

Т.Ф. СЕМЬЯН

*(Южно-Уральский государственный университет,
г. Челябинск, Россия)*

УДК 82-2
ББК Ш401.36

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР ТЕКСТА СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМЫ

Аннотация: В статье предложен анализ визуального облика текстов современной драмы, перформативные качества которой проявляются в синкретизме поэтики, в процессах креолизации текста, смешении родо-жанровых границ и акцентировании феномена телесности.

Ключевые слова: перформативность, визуальность, ремарка, креолизованный текст, телесность.

Наука, осознавая необходимость обновлять методологические подходы и методы анализа, движется по пути разработки коммуникативных представлений в различных областях: в философии, социологии, литературоведении. В современном мире понятие коммуникации обретает онтологический статус и проявляется в самых разных сферах социальной и культурной жизни в акцентированной демонстративности. Известно, что принцип демонстрации фиксируется в понятии перформатива.

В статье, которую сегодня уже можно назвать хрестоматийной, «Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения» Марк Липовецкий призвал к тому, что надо, наконец, просто «набить руку» на интерпретации перформативных текстов именно как перформативных. В сложных техниках анализа лингвисты несколько опережают литературоведов и давно изучают перформативность, поскольку это понятие была выработано в анализе языкового материала. Лингвистическая наука уже охарактеризовала по пунктам черты перформатива, среди которых, например, указана следующая особенность: перформатив обычно содержит глагол в первом лице единственного числа настоящего времени изъявительного наклонения действительного залога.

Понятие перформативности было предложено Дж. Остином по отношению к таким высказываниям, где план речи совпадал с планом действия, к высказываниям, которые одновременно являлись и речью и действием. Ю. Хабермас перенес принцип перформативности с отдельного высказывания на текст в целом. Исследователи определяют перформативный текст как тип текста, «актуализирующийся в ситуации коммуникации, который является в первую очередь действием: во-первых, коммуникативным действием, а во-вторых, действием само-

репрезентации, репрезентации себя через актуализированные способы мысли и деятельности»¹.

В литературоведческой науке методика анализа перформативных текстов, к которым относят явления современной драмы, мало разработана. Известны статьи М. Липовецкого, С. Лавлинского². Предложенные ниже рассуждения, конечно, не могут претендовать на исчерпывающее решение темы, но представляют собой попытку решения одного из вопросов озвученной научной проблемы. Представляется важным, интересным и продуктивным исследовать аспект *визуальной презентации текстов* современной драмы – область, которая обладает очевидными перформативными качествами.

Активизация визуального компонента в современной жизни – культуре, искусстве, сознании общества, произошедшая видеократическая революция повлияли на визуальное воплощение текста произведений современных авторов³. Современная теория литературы признала за визуальным обликом текста значение полноправного элемента поэтики, родо-жанрового маркера, соответственно объему и элементам внешней композиции. Актуальное искусство идет по пути сращения разных дискурсов, родов литературы и видов художественной деятельности. Поэтому в текстах современной драмы обнаруживаются маркеры эпического рода литературы. Об эпических тенденциях в драме известны работы Э.Л. Финк, В.Е. Головчинер, в которых исследователи отмечают влияние эпических характеристик на природу драматического конфликта и действия, а также то, что сама драма активизирует органично присущие ей изначально повествовательные формы.

Подобные принципы обновления драмы исторически суммированы теоретиками литературы: «Большинство драм построено на едином внешнем действии, с его перипетиями... связанном, как правило, с прямым противоборством героев <...> Однако в хрониках У. Шекспира и в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина единство внешнего действия ослаблено, а у А.П. Чехова отсутствует вовсе... Нередко в драме преобладает действие внутреннее, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряженно размышляют»⁴.

¹ Грязнова Ю.Б. Перформативные тексты в методологии науки : Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. – М., 1998. - URL: http://discollection.ru/article/05042006_grjaznova_julija_borisovna_98808.

