решетки восприятия «возводятся» равной мерой усилиями обеих заинтересованных сторон — и участника-репрезентанта, и очевидца-реципиента. Агрессивная маскулинность войны в этой целенаправленной работе представлений всегда сопряжена с реализацией фантазии о лояльной феминности: женщины на войне «эротизируют» «наших» героев, увековечивают память «наших» справедливых воинов и по-матерински приветствуют «наших» мальчиков-авантюристов» [Радик 2006: 694]. Женщина на войне реализуется как метафора в том контексте, в котором говорят о «голом мерзком мужском удоволь-

ствии» [Радик 2006: 691] вернувшегося с поля битвы солдата — то есть о критично маскулинном характере войны. Подобная риторика в отношении пьесы Батуриной кажется, на первый взгляд, преувеличением. Но это не так. Формула «женщина возвращается с войны» в ее тексте идентична обозначенной метафоре «женщина на войне». И речь идет о метафоре в тех ее компонентах, которые взаимодействуют с процессами символизации опыта: в ней сосуществует в непротиворечивом единстве тождество двух означающих и несовпадение соответствующих им означаемых. Женщине нечего делать на войне, такие тоталитарные структуры как война исключают «догму феминности»² — принцип изливающей любви; но именно этот принцип наиполнейшим образом способен реализоваться в борьбе за существование. Пограничность военного опыта сержанта Небылицы — вызов воспринимающему сознанию; оно, ориентированное на метафору «женщина на войне», осуществляет требуемую редукцию: читатель пьесы (добавлю: вслед за автором) пытается обосновать наблюдаемое несовпадение означающих. В первую очередь это происходит путем проблематизации и отождествления бед (реальных и символических), причиненных женщине войной, и выгод (реальных и символических), которые получает женщина на войне и во время войны. Один из наиболее детально прописанных сюжетов «Фронтвички» — противопоставление и сближение Марии и Александры, и не по отношению к общему возлюбленному, но к воображенной разнице опыта:

МАТВЕЙ. Побоялся прямо сказать — вдруг с собой что-нибудь сделаешь, малышка...

МАРИЯ. Зря боялся. Не сахарная. А вот Шурочку свою обереги — она у тебя бледненькая.

Александра слоняется по коридору, накручивает косички на пальцы.

МАРИЯ. Чистенькая такая, аккуратненькая... Не запылилась даже.

(...)

МАТВЕЙ. Что Шура? Плачет всегда... И обои новые поклеила, и абажур... И все ей не так... И мне тоже. Все не так... По-дурачки тебя потерял. Увидел ее чистые ногти в Севастополе... И влюбился. Seriously

² «Женщины, которые во время войны вступали в армию или воевали в партизанских отрядах, после войны были демобилизованы, даже против своей воли. Поэтому они исчезли из коллективной памяти о борьбе против немецких оккупантов. (...) Восхвалявшееся в начале войны участие женщин в боях теперь становилось табу. Женственность и материнство были теми добродетелями, которым женщины должны были быть верны. (...) В ходе реконструкции государства — как материальных, так и идейных его основ — актуализировалась традиционная схема половых ролей, учреждающая формирование нации. При этом мужчинам приписывают активную роль как защитникам нации, а женщины, напротив, играют „метафорическую“ или символическую роль: они активно не действуют, но репрезентируют (со)общество и отвечают за его репродукцию» [Вальке 2004].

тебе говорю — в ногти в ее... Из-за ногтей все. Море — и она: чистая, из другого мира. Я с ней ходил — себя не узнавал: я ли с такой иду? Как будто не со мной, как будто войны не было, как другая жизнь... (...)

МАТВЕЙ. Ты — мой хлебушек. Забыла совсем? Куда им понять? Куда им всем? Вспомни — ты мой фронтовой хлебушек. С лебедой, коноплей, клевером, дымом и порохом, с песком, степным ветром и чёрт знает с чем еще, самый вкусный, самый черствый, самый желанный... Самый желанный.

Сематически в таком последовательном сопоставлении происходит весьма наглядный процесс, даже «представление»: задача — найти самый короткий путь, соединяющий два объекта (а отношения Марии и Александры есть отношения конкуренции объектов), средство — перебрать все возможные критерии различия. «Чистенькая» Шура, таким образом, обозначает границы экстремального опыта, в котором субъективируется Мария.

