

Вадим Н. Колбасин

Московский городской педагогический университет
Кафедра русской классической литературы и фольклора
129226 Москва, Россия
2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4

Метод деконструкции в современной российской „новой драме”

В театральной практике начала XXI века споры о так называемой „новой драме” стали общим местом, признаком современного театрального процесса, осознаваемого как переходный, проблемный, трудно предсказуемый. Постановки пьес Сары Кейн, Марка Равенхилла, Мариуса фон Майенбурга, творчество Василия Сигарева, Ивана Вырыпаева, братьев Пресняковых, братьев Дурненковых, Екатерины Нарши и других драматургов новой волны вызвало горячие дискуссии среди театральных критиков и практиков. Рубеж веков традиционно актуализировал вопросы о новом театральном поколении, о методологии актерского и режиссерского искусства, о новых концепциях теории драмы и театроведческого анализа. Литературоведение и литературная критика почти не пытаются вмешиваться в эти дискуссии, по-видимому, рассматривая новую драму как явление чисто театральное¹. Однако и появление „новой драмы”, и даже сам термин указывают на устойчивую эстетическую тенденцию, проявляющуюся в границах парадигмы взаимоотношения искусства и реальной действительности. При этом возникновение „новой драмы” в мировой драматургии на рубеже веков имеет целый ряд существенных признаков, которые сходны с повторяющимися на протяжении последнего столетия явлениями.

В конце XIX века возникло целое направление западноевропейской драматургии, названное современниками именно „новой драмой”. Оно восприняло множество разнообразных художественных явлений, испытало влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ от натурализма до символизма. Но сам „посыл” появления этой драматургии связан с художественной идеей поворота к современной жизни с целью обсуждения „проблем, характеров и поступков, имеющих непосредственное значение

¹ Исключение составляют систематические публикации о „новой драме” литературовед Марка Липовецкого.

для самой зрительской аудитории”². В этом смысле интересно сопоставить декларации авторов „новой драмы” конца XIX – начала XX вв. с заявлениями идеологов новой драмы следующего рубежа веков.

Так, Бернар Шоу, разбирая творчество Генрика Ибсена в статьях *Квинтэссенция ибсенизма* (1891) и *Драматург-реалист – своим критикам* (1894), заявляет, что „Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях [...] Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нас самих, но в наших собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается с нами”. Далее, говоря о собственном творчестве, Шоу признается, что „вынужден брать весь материал для драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных источников”; „я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности”³. А вот позиция главного идеолога сегодняшней российской „новой драмы” Михаила Угарова: „Мы играем Чехова и Островского, когда горят балки наших домов, а пули застряли в столешницах. При обострении жизненных ситуаций использование художественных приемов безнравственно”⁴.

Кроме того, „новая драма” в конце XIX века возникла как эстетическая реакция на засилие в театре хорошо сделанных салонных пьес, а современные драматурги принципиально выступили против многочисленных режиссерских интерпретаций классических пьес, определяющих современный театральный „мейнстрим”: „Очевидно, что ставить в начале XXI века драматурга середины или конца века позапрошлого является актом безнравственным. Надпись на афише театра «Гроза» А. Островского вовсе не означает, что в данном театре идет драматург Островский. Эта надпись означает лишь то, что публика, купив недорогие билеты, сможет познакомиться со взглядом режиссера на известную своим классическим сюжетом пьесу. И больше ничего”⁵, – говорит в своем программном заявлении драматург Иван Вырыпаев.

Поэтому „новая драма” – это полемика с целым спектром традиций в искусстве, попытка именно эстетического протеста против устоявшихся форм, выражающих главное направление современного театра и драматургии. Декларация: „Нужны новые формы, а если их нет, то ничего не нужно” – является здесь средством утверждения своей нравственной позиции по отношению к ситуации, когда мейнстрим выражает тенденции сближения с массовой культурой, отождествляется с ней. Поэтому в новой драме (и в прошлом, и сейчас) заложена установка на взаимоотношение литературы с действительностью, когда проникновение в реальность выражает

² Бернард Шоу, *Квинтэссенция ибсенизма*, [в:] idem, *Полное собрание пьес в 6 томах*, пер. Наталья Л. Рахманова, т. 6, Ленинград: Искусство 1978, с. 23.

³ Бернард Шоу, *Квинтэссенция ибсенизма*..., с. 34.