² Лавлинский С.П. Перформативный потенциал новейшей русской драмы // Литература и театр: проблемы диалога : сборник научных статей / Сост. Л.Г. Тютелова. – Самара, 2011. С. 224-233.

³ См.: Семьян Т.Ф. Особенности визуального облика современной русской прозы // Литературный текст XX века: коллективная монография. – Челябинск, 2009. С. 250-292.

⁴ Хализев В.Е. Драма // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. С. 100.

Исторически с X века известно явление Lesedrama – разновидности драматического литературного произведения, которое изначально предназначено не для театральной постановки, а для чтения.

Еще в 1977 году Юлия Кристева писала о прекращении театральной репрезентативности, о переносе игры в языковое пространство, о том, что современный театр не существует вне текста, а новое репрезентативное пространство не развивается непосредственно из смеси актеров и зрителей⁵.

Современных драматургов часто упрекают в невозможности театральной постановки их произведений, потому что композиция их пьес не предполагает психологической и нарративной последовательности. Актуальная драматургия ориентирована на представление в философском значении этого понятия как воспроизведение в памяти и сознании ассоциативных ощущений или восприятий. Маркером этого процесса, как визуальным, так и концептуальным, можно считать меняющиеся задачи, эстетические функции и объем канонических элементов драмы, таких как реплика и ремарка, которые приобретают качества эпического текста. Объемной ремаркой, в которой описано не только художественное пространство пьесы, но и значительная часть первого действия, начинается, например, пьеса Николая Коляды «Птица Феникс». В пьесах Михаила Угарова текст ремарок становится самоценен как литературный. Пьеса «Газета “Русский Инвалид” за 18 июля...» начинается объемной, более страницы, ремаркой, написанной в традициях классической описательной прозы: «В глубине гостиной – фонарь из пяти окон, с мелкими оконными переплетами. В фойе – сад, где есть финиковая пальма с пожелтевшими концами перьев, она произошла когда-то из косточки, брошенной в землю неизвестно кем. Виноградец оплел поверху оконные рамы, а теперь свободно падает вниз. В мелких плосках круглый год цветут темные фиалки...». Угарову ставили в вину, что это не драматургический текст, а проза, и пьесу невозможно ставить. В одном из интервью драматурга спросили, может ли он сформулировать, где граница между драматургией и прозой и есть ли она вообще? Угаров ответил: «Конечно, нет. Драма и проза – это все очень условно. Это школьные понятия. Для удобства. Сколько ни пишу пьесы, ответить на вопрос, что такое пьеса, не могу»⁶.

Ориентируясь на новаторскую стратегию создания текста (стоит вспомнить сложные эксперименты с графикой в книге «13 текстов,

⁵ Kristeva J. Modern Theatre Does Not Take (a) Place // Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought / Trans. Alice Jardine and Thomas Gora. – The University of Michigan Press, 2000.

⁶ Новикова С. «Писать пьесы – безнравственно». Интервью с Михаилом Угаровым // Дружба народов. 1999. № 2/ - URL: <http://magazines.russ.ru/druzhbha/1999/2/ugarov.html>.

написанных осенью)), в пьесе «Кислород» Иван Вырыпаев отказывается от ремарок и этот отказ в восприятии читателя, работая как миг-прием, становится семантическим знаком новой эстетики.

Известно, что статус ремарки в различные периоды развития драматического искусства различался. Исследователи пишут, что если в произведениях Ибсена, Шоу, Чехова ремарка открывала широкие возможности авторского комментирования действия, «создавая таким образом эпическую перспективу, то более ранний шекспировский вариант компенсирует с помощью ремарки отсутствие полноты дискурса. Ремарка в таком случае позволяет совершить скачок от неполноты высказывания к завершенному действию»⁷.

Ремарки в пьесе В. Сигарева «Черное молоко» передают субъективные впечатления неперсонифицированного рассказчика, который описывает то, что может быть видно только ему, но не зрителям. Ремарка передает субъективные переживания, что выражено в парцелированном синтаксисе, поэтических образах. Завершая «чернушный», жесткий и жестокий сюжет, последняя ремарка выводит интонацию пьесы в качественно другое эстетическое пространство:

Уходят.