В военной пьесе Батуриной наблюдаем реализацию своего рода конкретного (в смысле постметафизического) мышления, в котором справедливость обосновывается как честность, соответственно оформляются и политики памяти. Специфику последних помогут описать известные вопросы Жака Деррида: «Что-нибудь другое, кроме следа от раны? Что-нибудь другое, что вообще может происходить? Знаете ли вы какое-нибудь другое определение события?» [Деррида 1998: 102]. И в этом случае стоит говорить о репрезентациях и границах экстремального опыта, по определению «злоупотребляющих» фактичностью и «эксплуатирующих» событийность. На сюжетном фоне «Фронтовички» с образом Марии связана мысль о повышенном пороге личной и телесной неприкосновенности. Женщина отвергает грубые домогательства однополчанина, директора Дома культуры, соседа по бараку, попутчика, лишены сексуально-эротического контекста ее отношения с Алешей. Мотоциклист Илья, поцелуй с которым начинается и завершает «Фронтовичку», констатирует: ни тогда, сразу после войны, ни сейчас, в поезде пять лет спустя, Небылица целоваться не научилась. Сексуальность в бушующем страстями мире «Фронтовички» существует как составная аффекта страха (связанного с вытеснением): она всегда помещена на место иного не-пережитого чувства. В конце-концов, поцелуй с Ильей сержанта Марии провоцирует разговор об ужасе мирного времени:

МАРИЯ. Да ты боишься просто.

МОТОЦИКЛИСТ. Кто тебе сказал?

МАРИЯ. Подохнуть боялся, а жить — еще больше боишься.

МОТОЦИКЛИСТ. Чё перевернула-то всё?

МАРИЯ. Ничё я не перевернула. Сама боюсь!

Наивысший момент пьесы — Матвей пытается зарезать Марию, воткнув тупой нож ей в живот —

это нарушение не только неприкосновенности, но и границ тела. Показательно, что приходится убийство (пусть и не завершённое) на момент после сексуального контакта: любое нарушение границ тела в мире Батуриной — насильственное и агрессивное. Поводом для нападения становится ложь о сифилисе: и в этом случае речь идет не только о сексе как нарушении границ (см. выше), но о и лжи как структурированном насилии. Убийство Марии Небылицы напрямую связано с войной не только на уровне сюжета, но и как соответствующая практика художественного осмысления экстремального опыта: в его основе — переоценка эффективности насилия. Военный опыт в контексте таким образом мотивированной граничной неприкосновенности женского персонажа — это даже не травма (хотя и имеет с ней много общего), а несчастный случай (в отличие от травмы с ним связана идея происшествия); в нем, в опыте, концентрируется не жестокость события как таковая, а его принципиальная непознаваемость. Кэти Карут, обращая внимание на механизмы проговаривания травмы/несчастливого случая, подметила особенность такого рода текстов: они «свидетельствуют, что жертву продолжает мучить реальность жестокого события, и в то же время реальность факта: еще не известна вся мера жестокости случившегося» [Caruth 1996: 6]. В этом смысле отсроченные страдания, которые наблюдает американская исследовательница и идея которых формирует сюжет и интригу современной русской пьесы — предельно реалистичны, так как не связаны с бегством от реальности, а «скорее подтверждает ее бесконечное влияние на нашу жизнь» [Caruth 1996: 7]. Проблема пережитого страдания в тексте Батуриной легко переходит в проблему причиненного: страдание тут злу не противопоставлено. Война, о которой тоскует Матвей, и Мария, по которой он тоскует, в контексте отсроченного страдания — суть неразличимы. Тем важнее появление персонажей и сюжетов, напрямую с переживаем экстремального опыта не связанных.

В момент, когда в тексте проявляется юная и чистая жена Матвея, «открывается вакансия» для идентичного персонажа мужского пола рядом с Марией. Алеша и Александра — почти ровесники, у них нет военного прошлого, они якобы чисты; впрочем, Саша потеряла в войну отца, а в уголовной истории с Матвеем — мужа; Алешу же забирают в армии, накануне его мобилизации он сам случайно сводит Матвея и Марию, ему же предстоит затем найти истекающую кровью женщину. Удвоение «послевоенного персонажа» противодействует повторению, однако целенаправленно работает на тему человеческих отношений «после войны». С точки зрения морали последние производят две идеологические модели: гражданское мужество, классический героизм, реализуемый и бытующий в граждан-