⁴ „Новая газета” 2005, № 66.

⁵ „Театральная жизнь” 2003, № 2, с. 12.

процесс своеобразного раскультирования, деэстетизации литературного текста, и, неслучайно, что эта установка реализуется именно в драматургии, синтетическом роде литературы, непосредственно ориентированном не только на восприятие читателя, но и на „живой“ отклик зрителя.

Показательна в этом отношении полемика вокруг еще одного яркого художественного явления уже середины XX века – итальянского неореализма в кинематографе. Неореализм (приставка „нео“, безусловно, принципиальна) появился как выражение сходной тенденции. Это была эстетическая реакция на официальный фашистский кинематограф и на так называемые „фильмы белых телефонов“ – салонные комедии и мелодрамы из жизни „высшего света“, а также творчество „каллиграфистов“, не желавших обращаться к реальной действительности и предпочитавших экранизировать итальянскую и мировую классику, стремившихся к совершенству и изысканности форм. Неореалисты с самого начала декларировали, что их кино – это „искренняя потребность смиренно видеть людей такими, каковы они на самом деле, не прибегая к разным хитростям ради изобретения чего-то необыкновенного”⁶.

А философия нового направления основывалась именно на деэстетизации кинематографа. Поэтому объектом внимания неореалистов стала жизнь простых итальянцев, как бы подсмотренная объективом кинокамеры, а сценарии строились на простых диалогах и ситуациях. При этом подчеркивалась некая „документальность” происходящего, и часто профессиональных актеров заменяли или дополняли реальные типажи. Отказ от привычных приемов развлекательного кино породил совершенно особую эстетику, повлиявшую на мировой кинематограф и театр середины XX века. Достаточно вспомнить поколение „рассерженных” драматургов в Англии 50-х гг. или драматургию Виктора С. Розова, на которой сформировались театр Анатолия В. Эфроса и Современник. Правда художественной реальности ощущалась именно в сближении с реальностью внехудожественной. Методологически такая эстетика позволяет непосредственно затрагивать важнейшие проблемы современной жизни, поэтому художественные явления и вызывают серьезный общественный, а не только эстетический резонанс.

В конце XX века стремление к деэстетизации искусства превратилось в художественный прием, который воспринимался как чисто эстетский, рассчитанный на формальный эксперимент. Так Ларс фон Триер и Томас Винтерберг, считающиеся в современном кинематографе новаторами и эстетами, выпустили киноманифест *Догма-95*, в котором провозгласили формообразующим методом искусства так называемый „гонзо-стиль”, который противостоит авторской концепции и отрицает все приемы, отделяющие фильм от реальности: ни слова выдумки, ни одного постановочного кадра, съемки должны производиться только ручной камерой и только там, где происходит

⁶ Роберто Росселини, *Беседа о неореализме*, [в:] idem, *Кино Италии. Неореализм*, Москва „Искусство” 1989, с. 181.

действие. Это иной принцип сближения с реальностью, выражающий эстетический эксперимент (и показательно, что оба режиссера сняли подобным способом только по одному фильму, и никто из них больше не вернулся к предложенным ими же правилам игры). В середине 90-х на этой волне в Англии возникает очередная „новая драма”, воспринимаемая в качестве экспериментального творчества, искусства „не для всех”, ориентирующаяся на своего зрителя и декларирующая отказ от тем, приемов и средств традиционной драматургии. В русле открытий английской „новой драмы” появляется целое поколение драматургов в России и странах восточной Европы.

Конечно, это явление неоднородно как по проблематике пьес, так и по масштабу дарования драматургов, но если рассмотреть „новую драму” как некую единую эстетически выраженную систему, можно обнаружить целый ряд тенденций, отличающихся от принципов направлений в искусстве XX века, которые позиционировали себя как „новые”. И это отличие проявляется прежде всего в самом методе взаимоотношений художественной реальности „новой драмы” как с реальностью нехудожественной, так и с иными, традиционными эстетическими системами. Мы определяем этот метод как **деконструкция**, пронизывающая все уровни эстетической системы новой драматургии.

