

Г. А. Брандт

Екатеринбург, Россия

КОНСЮМЕРИСТСКОЕ НАСИЛИЕ И «НОВАЯ ДРАМА»:

МЕСТО ПЕРЕЗАГРУЗКИ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: консюмеризм, «новая драма», «общество спектакля», отчуждение, «убийство реальности», повседневность, «маскарад идентичностей».

АННОТАЦИЯ: В статье рассматриваются антиконсюмеристские процессы в российском театральном движении конца XX – начала XXI вв. «Новая драма». Отталкиваясь от идей социальных критиков консюмеризма Ж. Бодрийера, Г. де Бора, Д. Лукача автором выделяются основные направления антиконсюмеристской направленности в рассматриваемом театральном движении.

G. A. Brandt

Yekaterinburg, Russia

CONSUMERIST VIOLENCE AND "NOVAYA DRAMA":

PLACE OF RESTART

KEY WORDS: consumerism, "the new drama", society of spectacle, alienation, «murder of reality», everyday life, masquerade of identities.

ABSTRACT: The article considers anti-consumerists processes concerning "Novaya Drama" theatrical movement at the end of the 20th – beginning the 21st centuries. The author distinguishes the main anti-consumerists trends in this theatrical movement based on the social critics' ideas of J. Baudrillard, Guy Debord, G. Lukács.

Классик исследования консюмеризма Ж. Бодрийер четко определил, чем отличается потребление как таковое, как естественный процесс, свойственный всем типам общества, да и всему живому, от потребления в обществе современном. Потребность перестает играть в этом процессе главенствующую роль, уступая место желанью. Соответственно, потребление «вещей» уступает определяющее место потреблению знаков. Знаки начинают вести самостоятельную жизнь, означаемое все в большей степени отрывается от вещи и творит свою собственную реальность, так происходит тотальная семиотизация реальности, возникает гиперреальность [1]. Как говорит герой современного романа: «Я пью Соса-Сол'у не потому, что мне хочется пить. А потому, что это красиво. Соса-Сола абсолютно нефункциональна. Она не избавляет от жажды. Она не стимулирует активность. Она не полезна для организма. Она не опьяняет. Она только побуждает снова и снова пить ее саму.

В Соса-Сол'е есть кофеин, но физиологически кофеин на меня не действует. Соса-Сола – это чистый жест...» [8. С. 35-36].

Ощущение фальши, подмены, пустой формы пронизывает людей в пространстве консюмеризма. Но вырваться из него как будто не представляется возможным. Идеология общества потребления базируется на возрастающей роли экспрессивной стороне человеческой жизни. Попросту говоря, каждый человек нуждается в одобрении, принятии, симпатии (в пределе – любви) определенной социальной группы – коллег, друзей, детей, студентов и т.д. – как ее, эту жизнь, определяющую. И потому – что была бы иной умной девушке, допустим, реклама – ведь ей жизненно необходимо нравиться только «*значимым* другим». Но консюмеризм бросил огромные активы на создание образов внешнего облика и стиля жизни человека, которые определяют сегодня качества привлекательности. Эти образы что называется носятся в воздухе, которым дышат

не только она, но и та «значимая» для нее группа. И речь, конечно, не только о внешности и не только о девушках юных. Хотя, понятно, для молодых людей влияние это принципиальней и глубже, и о них здесь прежде всего пойдет речь.

Еще на восходе российской эпохи консюмеризма, в конце 1990-х, о тотальной опасности консюмеристского соблазна драматург Наталья Скороход и режиссер Анатолий Прудин заявили в своем знаменитом спектакле свердловского ТЮЗа «Ля бемоль», где чудная, милая, музыкально одаренная, но некрасивая Шурочка предает все: музыку, талант, близких, наконец, лишается сердца ради красоты Барби. А как иначе, когда весь мир (вместе с любимым учителем музыки) стоит перед той на коленях! Сегодня другие куклы (например, братц, по сравнению с агрессивно-подростковой сексуальностью которых 50-летняя уже Барби кажется воплощением милой буржуазной добропорядочности), другие образы, но природа отношений с ними развивается в той же парадигме.

