



УДК 821.161.1.09«1992/...»

ББК 83.3(2=Рус)6-4

ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX ВЕКА

С.С. Васильева

В статье охарактеризована современная театральнo-драматургическая система в контексте отечественного литературного процесса конца XX века и ее восприятие театральными критиками и драматургами. Выявлены и рассмотрены основные тенденции развития русской драматургии конца XX века; названы ведущие драматурги, охарактеризованы тематика и художественные особенности наиболее значимых пьес.

Ключевые слова: современная драматургия, драматургия «новой волны», поствампировская драматургия, «новая драма», литературная традиция.

Русское театральное искусство конца XX века, подобно драматургии и театру Серебряного века, отличается интенсивностью, динамичностью развития: поствампировская драматургия, или «новая волна» 1980-х годов, сменилась «новой драмой» в конце 1990-х – начале 2000-х годов, за которой последовала так называемая «третья волна», или драматургия «нулевых», что подтверждается театральными фестивалями, лабораториями и сценическими читками («Новая драма», «Действующие лица» и «Любимовка» в Москве и Петербурге, «Евразия» и «Реальный театр» в Екатеринбурге, «Майские чтения» в Тольятти и др.), возникновением театров новой драматургии («ТЕАТР.doc» Михаила Угарова и Елены Греминой, Центр драматургии и режиссуры Владимира Рощина и Алексея Казанцева).

Тем не менее в течение 1980-х – 1990-х годов, наоборот, многие критики, актеры, ре-

жиссеры отрицали очевидное, утверждали, что новых отечественных пьес не существует. Возможное объяснение связано с недоступностью произведений широкой публике, их фактическим отсутствием в печати [1].

В настоящее время ситуация кардинально изменилась: возникают дискуссии, обсуждения сложившейся театральной ситуации журналистами, критиками и литературоведами (один из номеров журнала «Искусство кино» за 2004 год, раздел номера «НЛО» за 2005 год посвящены «новой драме»); обсуждение в программах М. Гордона «Закрытый показ» авторских киноинтерпретаций пьес И. Вырыпаева («Кислород», 2007), братьев Пресняковых («Изображая жертву», 2006). Показательна точка зрения В. Забалуева и А. Зензинова: «Никогда еще российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас. На фоне очевидного застоя российской, как, впрочем, и мировой, прозы и поэзии российская (а лучше сказать – русскоязычная) новая драма стала точкой мощнейшего креативного взрыва, общелитературные последствия

которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий» [4, с. 166]. Пьесы стали доступны не только в сети Интернет (<http://kamerata.ru>; <http://www.newdrama.ru>; <http://www.theatre-library.ru>; <http://www.theatre-studio.ru/library>; <http://www.netslova.ru/piesy>; <http://zhurnal.lib.ru>; <http://www.litsovet.ru>; <http://www.parnas.ru/drama>; <http://101.km.ru/fest>), их публикуют «толстые» журналы («Современная драматургия», «Театр», «Искусство кино», «Октябрь», «Новый мир»), солидные книжные издательства (ЭКСМО, КОРОВАКНИГИ, «Три квадрата», «Сеанс», «Астрель», «Амфора»).

Поэтика и проблематика драмы конца XX века, тенденции ее развития, преемственность традиций вызывают интерес у многих исследователей (Б. Бугров, Н. Лейдерман, И. Канунникова, М. Громова, Л. Тютелова, Л. Малюга, С. Моторин, М. Липовецкий, Г. Заславский, В. Забалуев, А. Зензинова, П. Руднев, И. Болотян и др.), но огромный материал, связанный с современной театральной практикой, нуждается в систематизации, а проблема современной драматургии как художественного целого все еще находится на стадии осмысления. Театроведы задаются вопросами: «Почему так редки на афишах имена современных авторов? Почему предпочтение отдается классическому репертуару и зарубежным пьесам? Что нового внесли отечественные драматурги в эстетику русского театра?».

В конце 1970-х – 1980-е годы появляются драматургические произведения так называемой «новой волны», «поствампилловцев» Л. Петрушевской, М. Ворфоломеева, А. Галина, А. Дударева, С. Злотникова, А. Казанцева. У этих разных по манере письма драматургов обнаруживается много общего. Это и интерес к нравственной, социальной проблематике, которая казалась первым критикам «мелкотемьем», «бытовщиной», и новые «не герои», «серединные люди», «маргиналы», страдающие от одиночества, отсутствия взаимопонимания с близкими, и обращение к традиционным формам художественности. Сами художники ощущают тесную связь с традицией социально-бытовой драмы, идущей от Островского до Чехова, М. Горького к драматургии А. Арбузова, В. Розова, А. Володина, А. Вампилова.