ской сфере и моральные побуждения, связанные с этикой заботы и ежедневностью, чья область — приватная сфера. Такой системы (в том числе и описательной) придерживается, например, Цветан Тодоров, и она приводит его в итоге к вопросу о соответствующих репрезентациях, точнее — о режимах идеологической видимости: «Когда фильм о войне прославляет воинов-победителей („наших“), он основывается на одной из реализуемых моделей; когда же освещает опыт дезертира или страдания нации — на другой» [Тодоров 2000: 69–70]. По этой же линии во «Фронтвичке» оказывается поделен экстремальный опыт — на опыт любви и опыт выживания. Этика заботы и опыт выживания в пьесе Батуриной не просто напрямую не соотносятся, а четко друг другу противопоставлены; история «нелегитимной» любви Марии и Матвея лишена измерения приватности, это исключительная часть Большой Военной Истории. На таком фоне ежедневность, воплощенная, кроме прочего, Алешей и Александрой, проблематизируется в контексте повтора и различия.

Послевоенный быт, связанный в пьесе преимущественно с жизнью женских персонажей (что и понятно) — бесконечная изматывающая рутина. Светлое платьишко на фотокарточке, платье из белого ситца, цветастая кофта Галины, байковое платье, синее платье с кружевным воротничком — не просто щедрая визуальная составляющая (не без анахронизмов) текста Батуриной, это четкая и продуманная репрезентация на уровне символа. Главная героиня «Фронтвички» из всех сил пытается соответствовать костюмному коду его возрастной и гендерной группы, но тщетно: «На Марии широкое платье Нины Васильевны, рукава платья ей коротковаты, и это очень заметно. К платью пришит белый кружевной воротник, который Нина Васильевна ей постоянно дергает и разглаживает» (это 1946-й), «С улицы входит Мария. На ней модный беретик, но грязные резиновые сапоги» (это 1949-й), «На ней гимнастерка, сапоги, волосы коротко острижены» (это 1951-й) [Батурина 2009] и тому подобное. Этот мотив, настойчиво акцентированный драматургом (при помощи ремарок, кроме прочего), свидетельствует о разрушении гендерного контракта, связанного с реализацией формулы «женщина возвращается с войны». Вместе с тем послевоенный быт в тексте Батуриной считается как саспенс; он отчетливо реализует идею непрерывности ежедневного и военного опытов, однако их сумма не тождественна опыту, приобретенному за гранью терпения. Не случайно, Мария тщательно на протяжении пяти лет событийного времени отрачивает волосы (срезанные после тифа или сгоревшие в танке — такое объяснение получают ученицы), чтобы в финале появиться с коротко стриженной головой. Столь же не случайный фактор есть педагогическая карьера сержанта Небылицы. Ее образ последовательно связан

с местами производства культуры: она крутит пластинки на трофейном граммофоне, оценивает плясовую музыку губных гармошек как низовую и идеологически несообразную, направляет исполнительские амбиции Алеши, руководит танцевальной студией (ученицы выигрывают грамоту в Ленинграде) и прочее. В финале Мария танцует в переполненном вагоне, везущем ее к океану: не просто танцует, а демонстрирует, чем отличаются танцы разных культур и регионов. Само ее тело в итоге становится местом производства культуры и автоматически, на правах такового, от морали не зависит. Таким образом у Батуриной оказывается озвученной аксиома экстремального опыта: повышение культуры автоматически на мораль не влияет:

МАРИЯ. В войне люди не побеждают, и страны не побеждают. Просто наступает новый день, и он такой солнечный, что можно, наконец, вынести на улицу и высушить все подушки, валенки, перины, поставить граммофон на подоконник и услышать Бетховена. Побеждают не люди, не страны, а Бетховен. Или что-то вроде того... Что-то совсем другое побеждает всегда... *Опускается на колени возле граммофона. Ставит пластинку.* (...) Нет ни бога, ни дьявола, есть Бетховен...

Война в воссозданном мире «Фронтвичке» — не эпизод в истории (вторжение–бой–перемирие), а систематическое состояние культуры, порождающей возможность такого насилия. В этом смысле мирное время и время военное отражают специфику друг друга как структуру и опыт, ориентируясь на соответствующие легко опознаваемые коды:

ГАЛИНА. А вдруг она за войну разучилась?