Предметом рассмотрения в данной статье будут процессы, происходящие сегодня в театральном движении «новая драма». Обращение здесь к театральному искусству оправдано и потому, что этот вид художественного творчества теснее всего связан с актуальным временем, как замечает художественный руководитель Центра им. Мейерхольда Виктор Рыжаков: «...Вопрос в том, что можно сегодня противопоставить сложившейся действительности, в которой тотальное потребление стало едва ли не единственным всепоглощающим механизмом жизнедеятельности человека. Для большинства наличие денег определяет и состоятельность человека.

В свою очередь, «интернет-действительность» предлагает, не выходя из дома, получать все, что необходимо человеку в повседневной жизни: информацию, питание, одежду, развлечения, услуги, включая интимные... Человек стал неотъемлемой частью потребительского мира. Театр, как сообщество профессиональ-

ных людей, конечно же, способен противопоставить сложившемуся порядку вещей свою уникальную иную действительность, так необходимую любому здравомыслящему живому человеку» [7]. Кроме того, как известно, сама коммуникативно-ритуальная природа театра как нельзя лучше коррелирует с процессами, протекающими в «обществе спектакля»: «в ритуале, как и в театре человеческое сообщество прямо переживает и заново утверждает свою идентичность ... что делает театр чрезвычайно политической, поскольку неизбежно социальной формой искусства» – замечает крупнейший исследователь театра новейшего времени Мартин Эсслин [9. Р. 29]. Но главная причина связана с появлением на рубеже последних веков движения «новой драмы» – рождение целой генерации не только драматургов, но и режиссеров, актеров – представляющего собой острую реакцию на социальные болезни, связанные и с консюмеристскими подменами в том числе.

Справка. Театральное движение «Новая драма» возникает в начале 1990-х на подвальных сценах, в неформатных читках, экспериментальных лабораториях, чуть позже многочисленных фестивалей. Ей свойственна новая, жесткая (допускающая в том числе нецензурную лексику) фактура языка, новая реальность, увиденная глазами молодых часто «невстроенных» в социальные структуры людей, иные, гораздо более открытые и демократические принципы театра. После пятнадцати лет откровенного дистанцирования официальной сцены, наполненной, в основном, классическими произведениями и/или популярными комедиями, «новая драма» шагнула сегодня в большой театральный формат. В столичных театрах ранга МХТ, им. Вахтангова и т.п., в академических театрах крупных российских городов таких как Екатеринбург, Омск, Новосибирск, Красноярск и др. идут спектакли новодраматцев на больших сценах, ими же (а не только маленькими экспериментальными, частными театрами, как было еще 4-5 лет назад), проводятся сегодня театральные ла-

боратории и фестивали «новой драмы». В самые последние годы она вырвалась и на кинопространство, захватив сразу лидирующие позиции на отечественных кинофестивалях.

Рассматривая процессы «новой драмы» сквозь призму антиконсьюмеристской парадигмы можно выделить несколько определяющих тенденций:

- обнажение знаково-символического «убийства» реальности в обществе спектакля;
- проблематизация «вечных ценностей» в контексте «текущей современности»;
- поиск новых смысловых «опор» в процессе самоидентификации человека эпохи пост-.

Эти темы присутствуют в растворенном виде во всем рассматриваемом явлении как таковом, но у различных авторов каждая присутствует в различной степени концентрации. Этим обстоятельством и определяется выбор произведений для их анализа.

Самыми глубокими и остроумными исследователями темы «убийства» стали сегодня признанные уже новодрамские «классики» братья Олег и Владимир Пресняковы, начинавшие творить в Екатеринбурге 1990-х, в созданном ими университетском театре им. Кристины Орбакайте и живущие сегодня в Лондоне, где их пьесы (которые продолжают идти как на российских, так и уже европейских сценах) критики сравнивают с творчеством Ж. Ионеско и К. Воннегута. Сами авторы называют свой театр «фарсово-философским» [см. об этом: 5]. В самом деле, их пьесы, ни в коей мере не являясь иллюстрацией, оказываются как будто чувственно-живым наполнением/воплощением/конкретизацией идей, выраженных критиками консьюмеристского общества спектакля.