Остается только черная лужа на полу.

Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо. Ночное небо. Луна отражается. Планеты. И звезды. Много звезд. Миллионы. Миллиарды. Вся вселенная в этой луже отражается. И звезды мерцают в ней. Горят. Светятся.

И вот она уже не черная, а снова белая.

Белая, как молоко. Белая, как снег. Белая, как...

ТЕМНОТА

ЗАНАВЕС.

Современная драматургия развивает тенденции минимализма: сокращается количество действующих лиц, иногда до одного персонажа (Вячеслав и Михаил Дурненковы «Вкус ветра»), и пьеса практически превращается в монолог с объемными текстовыми блоками. Текст ремарки свернут до одной (как в пьесе бр. Дурненковых рефренозно повторяющейся) фразы («Отхлебывает из бутылки»). Ограниченное количество персонажей как черту стиля отмечают исследователи в творчестве Н. Коляды, в его пьесе «Шерочка с Машерочкой» два персонажа – женщина Ада Сергеевна и кошка, поэтому пьеса имеет логичный подзаголовок «Монолог», а реплики героини занимают две страницы типографского шрифта (Ср. с объемными абзацами в романах Л. Толстого).

⁷ Шатин Ю.В. Три уровня наррации в драматическом тексте // Критика и семиотика. Вып. 10. – Новосибирск, 2006. С. 56.

Таким образом, классический, привычный для читателя дробный визуальный облик пьесы теряет свои доминантные позиции, в значительной степени изменяется и приобретает черты, присущие эпическим жанрам, визуальный облик которых представляет собой плотно заполненное пространство страницы. Монолитность внешнего облика страницы произведения, принадлежащего в эпическому роду литературы, представляет, визуализирует особый тип мышления, который выражен в неторопливой интонации, обстоятельной описательности, детализации, формирующих пространство повествования. Неслучайно теоретики дают такое определение описанию как критерию эпического произведения: «описание, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного»⁸.

Р. Барт указывал, что драма есть не что иное, как цитация жанра романа, а специфическая логика драмы объясняется совмещением в одном лице повествователя и персонажа, что служит ключом к драме⁹.

Такое совмещение повествователя и персонажа сделало популярным драматурга Евгения Гришковца. Знаменитые монодрамы «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно», прославившие Гришковца перед широкой публикой, стилистически наследуют сказовые традиции русской литературы, сближающие его с Лесковым, Зощенко и, пожалуй, прежде всего, с Довлатовым.

Из всех известных сегодня драматургов массовый читатель сразу назовет имя Евгения Гришковца. С феноменом такой всеобщей любви современная литература уже знакома на примере творчества Сергея Довлатова, с которым у Гришковца, безусловно, много общего: тема маленького человека, сказовая стилистика, отсутствие позы, морализаторства, снисходительное отношение к человеческим слабостям, доверительная интонация. Считается, что в пьесе «Как я съел собаку» Гришковец рассказывает свою собственную историю – воспоминания из детства, службы на флоте, матросских буднях. И все-таки, как и в творчестве Довлатова, это псевдобиографизм. «Выдают тайну» предваряющие основное действие указания, заменяющие традиционную ремарку и напоминающие, что перед читателем пьеса, предназначенная для исполнения актером: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов».

⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. С. 299.

⁹ Барт Р. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., составление и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000. С. 312-334.

Законы классического триединства предполагают ограниченное хронотопом сюжетное движение пьесы, которое чаще всего сосредоточено на событиях одного дня. Современная драма (как и неклассическая литература в целом) уходит от нарративной линейности. Сюжет пьесы «Как я съел собаку» организован ретроспективно, действие развивается нелинейно, герой-повествователь (или правильное автор-повествователь) строит рассказ по логике ассоциаций, переходя от одного события к другому в их внутренней интимно-личной связи.

