

Е.А. МЕРКОТУН
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-25
ББК Ш33(0)64-46

ДРАМАТУРГИЯ НОВОГО АПОКАЛИПСИСА: УПРАВЛЕНИЕ ПОТОКАМИ ДЕЙСТВИЯ

Драма обнаруживает сферу несовместимости, противоположности между свободной волей человека и объективными процессами действительности
[Лейдерман 2010: 425].

Именно драма начинает биться головой о стену новой социальности
[Липовецкий, Боймерс 2012: 9].

Аннотация. В статье рассмотрены пьесы, вошедшие в шорт-лист драматургических конкурсов 2012-2013 гг. Анализируются разные уровни, потоки драматического действия, переходные состояния сознания героя и возможности его диалога с разными измерениями бытия.

Ключевые слова: Пьеса, новая драма, действие, драматический диалог

Как известно, драматические произведения уже около двух десятилетий находятся на первом плане современного литературного процесса. Рассмотреть, как меняется картина мира в современной драме, какие художественные качества повторяются в ряде пьес, намечая и создавая устойчивые тенденции, помогает обращение к спискам драматургических конкурсов, к целому ряду лидирующих сегодня текстов. Материалом для этой статьи послужили пьесы, вошедшие в шорт-лист «Конкурса конкурсов» в рамках проекта «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска» (goldenmask.ru). Сформированный корпус лучших пьес сезона 2012-2013 гг. позволяет проанализировать особенности драматического действия, драматургической речи, очертить общие контуры модели мира в новейшей драматургии.

В целом, современная пьеса создает впечатление парадоксальности, неожиданности ракурса, открывающегося объема действия. Каж-

дый из представленных в проекте текстов – сложно устроенное действие, насыщенное планами, образами, перипетиями, и оно не сразу раскрывает свой смысл и внутренний потенциал.

С чего начинать анализ новейших пьес? По традиции одним из важнейших содержательных элементов, несущей конструкцией драматического произведения, его основной тканью считается диалог. Не только обмен репликами между персонажами, но процесс содержательного взаимодействия героя с другими и миром в целом. С.Т.Вайман, например, исследовал процесс поиска собеседника, ближнего и удаленного, диалогической перспективы, который составлял суть развития диалогового строя русской драмы [Вайман 2003: 143]. Также принято считать, что многоуровневый диалог, языковое действие становится способом раскрытия характеров при ослаблении действия внешнего, сюжетного (драматургия абсурда, диалогические «выясняловки» Л. Петрушевской [Меркотун 2012], карнавальная речь персонажей Н. Коляды [Лейдерман 2010: 463–464].

На фоне этой традиции очевидно, что для персонажей новейшей драмы, существующих в сегодняшней ситуации, вопросы о ведении диалога, способах диалогического взаимодействия бывают редуцированы, сконцентрированы вокруг самой проблемы контакта с другой личностью. Показателен, например, монолог Оли о социальных сетях из пьесы П. Пряжко *«Злая девушка»* [Пряжко], где героиня констатирует замкнутость, закольцованность процесса коммуникации на исходном субъекте:

«Я себя чувствую очень самостоятельной в своей комнате (далее Оля подробно рассказывает об освещении, о компьютере, его клавишах, о положении своего тела при работе с компьютером на коленях) (...) В контакте мне никто не пишет. Я вообще не знаю, зачем этот контакт. У меня на странице только мои новости и все. И я сама все время смотрю свои фотографии, перечитываю сообщения, которые мне нравятся, как я их придумала. Я думала там писать свои заметки, но кто их читать будет?»

При этом в жизни Оля не одинока. Однако, то же впечатление пребывания в контакте исключительно с самой собой производит ее монолог о музыке – импровизация за фортепиано в гостях у Алены и Дениса: «Ну и дальше пошла разработка... каждый раз можно по-разному исполнять... на самом деле я сейчас плохо играю. Очень мощная мелодия, можно по-разному ее наполнить. Удивительно. Надо с нею поработать. Безумный наполненный мир... и т.д.»