Д. Лукач в статье «История и классовое сознание» пишет: «Товар раскрывает перед нами свою подлинную сущность, когда становится универсальной категорией всего общества. Только в этом контек-

сте овеществление, порожденное товарными отношениями, начинает влиять как на объективную эволюцию общества, так и на позицию человека по отношению к этому развитию... товар становится решающим фактором для покорения человеческого сознания и сведения его к формам, в которых это овеществление уже выражено» [6].

Развитие этой идеи мы находим в статье В. Рыжакова «Театр – особая форма духовной деятельности»: «Сознание зрителя заточено в карцер опошленной вселенной. Эта вселенная строго ограничена экраном спектакля, за которым и томится вся личная жизнь зрителя... Спектакль стирает границы между «Я» и окружающим миром, путем деформации «Я», постоянно одолеваемого отсутствием присутствия данного мира. Таким же образом человек, оказавшийся в спектакле, перестает отличать ложь от правды, по той причине, что, которое обеспечивается самой организацией видимости. Человек безропотно переносит свою участь, заключающуюся в отчуждении собственной повседневной жизни» [4].

Все герои пьес Пресняковых являются носителями именно такого овеществленного сознания, которое заточено в карцер опошленной вселенной, где нет различий между правдой и ложью, где всякая переживаемая правда теряется за реальным присутствием лжи и потому собственная повседневность отчуждена от людей. Именно это отчуждение от человека его собственной повседневности и оказывается здесь в фокусе внимания. Персонажи пьес прежде всего заложники ритуала, т.е. той *нормы*, которая диктует людям определенное поведение. Для отчетливого высвечивания этого процесса отчуждения авторы показывают своих героев в экстраординарных ситуациях, где автоматизмы особенно нелепы, смешны и страшны.

Так, например, в одной из самых известных пьес «Изображая жертву» все действие протекает на фоне следственных экспериментов, где главный герой Валя изображает жертву – человека, которого убили (работа у него такая). Авторы пока-

зывают всех персонажей – от капитана-следователя до (вольных/невольных – разобрать невозможно) убийц – как людей тоже как будто уже «убитых», неживых, мертвых при активной внешней суетливости. Такой эффект достигается за счет с одной стороны удивительно узнаваемых шаблонов поведения, а с другой – несовместимости их с такой вот трагической ситуацией. То есть человек даже в абсолютно предельном контексте не отправляет свое поведение, не он актер, автор, субъект, он лишь кукла, которая дергается по размеченным траекториям предсказуемых реакций. Понаблюдаем за следственным экспериментом одного из случаев:

Капитан: Так, значит, давай пойдем... Во всех семьях жены так не погибают после уборки, понимаешь! Во всех семьях!.. Как обычно, это обычно все живы... Так что ты просто вспомни и изображай, что тут у вас произошло, вот он (*показывает на Валю*) – это сейчас она, стоит на подоконнике, трет стекла (*Валя придуривается, устраивает пантомиму «Мойка окон»*), а ты хочешь ей помочь!.. Как у вас было, – ты что говоришь, давай я помогу, она как? Притворяется глухой, так? Твои действия!

Сысоев: Я ей еще раз говорю...

Капитан: Так...

Сысоев: Давай я помогу...

Капитан: Так...

Сысоев: Она молчит...

Капитан: Молчит?..

Сысоев: Да... я ей тогда еще громче... Давай я помогу! (*Приближается к Вале*). Давай я помогу!! (*Приближается к Вале*). Давай я помогу!!! Давай я помогу!!!...

Капитан: Так!! И!!!

Сысоев (*резко успокаиваясь*): И... иду на кухню, беру ведро... подхожу к двери...

Капитан: Да?.. Ну, подходи... давай, давай показывай, подходи к двери...

Сысоев под присмотром сержанта подходит к двери, останавливается.

Капитан: Так...

Сысоев: Она обернулась... сказала... можешь ничего не делать... отдохай дальше...

Сысоев сглатывает слюну, замолкает, смотрит как бы сквозь стоящего на подоконнике Валю.

Капитан: Так...

Сысоев молчит.

Капитан: Сысоев, дальше, дальше...

Сысоев: Я хлопнул дверью... вышел в подъезд, услышал грохот... вошел обратно... окно закрыто, а ее на подоконнике нет...

Капитан: То есть, по вашим словам, она от сквозняка... то есть, ее окном, закрывшимся от сквозняка окном выкинуло на улицу... так?