МАРИЯ. Напротив. За войну я новым танцам выучилась, тетя Галя! (...)

МАРИЯ. Собирайтесь. Встретимся на следующем уроке. Кто опоздает, того...

ДЕТИ: Расстреляют!

МАРИЯ. Правильно. Не опаздывайте

Социальное однообразие и культурная неадекватность послевоенного опыта провоцирует прямое насилие (сексуальное в том числе), с которым по итогу оказываются связаны наслаждение, разрядка, снятие напряжения — экстрим насилия в мире Батуриной ожидаем и желателен. В таком контексте «работает» (и исключительно удачно — во «Фронтвичке») специфика мазохистской образности как источника уникального режиссируемого опыта, которая у Батуриной заканчивается там, где включается режим видимости прямого насилия. Собственно, эти стилистические «обрывы» и оформляют «высокие», катартические моменты пьесы.

Цветан Тодоров в свое время описывал реакцию разочарованных читателей на публикацию мемуаров одного из руководителей восстания в Варшавском гетто: «“Он говорил не так, как следовало бы”. “А как следует говорить?” — спросили. Нужно,

чтобы в словах звучала ненависть, патетика, крик в конце-концов. Только криком можно передать ужас. Стало быть, с первой минуты он не смог высказать всего, потому что не умел кричать» [Тодоров 2000: 22–23]. Способность кричать о болезненных темах, о которой вспомнил Тодоров и с которой связаны горизонты ожидания военного текста, ослабевает вместе с исчезновением из активной работы воспоминания свидетельского опыта выживших. В современной литературной практике, как показывает и случай «Фронтовички», отсутствующие свидетельства застывает опыт трансгрессии. Последний же настолько фундаментален, что тематизировать его нет иных сред и возможности, кроме обращения к теме войны. Война — зона экстремальных поступков и экстремального опыта. Но вслед за автор «Фронтовички» к этой теме читатель приходит не в поисках репрезентаций военного опыта, а в попытках описания, как экстремальная ситуация соотносится с обыденной. Выяснение различий между ними требует осмотрительности: исторический опыт в метаисторической пьесе Анны Батуриной «предложен» только для осознанного усвоения, он существует исключительно на правах силы, формирующей идентичность воспринимающего, и нуждается в соответствующей работе понимания.

Данные об авторе

Ганна Анатольевна Улюра — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела славянских литератур Института литературы им. Т. Г. Шевченко Национальной академии наук Украины (Киев, Украина)

Адрес: 01001, Киев Украина, ул. Грушевского, 4.

E-mail: anna_ulura@mail.ru

About the author

Ganna Uliura — Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher of Slavic Literature Department T. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

ЛИТЕРАТУРА

Батурина А. Фронтовичка: Пьеса в двух действиях // Урал. — 2009. — № 5. — С. 176–204.

Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. — 154 p.

Вальке А. Гендер и национальная память о войне // Гендер по-русски: преграды и пределы. Материалы международного семинара. Тверь, 10–12 сентября 2014 г. / Под ред. И. Савкиной, Г. Успенского, В. Успенской. — Тверь: ТГУ, 2004. — С. 125–135.

Деррида Ж. Эссе об имени. — СПб.: Алетей, 1998. — 190 с.

Ларина К. «Коляда-театр» вновь заставил плакать московскую публику // Новые известия. — 2011. — 14 апреля. — <http://www.newizv.ru/culture/2011-04-14/143586-prostaja-istorija.html>.

Лидерман Ю. Мотивы «проверки» и «испытания» в постсоветской культуре (на материале кинематографа 1990-х годов): автореф. дис. ... канд. культурологии. — М., 2003. — 26 с.

Радик С. Війна й мир // Антологія феміністичної філософії / За ред. Е.М. Джагре, А.М. Янг. — К.: Основи, 2006. — С. 701–717.

Соломахина Л.П. Великая Отечественная война в русской драматургии 1945–1980-х годов, поэтика драмы, творческая индивидуальность. Автореферат дис. на соискание... канд. филолог. наук. Специальность: 10.01.01 — русская литература. — М., 2001. — 21 с.

Тодоров Ц. Обличьям до екстремии. — Л.: Літопис, 2000. — 415с.

Эткинд А. Работа горя и утечи меланхолии // Неприкосновенный запас. — 2013. — № 3. — С. 209 — 220.