Другие герои пьесы *«Злая девушка»*, находясь в гуще городской жизни, в плотном социальном потоке, оказывается, тоже сталкиваются

с проблемой отсутствия контакта, закрытия самой возможности взаимодействия с миром.

Алена. Если меня люди игнорируют, игнорирую их. Раньше так было. А сейчас не обращаю внимание, если это связано с работой и мне что-то надо. Но это конкретно так.

Костя (12 лет). Сейчас подумаю... игнорируют люди. Ну если я спрашиваю, не отвечают, я потом отхожу и все, забываю про это.

То же впечатление производит сцена в кондитерской, когда Денис безуспешно пытается подключить Алену к диалогу с продавцом («Или что, Алена?»; «Я не знаю, Алена?»), или монолог Оли о Косте, который не пересказывает фильм, а «перескакивает», при этом для него нет сюжета, у него «нет структурного мышления». В итоге, все действие этой пьесы выстроено из эпизодов состоявшегося или, чаще, прерванного, невозможного взаимодействия между отдельными людьми, оно представляет собой стремительную мозаику встреч, перемещений, сложный рисунок ежедневного контактирования при почти полном отсутствии связного диалога: «Улица. Дима и Оля стоят и смотрят на Дениса. Денис смотрит по сторонам. (...) Квартира. На диване сидят Оля, Дима Алена, ждут Дениса и Костю. У всех обветренные красные щеки. (...) Улица. Денис, Дима, Оля, Алена идут к зданию, в котором работает Оля. (...) Кафе. Денис ест чебурек. Дима ест жареное яйцо с гречкой, жует и разглядывает все вокруг. (...) Книжный магазин. Денис и еще одна девушка ходят по магазину. (...) Двор. Мужчина лежит возле сугроба. (...) Улица. Денис, Дима, Алена идут по улице, спешат. и т.п.» При этом очевидно, что в пьесе П.Пряжко изменена и привычная речевая структура драматического текста: ремарка играет ведущую роль, преобладает над репликой.

Дискретность действия, состоящего из множества повседневных ситуаций, создает эффект ускоренного движения кадров. И в этой мозаике почти незаметно происходит перемена пар (за которой, можно было бы предположить любовные переживания, и даже драму отношений): «Денис держит Алену за руку. (...) Денис опустил голову. Оля сидит рядом на диване, смеется. (...) Денис наклонился, смахнул грязный снег со штанины. Возле кровати стоят кожаные тапки и розовые пушистые тапки Алены. (...) Алена первой заходит в квартиру. Дима закрывает дверь».

Однако, фрагментарность, дискретность действия проявляет и дискретность сознания персонажей: так же, как не связаны эпизоды фильма в голове мальчика Кости, оборваны и нити отношений, и эмоциональные процессы в душах героев.

Алена. Ну что произошло? Да. Дружила я с ними, дальше что

произошло. Так если я с ними дружила, и они со мной не будут общаться. Ну, что я сделаю, забуду на них. Если я не пересекаюсь по жизни с ними, если нас ничего не связывает, кроме каких-то договоренностей в сфере. Ну так что париться тогда. Если мне особо было так, от нечего делать.

Одновременно с проживаемыми вместе и по отдельности событиями жизни, герои обсуждают психологические эксперименты, заполняют листы с некими тестами, отдают их Оле, получают результат. В свете этого процесса все, представленное на сцене видится как цепь экспериментальных ситуаций, тестовых проб, материал для исследования. Непосредственное действие объединяется с рефлексивным планом, герои проживают жизнь и наблюдают за ней одновременно, достаточно отстраненно рассматривают разные сюжетные и психологические положения как локальные объекты для исследования.