Перед авторами конца XX века раскрылось противоречие между человеческими устремлениями и жизнью в ее обыденном измерении; бытовое стало знаковым, главным в человеческом существовании; драматурги «новой волны» «рассматривают, в отличие от Вампилова, положение человека в мире, в котором личность не ставится перед необходимостью борьбы со злом, а вынуждена все свои силы и возможности направлять на борьбу за выживание» [13, с. 14]. Мотив бездомности становится основным. В ремарках описывается среда обитания или сами герои рассказывают о своем быте, но их квартиры, жилище оказываются антидомами. Особое значение в поствампилловской драматургии имеет речевая характеристика персонажей. Уличная, «сленговая», ненормативная, «магнитофонная» речь обнажает внутренний мир новых героев, раскрывает отношения между ними.

В 1990-е годы в театральную жизнь входит генерация драматургов так называемой «новой драмы». Это О. Богаев, Е. Гремина, О. Ернев, Д. Липскеров, А. Железцов, М. Угаров, О. Мухина, Н. Птушкина, В. Сигарев. Если определение «новая волна» получило признание среди театроведов и драматургов, то «новая драма» (ее своеобразие, круг авторов, место в литературном процессе) – предмет ожесточенных дискуссий. Существующие определения драматургии 1990-х показывают разнообразие исследовательских оценок ее феномена: «новая новая драма» (В. Мирзоев), «постсоветская» и «новороссийская драма» (А. Соколянский), «актуальная драматургия» (М. Тимашева), «младодраматургия» (М. Давыдова), «сраматургия» (И. Смирнов), «ДЧС» – драма чрезвычайной ситуации (М. Мамаладзе).

Драматург и режиссер М. Угаров говорит об актуальности «новой драмы»: «это большое движение, и у каждого автора есть ощущение, что он не один» [5], Е. Гремина уверена, что «новая драматургия займет ровно то место, которое сможет занять» [там же]. Во мнениях исследователей нет единства. Например, театровед А. Соколянский упрекает «новую драму» в отсутствии новизны, малограмотности, предсказуемости, предлагает разные варианты определений: «постсоветская», «новороссийская», «новейшая», заявляет, что «знатоки новейшей драмы, они же ее аполо-

геты, а часто и авторы (иных просто не имеется: господствует принцип самообслуживания)» [12]. Исследователи М. Громова, И. Канунникова, Г. Заславский отмечают тяготение молодых авторов к формотворческим экспериментам; «художественный эксперимент по моделированию условных ситуаций, даже целых условных миров, и по созданию художественных средств, разработка особого языка для выражения определенных “идей”, адекватных этому безумному, безумному реальному нашему миру» [1, с. 128] – вот что отличает «новую драму».

Необходимо напомнить, что начавшийся двадцать лет назад творческий путь «поствампировцев» лишен линейности. Неслучайно в театроведческих обзорах в числе авторов «новой волны» и «новой драмы» называют, например, Л. Петрушевскую. Склонный в 1980-е к эпатажу, жанровому синтезу Н. Коляда, став на рубеже XX–XXI веков одним из самых успешных драматургов и режиссеров, мэтром (его учениками являются В. Сигарев, О. Богаев, братья Пресняковы), заявляет: «Ну, какой же я новый драматург? Все, что я пишу – старая драма. Я упорно считаю, что в пьесе должно быть исходное событие, кульминация, развязка. В начале должно быть смешно, в конце зрители должны заплакать. Старая, старая...» [5].

В этой связи одним из самых важных вопросов является вопрос о литературной традиции, источниках современной драмы. Классическая русская литература, точнее, классическая модель мира с ее достаточно четкими нравственными ориентирами, становится предметом художественного осмысления многих авторов.