Ремарки в пьесе Гришковца обнаруживают новые качества. Текст ремарок, как это возможно в классических образцах драмы, помещен в скобки, но представляет собой не описание действий персонажей или смену декораций, а также как и текст во вступительной части, указывает возможные, лучшие варианты сценической постановки: «(В этом месте лучше показать картинки или фотографии моряков или изобразить, какими они бывают и что они делают)», «И хочется вот так лечь (нужно лечь), и свернуться калачиком (нужно свернуться), и постараться занимать как можно меньше места (нужно так и сделать, полежать... некоторое время, понять, что не получается, и сказать следующее) – не получается... нет..., бесполезно».

Приведенный текст обладает качествами перформативного высказывания (перформатива). Форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушающих. Такие высказывания являются не просто языковыми построениями, а реальными действиями говорящего.

Гришковец перформансирует в своих пьесах стихию разговорной речи, посредством таких приемов, как парцеллированные конструкции, разговорная лексика, междометия, и даже ненормативное написание слов, имитирующее разговорную фонетику («Тогда было, да... Серега, скажи, щас-то – пионерский лагерь. Неее – нормально...»).

Перформативный характер современной литературы ярко представлен в текстах смешанной, креолизованной природы, где вербальные и иконические знаки совмещены в одном эстетическом и смысловом пространстве. Конечно, это, прежде всего, происходит в сферах детской литературы, визуальной поэзии и, реже, прозаических произведениях (У. Эко, Д. Осокин, Гриша Брускин). В драме феномен креолизованного текста – событие уникальное; в отечественной драматургии им стало творчество Оли Мухиной. Сегодня Оля Мухина не пишет для театра, но ее пьесы переведены на многие языки. Драматургия Оли Мухиной широко известна в Америке, пьесу «Таня-Таня» изучали и затем поставили на Театральном факультете университета Гаусон (Балтимор) в рамках большого проекта, где участвовали также пьесы

других российских драматургов, в том числе В. Дурненкова и братьев Пресняковых.

Оля Мухина пишет в жанре «пьесы с картинками» («Печальные танцы Ксаверия Калудского», «Александр Август», «Любовь Карловны», «Таня-Таня»), в которых сохранены внешние каноны – список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки, но присутствует еще и невербальный компонент текста в виде рисунков и фотографий.

Эти «картинки», опространствливая текст, выполняют ряд сложных функций: коммуникативную, эстетическую, орнаментальную, служат созданию необходимой атмосферы, стилистически представляют эпоху и даже визуализируют персонажей пьесы на фотографиях.

Как новаторскую можно оценить пьесу Оли Мухиной «Летит». По мнению критиков, эта пьеса о нашем времени, о сегодняшней России, о современной «золотой молодежи», «о тех людях, у которых все есть, но при этом нет чего-то главного... Эта история одновременно и очень русская, и общечеловеческая – о молодых людях, которые слишком быстро без труда и таланта получают все»¹⁰.

Ольга Мухина рассказывает, что пьесе предшествовали пятнадцать ее бесед-интервью с самыми модными персонажами московского гламурного бомонда. На этом основании некоторые критики и даже сам автор относят пьесу к жанру вербатим – драматургии документа, прямой речи реальных людей.

Визуальный облик текста пьесы «Летит» повторяет стилистику глянцевого журнала, изобилует рекламными фотографиями (часто со снижающими рекламный пафос надписями) и фотографиями западных и российских селебрити, звезд мирового кино (например, английского актера Джуда Лоу) и моделей, которые визуализируют для читателя персонажей произведения. Необычный визуальный облик пьесы делает произведение особой художественной акцией, цель которой стереть грань между искусством и действительностью, обнажить специфические явления времени. Нарочитая демонстрационность выражает специфическое качество актуального искусства – представлять себя в форме акцентировано яркого перформанса.