В первую очередь, это касается принципиальной для драматургов сферы отношения искусства к действительности. Если для новой драмы конца XIX – начала XX вв. и неореализма обращение к „первой реальности” проходило с целью обогащения, развития художественной системы (неслучайно, свои программные заявления они строили на тезисе художественного отражения жизненной реальности с ориентированием на формы этой реальности), то в современной „новой драме” провозглашается принцип аутентичности во взаимодействии с реальностью, ее фиксация. Это проявляется, прежде всего, в выборе „материала” для пьес. Деконструкция проявляется по отношению к традиционной для „культурной” драматургии тематике. Снимаются табу на изображение физиологических проявлений (например, знаменитая пьеса американки Ив Энслер *Монологи вагины*), насилие становится основой драматического переживания, а антиэстетизм – принципом его воплощения.

В атмосфере „дна жизни” разворачивается любая драматическая ситуация. Героями „новой драмы” становятся антигерои жизни: наркоманы, проститутки, заключенные, криминальные элементы, бомжи, да и заурядные городские жители. Характерны названия пьес: *Терроризм*, *Собиратель пуль*, *Правила выживания леопардов в городских условиях*, *Мои проститутки*, *Война молдавчан за картонную коробку*, *В черном-черном городе*. „Чернуха” приравнивается к „правде жизни”. Поэтому лицо современной драматургии – „документальная” пьеса, „Театр.doc” (так называют это явление представители данного направления). „Театр.doc” – практическое театральное воплощение знаменитого принципа Ролана Барта „Смерть автора”, причем воплощение буквальное. Техника *Verbatim* („дословно”), на которой основан метод документальной драмы, не

предполагает выраженного авторского начала. Пьеса строится на основе серии интервью – устных рассказов людей на какую-нибудь общую тему, например, наркомания, этнические конфликты, ксенофобия, безработица, жизнь шахтеров, моряков, заключенных. Драматург является лишь разработчиком вопросов и „записывающим” (бартовским скриптором): „В начале работы ты не знаешь ни тему, ни персонажей: у тебя есть только предмет, который ты изучаешь. И ты должен полагаться на то, что процесс сам приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре. Если ты попытался определить это заранее – в этот момент ты перестал слушать”⁷ (Стивен Долдри, английский драматург и режиссер). Verbatim подменяет творчество технологией, окончательно дестетизирует сам процесс взаимоотношения искусства и реальности.

Деконструкция проникает на разные уровни текста, прежде всего, в сферу языка. Неслучайно в текстах новой драмы нелитературная и ненормативная лексика становится не только языковой основой текста, но и своеобразной приметой всего направления (например, пьеса Сергея Калужанова *Вилы*, насыщенная матерными выражениями, или Verbatim Екатерины Нарши *Погружение* о катастрофе подлодки „Курск”, определенный автором как „лексика, диалоги, особенности словоупотребления современного русского языка в Мурманске в августе 2000 года”). Но в „документальной” драме деконструкции подвергается и то, что в первую очередь присуще природе художественного высказывания. Казалось бы, цель обращения к аутентичным реалиям жизни предполагает интенсивность сопереживания читателя и зрителя, прикоснувшегося к „ужасам жизни”. Но принцип *non-fiction* не позволяет это сделать. Простая фиксация реальности подвергает деконструкции и катарсис. Вместо него – или „физиологический” интерес к изображаемому, или же отторжение „правды жизни”. Показательны в этом отношении, например, высказывания Михаила Угарова по поводу проблемы восприятия „новой драмы”. Так, рассказывая о репетициях пьесы *Сентябрь.doc*, посвященной событиям в Беслане и основанной на откликах посетителей форумов интернет-сайтов, он признается: „Репетиции иногда срывались в истерики. Кончались криком: «Я не буду это произносить!»”⁸. Гипернатурализм (как определяет эстетику „новой драмы” Марк Липовецкий) не предполагает очищение сопереживанием, он ведет, скорее, к „погружению” в жизнь, а художественный эффект заменяется терапевтическим.

Интересно и само отношение к понятию документ в „новой драме”. Оно в корне отличается от понимания документа в традиционной драматургии (например, документальных драмах Михаила Шатрова или в пьесе Петера Вайса *Дознание*). Там под документом подразумевался исторический источник, актуализированный драматургом и включенный в художественную

⁷ Цит. по: *Документальный театр. Пьесы*, Москва 2004, с. 4.

⁸ „Новая газета” 2005, № 64.