Яркий, самобытный писатель Нина Садур, драматургию которой определяют как постмодернистскую (Н. Лейдерман, М. Липовецкий), абсурдистскую (Б. Бугров, И. Канунникова), авангардистскую (М. Громова), онтологическую (Е. Старченко), создает оригинальные пьесы-интерпретации по мотивам гоголевских произведений «Панночка» (1986), «Брат Чичиков» (1998). Вслед за классиком, но без гоголевского юмора, «побеждаемого чувством уныния и грусти» (В. Белинский), Н. Садур показывает персонифицированное многоликое зло. Ее пьесы населяют люди-обо-

ротни, ведьмы, чудные бабы, фантомы и просто «неведомые силы»:

Философ. Что это отовсюду говорит со мной и дразнится? И зовет меня!

Звуки. Это все тебя зовет. Все тебя и зовет. Вот! Вот что увидишь, то и зовет!

Философ. Что это с землей нашей православной! Неужто вся она живая и в голосах зовущих и дразнящих?

Звуки. А вот так вот! Чтоб ты знал! А чтоб знал, такой-сякой! А то ишь какой! Поскачи-поскачи, полетай-полетай, а ну-ка прыгни вот так. Вот умница, вот и молодец!

Философ. Что это... Что это звенит, и поет, и плещется, и вытягивает всю мою душу! И не можно вынести этой сладости православному человеку. Страшно душе это счастье, и не можно очам человеческим зреть живое это в тумане кипящее... что это? что это со мной? [10, с. 225].

Основной конфликт – борьба Добра и Зла – изображается с помощью гротеска, причем Зло является обязательным условием существования человека в сумасшедшем, не поддающимся логическому объяснению мире. Сюжетный ряд выстраивается на грани фантастики и реальности. В пьесе «Брат Чичиков» много отступлений от основной сюжетной линии, появляются танцующие игроки, толстые и тоненькие чиновники, господа и мужики, мертвые и живые, Незнакомка, меняющая обличье, сообщается, что Алкид и Фемистоклос утонули в пруду Манилова, Плюшкин убит Маврой и т. д. Гоголевский мир воспринимается Н. Садур как фантазмагорический, страшный, необъяснимый, абсолютизируется его «миражность» (Ю. Манн), алогичность.

Как мистическое произведение интерпретирован и «Герой нашего времени» М. Лермонтова в пьесе «Памяти Печорина», в которой кроме романских персонажей появляются и другие – Демон и Тамара. Эпилог приобретает мистическое звучание: пьеса заканчивается битвой снега, света, солнца и неба. И в целом стилистика пьесы отвечает главному принципу Н. Садур: «Театр – это обморок жизни».

М. Угаров, автор «филологических», «интеллектуальных» пьес «Кухня ведьм» (1989), «Правописание по Гроту» (1990), «Газета “Русский инвалид” за 18 июля...» (1992), «Оборванец» (1993), «Зеленые щеки апреля» (1994), обращается к творческому наследию И. Гон-

чарова и создает пьесу-интерпретацию «Смерть Ильи Ильича» (2001) и осуществляет ее постановку под названием «Облом off» (2002). Обращение М. Угарова к классическому тексту вполне закономерно. Так, в более ранних пьесах появляется ремарка, живущая как бы отдельной и самостоятельной жизнью, она «выступает полноправным «действующим лицом» – и подчас наиболее привлекательным из всех. Прихотливый, полный чарующих прозаических красот курсив как бы вмешивается в диалог, то контрастно подчеркивая своей музыкой тупую простоту языка героев, то, напротив, вступая в согласный дуэт с выразительной репликой, подхватывая ее и варьируя» [6, с. 78]. В ремарках автор любовно описывает детали (стены, шкафчики, вмятины на глобусе, подсвечники, форма чернильницы, «стол с венскими стульями»), создавая тем самым особое, почти «футлярное» пространство, за пределы которого невозможно выйти.

Сюжетное действие в пьесах ослаблено, угаровские персонажи предаются воспоминаниям, пересказывают увиденное или услышанное, ведут ни к чему не обязывающие споры. Так, «Кухня ведьм», состоящая из повторяющихся друг друга «трех пьес» (на сюжетном и образном уровнях), построена как диалог ребенка и двух старух, вспоминающих прошлое и мечтающих о смерти. В «условном безусловном мире» (Е. Сальникова), который создает писатель для своих персонажей, людей ничего не интересует, кроме смерти. Никакие мировые катаклизмы не могут поколебать его:

Иван Павлович. Ну, что там, на улице делается? Расскажи.

Алеша. Мороз.

Иван Павлович. Нет, вообще, что там делается?

Алеша. Где?