Сысоев: Так...

Капитан: Так, хлопайте!

Сысоев оборачивается, удивленно смотрит на капитана.

Капитан: Ну, что, – хлопайте, хлопайте, на то он и следственный эксперимент, мы должны все проверить!

Сысоев открывает входную дверь, хочет с силой хлопнуть ею.

Валя: Э! Э! Товарищ капитан, мне может слезть?!

Капитан: Слезь...

Сысоев хлопает дверью, окно закрывается. Прапорщица отнимает свое лицо от видеокамеры, обращается к капитану.

Прапорщица: Надо проверить силу.

Капитан: Чью?

Прапорщица: Окна! Окно с какой силой закрывается? Как мы узнаем, может оно так выпихнуть человека с подоконника или нет!

Озадачив капитана, прапорщица ныряет обратно в видеокамеру.

Капитан: Да... Так, Валя, вставай, открывай окно и стой на подоконнике, Сысоев...

Валя: Товарищ капитан, а если он прав?

Капитан: Вот это нам и предстоит узнать, так... нужен ремень, Сева, снимай ремень!

Сева: У меня нет ремня...

Капитан: Как нет?! Вам по форме положено! Совсем уже!

Сысоев: У меня в шкафу... на брюках... можете взять...

Капитан кивает сержанту, тот подходит к шкафу, открывает, роется в поисках брюк.

Сева: Здесь нет брюк!

Сысоев: Как нет?!

Сева: Ну, так, нет и все!.. Две рубашки и колготки женские... и все...

Сысоев: А кто их взял?! Меня забрали, жена... разбилась... кому их брать... здесь же никто не живет...

Капитан: Ну, ладно, Сысоев, зачем скандалить, вы же видели, – квартира опечатана, кому тут ваши вещи брать?.. забыли, наверное, куда их сложили...

Сысоев: Да как забыли?! Я ничего не забываю, кто тут опечатывал?!

Капитан: Так, ладно, Сысоев, все, хватит! Сева, давай колготки... там посмотри, с лайкрой если есть... они прочнее... нам нужны прочные...

Сержант долго роется в шкафу, наконец, вытаскивает пару колготок.

Сысоев: Вот вроде...

Капитан: Ну и какие ты достал? Ты что не знаешь, что такое лайкра?! Это утепленные, шерстяные, а с лайкрой это блестящие, прозрачные! Отойди отсюда!...

Предельная бытовая узнаваемость и при этом отчетливая марионеточность происходящего – в этом «карцере опошленной вселенной», действительно, «уже неотличима ложь от правды», поскольку «стирается граница между «Я» и окружающим миром, путем деформации «Я». Вместо людей – функции как бы человеческого действия, «как бы» потому что нет живых чувств, эмоций, реакций на произошедшее, вся энергия направлена только на встраивание в ситуацию «отсутствия присутствия», в эту реальность «как бы», означающего без означаемого.

Все участники событий – а таких следственных случаев в пьесе не один и не два – не рефлексируют по поводу тотального «опошления», симулякризации мира. Исключение являет собой Валя – Гамлет нашего времени (данная ассоциация проступает в пьесе очень отчетливо). Собственно все происходящее видится как будто его глазами. И Валя, отказываясь быть участником этих «пошлостей», ничего не может предъявить кроме фиглярства, нарочитого «актерства», единственный смысл которого – обнажение этого смещения мира современного человека в пошлость и халтуру. Особенно ярко это проявляется в сцене интимной связи (т.е. требующей как будто с необходимостью живой эмоциональной вовлеченности) героя со своей Офелией – Олей. Голый в бейсболке Валя лежит с одетой, как сказано в авторской ремарке, «в черное чопорное пальто, колготки, юбку и сапоги» Олей, которая, массируя его член, ноет о женитьбе, а он корректируя ее действия, ведет деловой разговор с пришедшей после работы мамой, о том, не опасно ли покупать в хлебном лаваш («ведь у нас война с теми, кто его делает»).

Пьеса заканчивается тем, что Валя, устав жить, «изображая» жертву среди жертв реальных, переходит в это единственно-возможное в данном мире сообщество. Он отравляет рыбой из японского ресторана «близких» – Офелию, мать Гертруду, дядю Клавдия и в финале, в первый раз, кажется, не фиглярствуя, подробно показывает следователю и следующему за ним «изобразителю жертв» диспозицию отравленной семьи за обеденным столом.