Пьеса М. Зелинской «*Как живые*» [Зелинская] моделирует ту же ситуацию поиска контакта и многочисленные попытки его установить – на этот раз наглядно, физически, через структуру сценического пространства, организацию мизансцен. Главная героиня Настя на протяжении всего действия пытается достучаться, докричаться, добиться, чтобы открыли дверь, до своего отца, в прошлом художника, его супруги, соседей, а также сторожа в магазине «Художник» – все события происходят 1 января. Практически все диалоги начинаются здесь с того, что Настя бьется в закрытые двери: звонок, мобильник, кулаки, крики, разбитые стекла, кровь на руках и т.д. Реакция ее «контактеров» также вполне определена: «Нервная, с ума сошла; ты че, больная что ли; мозгов нет, свои не вставишь; скотина – все отцу твоему расскажу (это соседка, которая в завершении разговора кидает в Настю мусор), хамка, иди на хер отсюда» и далее еще более крепкими выражениями награждают девушку ее собеседники за столь настойчивое стремление к общению. Содержательный ответ на эти тирады всплывает сам собой в Настином монологе в три часа ночи, точнее, это снова «монолог», имитирующий телефонный разговор:

– Не хочешь со мной разговаривать?

– Хочу. Я хочу с вами разговаривать. Я хочу с вами разговаривать. Я хочу с вами разговаривать. Я очень хочу с вами разговаривать (реплика повторяется множество раз).

В процессе реального общения с окружающими Настя напоминает, скорее, персонажа боевиков или триллеров, когда с настойчивостью монстра вновь и вновь появляется на лестничной клетке, звонит в квартиру отца, кричит, ломится, бьется.

Как известно, пространство при дверях, при входе в помещение,

пороговая зона – одно из воплощений хронотопа порога с его метафорическим значением [Бахтин 1972: 292-293]. Подобная структура в драматическом пространстве присутствует, например, в одноактных пьесах Л. Петрушевской, где именно в пороговой зоне сконцентрированы действие и общение персонажей, и решаются не только насущные вопросы, но ведется спор о смысле существования, о жизни и смерти («Лестничная клетка», «Дом и дерево», «Аве Мария, мамочка»). В драматургии Петрушевской такая структура пространства становится условием своеобразного эксперимента автора: сужение физических параметров действия вело за собой усиление плотности, концентрацию метафизического плана.

В пьесе М. Зелинской все действия Насти и ее метания по лестничной клетке, в пороговой зоне, также представляют собой метафизический эксперимент и с трудом поддаются рациональному объяснению.

Настя. Мой папа художник. (...) Когда я была маленькая ты нарисовал инопланетянина. Маме казалось, что он сходит с картины и разговаривает. Она боялась спать с ним в одной комнате. Он был как живой.

Теперь, принося отцу фотографии мужчины, требуя создать его портрет, Настя таким иррациональным способом борется за жизнь любимого человека, пытается воспрепятствовать его уходу.

Настя сидит в своей комнате. Она сидит на матрасе и смотрит на рисунок. Она ждет, когда он оживет (...) В телефоне молчание.
Настя. Это вы, я знаю! (*Настя кладет одну ладонь на рисунок, гладит его*).

Действие этой пьесы протекает словно бы в двух параллельных пространствах. В одном – попытки Насти осуществить свои намерения в условиях обычного физического мира. Все экстремальные действия главной героини здесь, по сути, представляют собой прорывы в другое измерение, именно с другим иррациональным миром возникают моменты диалогического взаимодействия, только оттуда приходит столь необходимый Насте здесь отклик. Например, когда Инна («человеческое дерево, распутившее ветви») странным образом пытается утешить Настю:

Инна. ...выразить как бы вам свое сочувствие и сказать, что никогда не нужно верить и надо отчаиваться. То есть никогда не нужно... Ну вы поняли. Это я только с виду такая странная, а так ничего даже, нормальная. Можно мне верить.

Или соседка, попросившая Настю вынести мусор, проясняет ситуацию, когда кидает в нее этот мусор с криком: «Бери *свой* мусор и

убирайся отсюда!», а также другие реплики и ситуации:

Эдик. Главное позитивный настрой. Посылаешь запрос в пространство – получаешь ответ.