ткань пьесы. „Новые драматурги” трактуют документ скорее в медийном смысле – не „документ”, а „doc”, который можно изменить, стереть, а можно и сохранить (как аудио и видео запись или компьютерный файл). Поэтому фиксации подвергается не „уходящая натура”, а „ускользающая жизнь” (*Скользкая Люче* – название одного из ярчайших образцов „новой драмы” – пьесы Лауры-Синтии Черняускайте).

В этом же ключе подвергается деконструкции и категория характера – важная для драматургии. „Действующие лица” заменяются героями „скользящими”, раздурганной жизнью, ускользающими от понимания и всех характеристик. Они пытаются самоидентифицировать себя в жизни, бестолково ищут счастья и любви. В этом и заключается их „сквозное действие”, как сказал бы Константин С. Станиславский. Но распадение характера на отдельные составляющие приводит к тому, что они лишь в состоянии жить, „Изображая жертву” (название пьесы братьев Пресняковых и „профессия” ее героя Вали – вялого юноши с бесполом именем). Истинным героем новой драмы становится коллективное бессознательное (как в пьесе тех же Пресняковых *Терроризм*), но также подвергающееся деконструкции, часто огрубленное и поэтому выраженное в категориях обыденного сознания. Деконструкция характера приводит к замене коллективного бессознательного всеобщей шизофренией, как в пьесах Василия Сигарева *Фантомные боли* и Вячеслава Дурненкова *Mutter*. Вообще отсутствие границы между нормальностью и вялотекущим сумасшествием – доминирующий принцип деконструкции характера в „новой драме”.

Разрушению подвергаются религиозные, литературные и исторические мифологемы. Мифологическое сознание, культурная и историческая память огрубляются рамками обыденного сознания, интерпретируются ее языком. Мифологическая и культурная рефлексия не подвергается игровому переосмыслению, как у постмодернистов. Тонкая культурная игра переходит в ёрничание и в стёб. Так, пьеса Ивана Вырыпаева *Бытие №2* основана на том, что к автору якобы обратилась пациентка сумасшедшего дома Антонина Великанова (объявленная соавтором пьесы), помешанная на теме Бога и Космоса, и попросила поставить ее пьесу „Бог и жена Лота”. В резюме о пьесе в буклете фестиваля „Новая драма-2005” дается характерное обоснование идеи драматурга: „Вырыпаев пытается нас посвятить в старую, как мир, мысль о том, что шизофрения – это поведение абсолютно нормального человека, который *просто попытался* [курсив наш – В. К.] хорошенько задуматься над законами мироздания”.

Историко-культурный миф о взаимоотношениях А. А. Блока, Л. Д. Менделеевой-Блок и А. Белого подвергается деконструкции в пьесе братьев Пресняковых *Пленные души*. Персонажи явились в облике клоунов с явными признаками шизофренического поведения. „Знаковые персонажи русского «Серебряного века» предстают в пьесе Пресняковых идиотами – но не в медицинском, а скорее в Достоевско-Гоголевском, Хармсовско-Ерофеевском смысле,

как истинные «внутренние человеки»⁹. Но этот „анекдот” из жизни классиков замешан на определенной „физиологии творчества”, что само по себе деконструирует и русскую литературную парадигму. Переосмыслению в категориях обыденного сознания подвергаются и знаковые для русской культуры литературные мифологемы: пьесы *Облом-off* Михаила Угарова, *Анна Каренина-2* Олега Шишкина, *Воскресенье. Супер* братьев Пресняковых, *Начиталась Чехова* Алексея Пояркова и Романа Хруща. Это, конечно, определенная игра со смыслами, но замешанная на антиэстетизме и демифологизации. Упрощение действует здесь в качестве деконструктивного приема. Неслучайно критика назвала эту линию „новой драмы” „инфантильным театром”¹⁰.

Подвергается разрушению и, казалось бы, близкая современной „новой драме” эстетика абсурда. Так абсурдистская реальность (своеобразная „игра в реальность”) становится абсурдом самой реальности. „Фактомонтаж” „новой драмы” подчеркивает абсурдность действительности – изображенные реалии жизни здесь этот абсурд иллюстрируют. Венгерский драматург Дьёрдь Беркович называет этот метод „абреаль”: „Хочу подчеркнуть, мои пьесы рождены стилеобразующей силой абсурда, но, по-моему, это абсурд реальности, абсурдный стиль жизни, если угодно”¹¹.