Тема «мертвой» функциональности как («коже») заместителя жизни, несомненно, одна из главных у Пресняковых. Об этом и «Терроризм», ничего общего не имеющий с «другими», «чеченцами», «мусульманами» – это тот же терроризм штампов взаимоотношений людей в нашей повседневности, об этом «Приход тела», где, например, воющая только что мать, уверенная, что убила маленькую дочку, после того, как милиционер уходит с ее

телом, всхлипывая, уточняет у мужа: «Картошку жарить будем или лапшу варить?», и другие пьесы.

В отношении второй отмеченной тенденции интересно обратиться к пьесам, спектаклям, фильмам Ивана Вырыпаева, не только драматурга, но режиссера, актера, идейного вдохновителя и основателя движения «Кислород». Лет пятнадцать назад он взорвал театральную общественность спектаклем «Кислород» (где исполнил и главную роль), а лет пять назад выпустил, уже как режиссер, фильм с тем же названием (гран-при кинофестиваля «Кинотавр»).

Молодой, двадцатилетний тогда, никому еще неизвестный в конце 1990-х, автор из Иркутска вступает на сцене в спор с Отцом всей европейской культуры, отчаянно опровергая Его основные заповеди – «не убий!» и «не прелюбодействуй!». А почему нельзя убивать? Почему нельзя прелюбодействовать? Новый ницшеанец, также ощущая мертвую механистичность современной повседневности, доказывает, что для его поколения главное – кислород (свобода дыхания, драйв, танец, чувственный порыв)! И если этот единственно значимый смысл – «кислород» – кто-то перекрывает, его следует убить. Даже если помеха циркуляции – собственная жена, что и делает, не задумываясь, герой пьесы – житель маленького подмосковного городка, путем удара лопаты по черепу. Нельзя специально не заметить, что это творившееся на сцене, а потом и на экране безумие – не могло не очаровывать, не влюблять в себя, не убеждать.

Обращусь к своему свидетельству тех лет просто как к документу, фиксирующему данное воздействия, отразившееся даже в самой интонации, темпоритме текста: «Несколько лет назад в спектакле «Кислород» человек по имени Иван с лаконичной яростью Заратустры назвал, наконец, то, что давно витало в воздухе. А точнее, напротив, означил, что в воздухе этом уже ничего не витает, не летает, не танцует, не живет. Все задыхается, падает,

рушится, умирает. И даже Бог с его заповедями, и в первую очередь Бог с его заповедями. И победит тот, кто не знает Бога, не слышит его заповедей, потому хотя бы, что оттягивается в это время в наушниках. И потому ему ничего не стоит нарушить даже главную из заповедей, две главные из заповедей, и наполнить легкие до краев чистым кислородом, и дышать, и танцевать, и витать со/за своей огненно-рыжеволосой возлюбленной по воздуху, рассекая уличные пространства мировых столиц...» [2. С. 110-112].

Потом было еще несколько спектаклей и фильмов по пьесам, столь же «убойным», причем не в жаргонном, а скорее в буквальном смысле этого слова. Чего стоил просто даже на уровне фабулы моно-спектакль «Июль» – монолог пожилого каннибала, поставленном в театре «Практика» с Полиной Агуреевой в главной роли! Или события в его фильме «Эйфория» где, воспользуемся описаниями Дм. Быкова, «дом поджигают по-настоящему, и палец отгрызают по-настоящему, и беззаконных любовников убивают тоже вполне реалистически. Но все это происходит так красиво и так спокойно, и так аморально – даже имморально, – как землетрясение. Моральные категории упразднены. И вот этим-то шоком он и прибывает зрителя по-настоящему: не смертью героя, а именно смертью морали. Ее нет больше» [3. С.323].