Настя возвращается в подвал. Девушка садится в темный угол, воет. Испитый голос из темноты: «Воешь?» Девушка встает и уходит.

Два потока действия и парадоксальные переключки между ними создают особый фокус восприятия происходящего, метафизический объем, наполненность, осмысленность внешне странных и бессвязных сцен. Символично, что завершается действие полной внешней омертвелостью Насти, застывшей в своей комнате после смерти любимого и открытой настезь дверью, когда Эдик и Инна в ужасе убегают из комнаты с портретом и сидящей в углу Настей, оставляя свободной промежуточную входную зону между двумя измерениями.

Попытки героев новейшей драмы установить контакт с другим человеком, наладить социальные взаимодействия словно переключаются, переводятся в другое русло, оборачиваются процессом новой самоидентификации, общением со своими прошлыми и будущими воплощениями, переходами из одной формы сознания в другую. Так, пьеса *Н. Беленицкой «Я умер в прошлом году»* [Беленицкая] открывается несколькими фарсовыми сценами, которые представляют собой формы диалога глухих и выявляют отсутствие взаимодействия как между близкими людьми, так и между личностью и социальными структурами (первая – общение мужчины и женщины ночью под звук работающего под окном экскаватора, когда Коля по недоразумению делает Наташе предложение; и следующие фрагменты, когда Коля теряет журналистское удостоверение и паспорт).

Начавшись как комедия-фарс или социальная драма, история перестраивается на другую волну, когда Коле сообщают, что он умер 17 сентября прошлого года. Главное, что этот факт начинает довольно быстро осваиваться окружением главного героя и находить свое место в его жизни:

Наташа. Слушай, а это многое объясняет. Твои сюжеты не попадают в эфир, ты почти не бываешь дома, болтаешься непонятно где.

(Он сидит на работе, пялится в открытую почту на гугле, в которой нет ни одного нового письма)

(Тогда он идет в ванну, открывает дверцу шкафа и находит маникюрный набор. Берет ножнички и протыкает себе ладонь. В раковину падает несколько капель крови)

Коля. Вы что меня правда не видите? Наташа, я все еще здесь!

Наташа. Коля, ты умер.

Коля. Где мои вещи?

Наташа. Пожалуйста, уходи.

Коля. Но это моя квартира. Я плачу за нее кредитю

Наташа. Тебе пора.

По нескончаемому эскалатору Коля спускается вниз, в ночное метро. В ушах звучит музыка из плеера, эскалатор движется непривычно быстро, и Коле кажется, что он падает вниз.

Пьеса «Я умер в прошлом году» ассоциативно связана еще с «Утиной охотой» А. Вампилова, ситуацией Виктора Зилова, пересматривающего отрезки-события недавнего периода своей жизни как будто с посмертной точки зрения. Но если в пьесе Вампилова циничная шутка запускает механизм духовного кризиса главного героя и создает в действии эффект обратной перспективы, то герой Н. Беленицкой словно бы сам регулирует и переключает разные планы действия. То он пытается восстановить свои документы, расследует это происшествие, обращаясь к адвокату Мише (Миша подробно объясняет социальный механизм подобных недоразумений с виртуальной смертью человека), то бросается в гущу социальной борьбы, пытаясь защитить старика и отставив свой сюжет о махинациях с квартирой, то пытается разобраться в своей личной жизни (объяснения с Наташей, новые отношения с Таней). Однако, одновременно с существованием в плотном социальном потоке, герой наблюдает за всем происходящим с позиции уже отсутствующего субъекта (пример – монолог, обращенный к сотруднице архива, когда Коля говорит о себе как об умершем друге, или сцена на собственной могиле). Здесь вспоминаются также персонажи Н. Садур («Группа товарищей»), которые испытывали шок, мистическое потрясение, сталкиваясь лицом к лицу с иррациональным миром, и изобретая изощренные доказательства того, что живы, что реально существуют, доводили друг друга до сердечного приступа. Здесь, в пьесе «Я умер в прошлом году» процесс разрушения прежней самоидентификации героя и переход его в новое состояние происходит постепенно, становится рефлексивным планом действия, напоминает его подводное течение. И финальное соединение Коли с личностью умершего старика (попав в полицию, он называет себя Смоляр Дмитрий Ананьевич) вполне объяснимо и подготовлено не внешней канвой событий, а сложилось в другом психологическом, иррациональном измерении действия. Здесь происходит не новое рождение и воплощение души в другом теле, но своеобразный переход судьбы, воплощение той же личности и характера в другой жизненной траектории, ныряние в другой поток существования.