Итак, перформативный характер современной драмы проявляется в синкретизме ее поэтики, демонстрирующей активность авторов, работающих над созданием какого-то нового вида действия, симбиотическая природа которого открывает новые возможности и новую эстетику. В работах, изучающих искусство перформанса, авторы пишут: «На

¹⁰ *Болотян И.* «Русская драматургия работает с исчезающим миром». Интервью с Джоном Фридманом // Современная драматургия. 2010. № 2/ - URL: <http://community.livejournal.com/newdrama/2111850.html>.

данный момент современное искусство представляет круг явлений, дискретных по языку, стремящемуся к чистому визуальному акцентированию <...> В настоящее время границы между перформансом и другими видами театральными представлениями размыты, и все они определяются широким термином “искусство действия”¹¹.

Ярким примером здесь может быть назван проект, существующий с 2003 года, «Студия SounDrama» – театральное явление, в котором происходит стирание границ между различными видами искусства, в том числе оперой, мюзиклом, опереттой, балетом и психологической драмой. По словам директора проекта Ники Гаркалиной: «Для московского зрителя понятие «саунддрамы» как театрального пространства, где главным действующим лицом является звук, уже становится привычным»¹².

В завершение темы хочется остановиться на еще одном важном моменте. Для изучения перформативного характера текста продуктивным будет обращение к идеям телесности текста, о которых так много было написано в философии XX века, и прежде всего, конечно, к концепции Р. Барта, который называл текст анаграммой тела. Можно также вспомнить о том, что рассуждая о биологической природе стиля в работе о мифологии языка литературы «Нулевая степень письма», Барт замечает: «Тайна стиля – это то, о чем помнит само тело писателя»¹³.

Современная теория визуализации текста опирается на основные положения актуальной философии. Трактую перформативность, по Ю. Хабермасу, как саморепрезентацию, как средство самопонимания и способ вызвать понимание и отношение со стороны других участников коммуникации, логично говорить о том, что, текст выражает физические и ментальные проявления автора. Визуально-графические приемы (расположение текста на странице и шрифтовая акциденция), могут представлять интонацию (о чем было сказано выше в разговоре о творчестве Е. Гришковца), имитировать момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, голосовой нажим, означающий логическое ударение (в данном случае визуальные элементы текста можно рассматривать как паралингвистический компонент), создавать эффект суггестивной речи¹⁴, измененного психофизического состояния. Например, в прозаических произведениях графический эквивалент, явля-

¹¹ *Гниренко Ю.* Перформанс как явление современного отечественного искусства. - URL: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first.

¹² *Гаркалина Н.* Саунддрама. 60-я параллель. 2008. № 3. С. 52-57.

¹³ *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика: антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е испр. и доп. – М.; Екатеринбург, 2001. С. 332.

¹⁴ У. Эко высказал мнение, что пробелы вокруг слова и другие типографские приемы, пространственная организация страницы придают тексту суггестивные возможности.

ясь в целом полифункциональным приемом, также выполняет интонационно-партитурную функцию – обозначает паузу значительной протяженности, которая передает момент раздумий, усиленных размышлений. Такой визуальный компонент, как абзац, активно работает в текстах классического типа и маркирует движение авторской мысли, ее начало и конец (об этом писал еще академик Л. Щерба), а объем абзацев манифестирует тип художественного мышления.

В отечественной философии изучением феномена телесности в литературном тексте занимается Валерий Подорога. В книге «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы» Подорога высказывает мысль, что произведение – как дело автора – доносит до нас его голос. Ученый также утверждает, что процесс чтения вообще может быть сведен к бессознательному мимированию, к телесному поведению, доставляющему читателю почти физиологическое удовольствие. Чтение понимается им как телесное перевоплощение: «Мы читаем, пока испытываем удовольствие. Мы продолжаем читать не потому, что все лучше и лучше понимаем (скорее мы в момент чтения вообще ничего не понимаем), а потому, что наша ограниченная телесная мерность вовлекается в текстовую реальность и начинает развиваться по иным законам, мы получаем, пускай на один миг, другую реальность и другое тело (вкус, запах, движение, жест). Удовольствие зависит от этих перевоплощений, от переживания движения в пространствах нам немерных... Читаемый текст – это своего рода телесная партитура, и мы извлекаем с ее помощью музыку перевоплощения»¹⁵.