Обратимся, однако, к тому, что происходит в последних творениях этого «убийцы» морали. Одну из последних своих пьес «Иллюзии» Вырыпаев назвал мелодрамой об истинных ценностях. Может быть, здесь присутствует и ирония, но ей ситуацию растерянности, о которой сигнализирует автор, не прикрыть, да он, пожалуй, и не собирается, скорее – наоборот. Речь в пьесе идет о базовых опорах человеческой жизни – о любви и доверии, дружбе, предательстве, но – эти опоры при любом касании, распадаются как хрупкий пазл, теряют очертания. И в спектакле, который он сам поставил на сцене московского театра «Практика», рефреном прохо-

дит восклицание: "Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом изменчивом космосе!".

А вот так выглядел один из его последних спектаклей по пьесе «Объяснить». На черной стильно-обшарпанной сцене Школы современной пьесы стоят четверо одетых в черное же молодых человека и читают по очереди стихи поэта позапрошлого века Абая Кунанбаева на казахском языке. Потом немного русские переводы. В середине спектакля одна из них – польская актриса Каролина Грушка – показывает здесь же на плазменном экране польский мультик про собачку и музыку, и на польском долго рассказывает его содержание. А ведущий (он в прологе старательно пересказал биографию Абая) переводит этот рассказ на русский. В финале на экране сгущается дымовая масса, она постепенно заполняет всю сцену, а на экране полыхает масса уже огненная. И все! То, что это финал, зрители не понимают довольно долго (все действие длится минут 50), а когда понимают, столько же не могут поверить.

Что же хочет нам «объяснить» автор? Рождение смыслов. Он говорит о том, что мы присутствуем в самом начале, когда еще только музыка, из духа которой на наших глазах и рождается новый мир. Надо слышать, *как* актеры читают казахские стихи – будто древний инструмент своим гортанным пением повествует о начале мира. Надо слышать, *как* они держат паузы между. Слышать красоту переливов трех звучащих на сцене языков. Красоту музыки еще не расчлененного на языки и другие куски мира. И все называется как будто впервые: «Девушки цвели красотой», а «Вот и старость», «Различен с природой в судьбе человек» и «Пусты без мысли слова», «Будь скромн», но «Борьбою за правду живи» – звучат стихи Абая, как пра-истины, возвращенные смысловые опоры... Мысль автора заключается в том, что хватит! Наполнили легкие, отплясали на могиле Бога, его морали и всех мертвых ценностей. Пора думать о новых смыслах, о новых истинах, новых опорах.

И следующие поколение новодрамцев, заявивших о себе в самые последние годы, об этом думают. В пьесе «Он пропал без вести» Ярославы Пулинович можно обнаружить некоторые неожиданные параллели с пьесой Натальи Скороход «Ля-бемоль», с которой и начался здесь разговор о театре. Например, главную героиню тоже зовут Саша, а самый ее любимый человек – в данном случае родной брат Глеб (там был учитель музыки) – тоже не только ей, но всему миру предпочитает своих постоянно обновляемых силиконовых красавиц, секс-кукол, ничем внешне неотличимых от живых людей («делали для секса, а получилось для любви»). Реальные же люди в спектакле пребывают в каком-то сомнамбулическом трансе, они, по сути, полу-трупы, поскольку давно лишены возможности живой любви, да просто – человеческого общения. Таковы Саша и Глеб, таков же разговаривающий только с Яндексом («я спросил у Яндекса» – одна из ключевых фраз спектакля) Мальчик-Гамбургер, с которым познакомилась, придя от отчаяния работать Картошкой в Макдональдсе, Саша.

Таково все идущее за ними поколение 16-летних, представленное в пьесе поколением неудавшихся суицидников. В спектакле Олега Геце тюменского театра «Ангажемент» на большом экране с большой скоростью несется на зрителя яркая, сверкающая глянцево-рекламными красками панорама мегаполиса, а на сцене неприкаянно бродят совершенно ошалевшие и потерявшиеся в этом мире консюмеристских симулякров дети, их экзистенциальный мир – образ морга: сцена представляет собой пустое, наполненное холодным искусственным светом пространство, с белыми полиэтиленовыми стенами, от которых при нажатии кнопки мгновенно откидывается единственно нужная здесь мебель – узкие и длинные столы-труповозки.