Вопросы жизни и смерти воспринимаются в новейшей драме не

как переживание трагической утраты или условие для решительных действий, весомых поступков, совершения выбора. Это лишь разные состояния, формы присутствия в том или ином потоке, точка зрения на ситуацию.

Так, герой пьесы Д. Богославского «*Тихий шорох уходящих шагов*» [Богославский] живет в двух измерениях, в двух ипостасях – сознании отца и своем собственном. Поэтому диалог его с отцом есть в то же время разговор с частью своего сознания.:

Дмитрич. Юрасик, таблетки там, в подсобке... не встану.

Александр. Зачем мы вышли? Верни!

Альберт. Это могло вас убить. Вы сейчас находились в теле своего отца, в его разуме, понимаете, вы могли умереть вместе с ним.

Альберт, медиум, психолог, помогающий Александру установить контакт с отцом, общается с дочерью, находящейся в коме:

Альберт. Я общаюсь с ней примерно так же, как и вы с отцом – я погружаюсь в ее сознание. Каждое утро, чтобы не тревожить ее вечерами, я смотрю, что с ней происходит, о чем она думает, чего она хочет. Она говорит только одно: «Я устала!»

В дальнейшем разговор Александра с отцом о том, что нужно почистить колодец, передать ключи от дома Анне, убедить сестер не продавать родительский дом – этот диалог повторяется несколько раз; сохраняются дословно реплики, меняются произносящие их персонажи: Александр все больше воплощается в сознание отца, начинает видеть мир, как он, следить за домом, высказывать мнение о сестрах, об их жизни. Он перестает быть маленьким Сасиком, его слова и решения обретают весомость главы семьи.

Но главный вопрос, который задает отцу Александр: «Ты меня любил?» – так и не получает прямого ответа:

Александр. Я не понимаю.

Дмитрич. Тогда ходи голодный.

Александр. Да я серьезно.

Дмитрич. И я серьезно, колодец иди чисти, чего ты злобы на сестер насобирал?

Диалоги Александра с отцом и сестрами чередуются с разговорами с Альбертом – о свойствах нашего сознания, о неизученности многих сторон психики. В этих переходах постепенно размываются не только границы субъектов диалога, но теряются временные параметры прошлого, настоящего и будущего. И вопрос: «Это вообще было?» – вызывает закономерный ответ: «Почему было? Это есть. Здесь и сейчас».

В итоге, кризисы, переживания, утраты, драма отношений заменяются процессом освоения разных состояний души и сознания. Дей-

ствие вновь получает возможность двигаться в разных ракурсах, разными потоками, главная задача героя – выработать привычку переключения, управления ими. В новейших пьесах сюжеты семейно-бытовые, социально психологические истории становятся условными рамками, канвой для мистического происшествия (В. Дурненков «Закон»), психологического эксперимента (Д. Богославский «Тихий шорох уходящих шагов», П. Пряжко «Злая девушка», «Здесь живет Нина» П. Бородиной), открытия мифологическо-сказочных явлений («Болото» М. Крапивиной – образ потустороннего мира, города белых асов, в который уходят тонущие в болоте), погружения в контекст иной эпохи, судьбы и культуры (М. Хейфец «Спасти камер-юнкера Пушкина»), включения клише кинематографа и образов компьютерных игр (М. Курочкин «Травоядные» – сюжет погони за восточной принцессой и золотом Азии; М. Крапивина «Болото» – личинки-монстры, выходящие из людей).