И наконец, метод деконструкции воздействует на поэтику и структуру „новой драматургии”. Окончательно разрушена жанровая специфика драмы, даже не предпринимается попытка жанровой идентификации пьесы. Тенденция, наметившаяся в „новой драме” конца XIX – начала XX века, получила полное завершение. Разрушена драматургическая структура, что наглядно демонстрирует, например, Евгений Гришковец, который часто отказывается от традиционного диалогизма в драме и возводит монолог в структурный принцип. Причем у Гришковца смыслообразующим приемом является не авторская интенция, а авторская интонация. Он приносит ей в жертву и структуру пьесы, и фабулу, и действие, и характеры героев. Монолог Гришковца дискретен, слова как бы запинаятся, мысли обрываются, что выражает дискретность сознания его героя-двойника. Действие пьес, например, *Как я съел собаку*, не развивается по законам художественной логики, когда одно событие вытекает из другого. Интонация обеспечивает переходы от одной рассказанной части монолога к другой. Примечательно, что Гришковец не записывал сначала свои тексты, они были „подготовленной” импровизацией. Структура не закреплялась – она соответствовала потоку жизни, в котором существует автор-герой. Авторское начало в пьесах-рассказах Гришковца превалировало над структурообразующими принципами драмы, как бы отменяло их. Марк Липовецкий определяет метод Гришковца как „автодеконструкция”: „Этот путь даже и для Гришковца, а тем более для

⁹ Вячеслав Забалуев, Алексей Зензинов, „Независимая газета” 2003, 30 января.

¹⁰ Григорий Заславский, „Время новостей” 2003, 20 января.

¹¹ „Театр” 2004, № 5, с. 121.

его последователей, может обернуться самоповторами. Он, этот путь, констатирует конфликт, но не предполагает никакого продуктивного движения, кроме количественного расширения спектра интимности”¹².

Таким образом, метод многоуровневой деконструкции становится определяющим в новой драме. Эта тенденция упрощения, деэстетизации основополагающих принципов не только собственно драматургии, но и традиционных взаимоотношений искусства и реальности, проявляется в рамках завершения постмодернистского процесса. Это своеобразное „постпостмодернистское”, или, по терминологии Льва Пирогова, „постинтеллектуальное” явление, которое не связывает себя ни с масскультурой, ни с художественным мейнстримом, позиционирует свою маргинальность, с одной стороны, и агрессивную современность – с другой. Поэтому трудно определить, станет ли „новая драма” самодостаточным, эволюционирующим явлением или сыграет вспомогательную роль в развитии мировой драматургии.

The Deconstruction Method in Contemporary Russian ‘new drama’

(Summary)

Contemporary Russian ‘new drama’ is a controversy with a range of traditions in art, an attempt to protest against the established aesthetic forms which express the main line of modern theatre and drama. There is an idea of the relationship between literature and reality in the ‘new drama’ when the penetration into reality expresses a literary text de-aestheticization process.

We determine the method of the Russian ‘new drama’ as deconstruction, which consists in the fact that the principle of authenticity in cooperation with the reality and its fixation are declared in contemporary ‘new drama’. First of all it is manifested in the choice of ‘material’ for the plays.

Deconstruction appears with respect to the traditional ‘cultural’ drama topics.

The taboo of physiological presentation is removed, violence becomes the basis of dramatic experience, and antiaesthetism – the principle of its implementation.

In the atmosphere of the ‘bottom of life’ every dramatic situation takes place.

The antiheroes become heroes of the ‘new drama’. The character which is the most important category for drama is subject to deconstruction. The technique Verbatim (‘literally’), which is the basis of the documentary drama method, does not imply the well-defined author’s nature.

The playwright is just a developer of issues and a ‘recording’ person. Religious, literary and historical myths undergo destruction. Finally, the deconstruction method influences poetics and the ‘new drama’ structure. The drama genre specificity is finally destroyed, there is even no attempt to identify the play genre.

Thus, the multileveled deconstruction method becomes a determining factor for the ‘new drama’. This trend of simplification, fundamental principles de-aestheticization is not only in the drama but in the traditional relationship between art and reality.

Key words: contemporary Russian drama, ‘new drama’, deconstruction, literary text de-aestheticization, relationship between literature and reality.

¹² Марк Н. Липовецкий, Театр насилия в обществе спектакля, „Новое литературное обозрение” 2005, № 73, с. 247.