Рассуждения, сделанные ученым на материале анализа прозаических текстов, удивительно перекликаются со взглядами известного французско-швейцарского драматурга, режиссера, теоретика театра Валера Новарина, который, рассуждая о природе актерского мастерства, сказал: «Текст становится для актера пищей и телом. Искать мускулатуру этого старого типографского трупа, нащупывать его движения, то, чем он хочет двигаться; видеть, как мало-помалу он оживает, когда ему вдувают внутрь, заново пережить акт рождения текста, переписать его своим телом, понять, чем он был написан – мускулами, перебоем дыхания, изменениями мощностей; увидеть, что это не текст, но тело, что движется, дышит, натягивается, сочится, выходит на сцену, изнашивается. Ну же! Это и есть настоящее чтение, чтение тела актера»¹⁶.

¹⁵ Подорога В.А. Мимесис. Материалы аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В.А. Подорога. – М., 2006. С. 141.

¹⁶ Новарина В. Послание актерам // Антология современной французской драматургии. Т. 2. Перевод с французского. – М., 2011. С. 18.

Валер Новарина создал так называемый «Театр для слуха» – новый тип театра, разрабатывающий формы ярмарочного представления, цирковой клоунады, персонажем и одновременно сюжетом которого становится проговариваемое слово. Исследователи творчества Новарина замечают, что «Несмотря на всю ту роль, которую он отводит письму, т.е. тексту письменному, тексты Новарина в их типографском исполнении не предназначены (или не совсем предназначены) для чтения глазами»¹⁷.

В современной философии категория телесности предстает как факт исторического становления человека, как неотъемлемая часть его мышления, как конечное проявление «телесности сознания». В культуре и искусстве конца XX – начала XXI века происходит аккумуляция некоего всепоглощающего телесного мироощущения. Для эпохи классического искусства в целом было характерно мышление, основанное на принципах созерцания и символического выражения. В современном искусстве мимесис и выражение замещаются перформансом, созерцание уступает место гаптическому, тактильному в широком смысле слова отношению субъекта с арт-объектом. Культурологи считают, что главным способом восприятия объектов искусства становится «касание» на всех уровнях: от тактильного, через визуальное, до ментального. При этом «касание» скорее происходит не буквально тактильно, но визуально, аудио и на их основе – интеллектуально-рассудочно. При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но ощупывает глазом, слухом, активно размышляющим сознанием. Категорию *касания* исследует крупнейший современный французский философ Жан-Люк Нанси в своей самой известной на сегодня книге «Corpus». Он прямо высказывает мысль о том, что «хотим мы того или нет, тела соприкасаются на этой странице, или, другими словами, эта страница сама есть прикосновение (моей руки, которая пишет, ваших, которые держат книгу). Это касание бесконечно искажено, отсрочено – оно опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками, – но остается мельчайшая упрямая частица, бесконечно малая пылинка повсюду прерываемого и повсюду осуществляемого взаимодействия. В конце концов, вы касаетесь взглядом тех же очертаний букв, что и я в настоящую минуту, и вы читаете меня, а я пишу вам»¹⁸.

Не удержавшись от такого количества цитат замечательных мыслей, мы лишь хотели сказать, что проблема перформансирования

¹⁷ Дмитриева Д. О театральном эксперименте Валера Новарина. - URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/novarina.html>.

¹⁸ Нанси Ж.-Л. Corpus / Сост., общ. ред. и вступ. статья Е. Петровской. – М, 1999. С. 79-80.

телесных характеристик текстов современной драмы только намечена и требует серьезного научного внимания.