Подключение различных планов и моделей сюжета к основному действию позволяет раскрыть не только драматическую историю героя, бытовые, повседневные, психологические конфликты, но драму общества, сознания, культуры, бессознательного, мифологической памяти, драму существования некоего общего энергетического поля, в которое погружены все персонажи, и живые, и уже ушедшие, и находящиеся в переходной стадии.

Такое строение пьесы обогащает возможности выбора для драматического героя и возможности ведения диалога с миром, даже в условиях закрытого контакта с другими личностями, жестких и безысходных повседневных ситуаций. Драматурги, раздвигая круг представлений о реальности, сообщают, что выбор всегда есть. И, например, бегство Нины («Здесь живет Нина» П. Бородиной) из Москвы в деревню от несчастной любви и семейных неурядиц – и дальнейший перебор ею готовых сценариев – от культурного просветительства, до войны этому миру, до социальной мимикрии – в сущности, тоже попытка создать новую идентичность в новой среде и выбрать стратегию взаимодействия с окружающим. Выбор Нины, в итоге, сводится к тому, чтобы не воевать с миром (не вызывать его на дуэль, как делает, например, герой М. Хейфеца), а жить в нем, знать его, принимать и любить («У меня тут свой Кремль, своя жизнь. Я тут уже все-все знаю. Это потому, что я тут живу.»)

Иную стратегию выбирает герой пьесы «Спасти камер-юнкера Пушкина». Силы притяжения и отталкивания от судьбы поэта, преследующие героя всю жизнь, начиная с детского сада, школы, истории первой любви запускают в его собственной судьбе механизм притяже-

ния трагических событий. Перебирая варианты спасения Пушкина, включаясь все больше в некую историко-литературную игру, герой втягивается невольно не только в глубокое исследование бытовых обстоятельств, предсказаний, предрассудков, присущих личности и судьбе А.С. Пушкина, но и начинает проживать подобные сюжетные узлы сам – в другом мире, другом контексте, на своем материале. В поисках спасения он повторяет роковой круг и приходит на свою Черную речку с дуэльным пистолетом в руках.

Самая весомая, распространенная стратегия взаимодействия с миром в новейшей драме – исследовательская. Экспериментальные ситуации, сильный психологический, психоаналитический подтекст, рефлексия по поводу самого протекания драматического действия («Травоядные» М. Курочкина) и наконец, весьма показательный персонаж, точнее его часть – «рефлексирующая личинка» (М. Крапивина «Болото»), монологи которой напоминают брехтовские зонги, она цитирует Толстого и Достоевского, вносит сомнения, чувство вины и раскаяния в действия и слова героев. В целом, авторы новейших пьес выбирают сегодня позицию внимательного, пронизательного наблюдения, сложного эксперимента, исследования, и само по себе создание драматического текста становится инструментом анализа современного мира и человеческого сознания.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит, 1972. 470 с.
- Беленицкая Н.* Я умер в прошлом году. URL: teatre.com.ua/lib/nyua-belenytskaja-jaumer-vproshlom-godu/
- Богославский Д.* Тихий шорох уходящих шагов. URL: www.proza.ru/2012/07/12/200
- Вайман С.Т.* Драматический диалог. М.: УРСС, 2003. 208 с.
- Зелинская М.* Как живые. URL: www.kolyada-theatre.ru/images/stories/plays/2012/big/kak_zhivye.doc
- Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 904 с.
- Липовецкий М.Н., Боймерс Б.* Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
- Меркотун Е.А.* Поэтика одноактной драматургии Л.С. Петрушевской. Екатеринбург: УрГПУ, 2012. С.40-132.
- Пряжко П.* Злая девушка. URL: www.theatrelibrary.ru/files/p/pryazhko/pryazhko_10.doc