Но – и в этом принципиальное смысловое отличие современного спектакля – дети *ищут* выход. Не находят. Но значим сам факт поиска, надежды, нащупывания

новой сверхчувственной парадигмы. Магия сверхчувственного как бы проглядывает в пьесе сквозь реальность повседневной жизни нынешних молодых людей. Оно здесь присутствует прежде всего через отрицание, как зияющая дыра, нестерпимая пустота, ведущая рано или поздно к смерти, в том числе и физической (судьба Саша в финале – прямое тому свидетельство). Но есть и прямое указание. Все действие пьесы построено вокруг того, что Саша и Глеб ищут отца, который «был такой добрый, красивый, нас любил и всегда нам все прощал», а один раз ушел и не вернулся («и на мобильном трубку не берет»). Зовут отца никак иначе – Бакланов Олег Геннадьевич. Заглавные буквы свидетельствуют (в спектакле имя крупно выведено на экран), о каком Отце идет речь и спектакль, благодаря такому неожиданно вскрывающему масштабу, обретает совсем иное звучание*.

* Заметим, между прочим, что тема родителей (и прежде всего «отца») стала в самые последние годы набирать обороты. Пропасть между отцами и детьми в нашей стране, кроме вторжения компьютерной вселенной, помноженной на конюмеристское принуждение, была дополнительно фундирована социально-историческим разломом. И долгий период «отцы» (если они не медиа-звезды) вообще перестали существовать для детей. (Отчетливо это показано, например, в нашумевшем сериале Гай Германики «Школа»). Театр последних лет свидетельствует об изменении ситуации. По стране прошла целая волна студенческих спектаклей по повести Бориса Васильева «Завтра была война». Что само по себе симптоматично. В театре уральского государственного (ныне - федерального) университета этот спектакль (потрясающий по ощущению подлинности, которое идет от юных лиц, от точности и свежести интонации, с которой он сделан) был сфокусирован на совершенно отчетливом смысловом высказывании. Кульминация спектакля стал монолог Вики Люберецкой, когда ее вынуждают отказаться от отца. Монолог этот об «отцах», от которых нельзя отказываться. Дело не в том, что конкретно папа Вики не виноват, а в том, что от отцов, какими бы они ни были, отказываться нельзя. Иначе – случится непоправимое. За кулисами негромко звучит прекрасная музыка, и совсем негероическая Вика на последней ноте отчаянья высоким чистым голосом обращается прямо в зал с этим убежденным призывом. И всем спектаклем, где нет ни апологетики то-

© Брандт Г.А., 2014

Тема отца всегда была репрезентантом строгости, твердости, трансцендентности, обращенности к человеку с самыми серьезными вызовами. Утрата этого вертикального сгущения в бульонообразном маскараде конюмеристских идентичностей воспринимается «новой драмой» уже подчас едва ли не как отчаяние. Жажда идеала, но своего, подлинного, не изнасилованного социальными играми, порождает его поиски в самых неожиданных и невероятных формах. Одним из ярких воплощений свидетельства таких поисков стал спектакль Евгения Григорьева по пьесе Нины Беленицкой «Павлик – мой бог» московского театра им. Йозефа Бойса, где героиня Таня также нестерпимо страдает от исчезнувшего из ее жизни отца. Эти страдания и вспыхнувшая к нему ненависть, поскольку в данном случае отец бросил их с мамой и сестрой банально-буквально, без метафизики, приводит ее невероятно прихотливыми путями к обожествлению образа Павлика Морозова, которого оказывается так же с братом бросил в свое время убиенный впоследствии отец. Впрочем, убийство оказалось чистой мифологемой, поскольку на основании изучения авторами спектакля документов 1932 года (об этом их исследовании прямо говорится на сцене), пионером Павлик никогда не был, донос на отца не писал, и никого не убивал: «Реальными были только две вещи – то, что я родился и меня убили». Но основной акцент в спектакле ставится не на разоблачении клеветы на неповинного Павлика (факт в той или иной степени известный), главное здесь – жажда современного подростка: «Я хочу, чтобы папа был!» И частная история отдельно взятой девочки вырастает в спектакле до масштаба темы поиска ценностно-смысловых ориентиров (слово – «ориентиры» – прямо возникает в разговорах главных и единственных героев спектакля Тани с Павликом-памятником в уральской

му страшному времени, ни саркастического отрицания его, ребята заявляют эту позицию – они НЕ отказываются от своих отцов.

деревне Герасимовка, где и творится происходящее) всего нового поколения: «Плутая в потемках прошлого, они стараются найти ориентиры в настоящем» (из отзывов зрителей о спектакле в «Живом Журнале»).

Последние поколения драматургов и режиссеров в базовой новодрамской антиномии «жизнь-смерть» акцентируют тему жизни. То есть не столько дискурс «убийства реальности» оказывается здесь определяющим, главное – поиск новых, своих, чистых и свежих, нетраченных молью консюмеризма и других обветшалых социальностей ценностный оппор. Эти поиски могут быть наивны, нелепы, несуразны, однако они значимы тем, что «перезагружают» мироззренческую программу, пытаясь обрести *другие* смысловые измерения в отношениях человека с человеком, с людьми, с животными, вещами, растениями, обществом как таковым. Например, удивительные метаморфозы претерпевает тема любви в пьесах самых молодых авторов. Настя Букреева (Санкт-Петербург) в пьесе «Щенок на люке» считает, что лю-

бовь (счастливая/несчастливая) – самое страшное в жизни человека, чего нужно бежать, находя душевные опоры в других сферах и привязанностях. Света Баженова (Омск) в драме с говорящим названием «По-другому» убеждает: кровнородственные детерминанты ничего не значат в настоящих чувствах, связывающих людей, что жизнь может подарить тебе любовь в самых неожиданных (и по возрасту, и по полу, и по мировосприятию) людях, будь открыт и свободен. Валера Шергин, показывая, что все мы в «подкорке» до сих пор «Концлагеристы» (таково и название пьесы), раскрывает, как отношения любых людей (независимо опять же от пола, возраста, национальности) по типу семьи становится главным спасением в любых условиях. Так на сцене театральной (и общественной) жизни проступает поколение людей, которые не желают иметь ничего общего с омертвляющим консюмеристским спектаклем, и пытаются найти точки действительных опор своей жизни в ее повседневном бытии.

ЛИТЕРАТУРА

Список использованных источников

1. Баженова С. По-другому. URL: <http://www.kolyada-theatre.ru/ru/eurasia2013>
2. Беленицкая Н. Павлик – мой Бог. URL: <http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1394054> //
3. Букреева А. Щенок на люке. URL: <http://www.kolyada-theatre.ru/ru/euroasia/129>
4. Вырыпаев И. Кислород. URL: http://modernlib.ru/books/viripaev_ivan_aleksandrovich/kislород/read/
5. Вырыпаев И. Иллюзии. URL: <http://bookz.ru/authors/ivan-viripaev.html>
6. Вырыпаев И. Июль. URL: http://modernlib.ru/books/viripaev_ivan_aleksandrovich/iyul/
7. Пресняковы О. и В. Изображая жертву. URL: http://bookz.ru/authors/vladimir-presnakov/izobraja_415/1-izobraja_415.html
8. Пресняковы О. и В. Терроризм. URL: http://bookz.ru/authors/vladimir-presnakov/terroriz_253/1-terroriz_253.html
9. Пресняковы О. и В. Приход тела. URL: <http://art-nto.ru/?p=1665>
10. Пулинович Я. Он пропал без вести. URL: <http://www.theatrelibrary.ru/authors/p/pulino-vich>
11. Шергин В. Концлагеристы. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shergin_valeriy

Статьи из журналов и сборников

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: «РУДОМИНО», 2001. – 218 с.

СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

2. Брандт Г.А. Устами Заратустры...// Петербургский театральный журнал. 2008, №4 – С. 110-112
3. Быков Дм. На пустом месте: статьи, эссе. – СПб.: «Лимбус Пресс», 2008. – 328 с.
4. Де Бор Г. Общество спектакля // Центр гуманитарных технологий. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3512/3514>
5. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. – 2005. – №3. – С. 244-278.
6. Лукач Д. История и классовое сознание. URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/Historiiklass/hist-klass-sod.htm>
7. Рыжаков В. Театр – Особая форма духовной деятельности // Театрон. 21.11.2012. URL: <http://teatron-journal.ru/index.php/item/554-ryzhakov>
8. Сивун О. Brand: Поп-арт роман. – М.: КоЛибри, 2009. – 256 с.
9. Esslin M. An Anatomy of Drama. – London: Temple Smith, 1976.