Иван Павлович. Ну, в городе, в домах. В жизни вообще.

Алеша. Ну, что-то делается, наверное. Я не знаю. Обязательно делается. Как же без этого? [15, с. 16].

В русском театре последней трети XX века одной из самых значительных является чеховская традиция. «Чеховское» оказывается предметом художественной интерпретации в творчестве Н. Коляды («Чайка спела», 1994), Б. Акунина («Чайка»), Е. Греминой («Сахалинская жена», 1996), Л. Петрушев-

кой («Три девушки в голубом», 1989), А. Слаповского («Вишневый садик», 1993).

Отмечая переполненность пьес Л. Петрушевской бытовым, исследователи в качестве ее предшественников называют Островского (Р. Доктор, А. Плавинский); определяя тональность комизма, отмечают сплав трагического, комического, гротескного – гоголевского (Л. Тютелова). Но и чеховский «след» обращает на себя внимание исследователей (М. Строева, Е. Петухова, Н. Лейдерман, М. Липовецкий). Инвариантный чеховский мотив взаимонепонимания людей, разобщенности («Жена», «Огни», «Дуэль», «Дядя Ваня», «Чайка») приобретает у Петрушевской значение полного отчуждения и некоммуникабельности. Более того, она иронизирует по поводу возможности в современном мире иного типа коммуникации. В миниатюре «Любовь» (1989) Петрушевская заимствует чеховский прием создания подтекста, сохраняя при этом структурный и отчасти семантический план ремарки-цитаты: «Фраза производит какое-то действие, которое вполне можно назвать как бы звуком лопнувшей струны» [10, с. 216]. Показателем дистанцированности от чеховского текста является союз «как бы», семантика которого содержит указание-сокрытие эволюционного отношения к предшественнику-классику.

Одним из самых «чеховских» произведений Петрушевской по праву считается пьеса «Три девушки в голубом». Ее название, неразрешимость конфликта, одиночество персонажей, их погруженность в себя, в свои бытовые проблемы, построение диалога (герои ведут разговор как бы не слыша друг друга, но нет чеховского «сверхпонимания», понимания без слов), многофункциональность ремарок – все это доказывает, что предметом художественного осмысления Петрушевской является поэтика чеховского театра.

В целом творчество Чехова воспринимается нашими современниками как метатекст, обогативший поэтику «психологического» комизма, отразивший восприятие мира и человека, созвучное XX веку, через синтез лирического, драматического, трагического.

Не менее значимы для современной драматургии традиции европейского театра абсурда. Драматическая импровизация, свобод-

ная композиция, бездействующие персонажи, синтез комического и трагического, возвышенного и низменного – основные приметы пьес А. Шипенко («Археология», 1985), О. Ернева («Мы пришли», 1989, «Третий глаз», 1997), А. Железцова («Стены древнего Кремля» 1993, «Гвоздь», 1997), Д. Липскерова («Река на асфальте», 1989, «Юго-Западный ветер», 1990, «Семья уродов», 1991). Так, О.В. Журчева, анализируя пьесы представителей «новой драмы», определяет специфику современного драматургического слова как провоцирующего стилистику абсурда [3, с. 113], М. Липовецкий выделяет такую особенность современного театра, как сочетание натурализма и гротескных интеллектуальных метафор, наличие поэтики абсурда в трагифарсах братьев Пресняковых, М. Курочкина и др. [8, с. 250, 252]. Гибридно-цитатные персонажи, персонажи-симулякры, деперсонализация действующих лиц, игра культурными кодами, принадлежащими различным дискурсам, игра с актерами-исполнителями, игра со зрителем – приемы театра абсурда, отмечаемые И.С. Скоропановой, О.В. Журчевой, М.Н. Липовецким в «новой драме».

Современные авторы стремятся освободиться от жанровых канонов. В результате появляются необычные новообразования («балет в темноте», «драма в трех снах» – О. Михайловой, «театральные фантазии» – А. Максимова, «идентификация музыканта в 12 эпизодах» – «Смерть Ван Хелена» А. Шипенко, «маленькие пьесы для балагана» М. Павловой, «чудо шинели в одном действии» – «Башмачкин» О. Богаева, «драматическая поэма в документальном стиле» – «Яблоки земли» Е. Нарши, ««штрих», материалы к спектаклю» – «Трезвый PR-1» О. Дарфи, «флэшкомедия (флэшком)» – «Детская неожиданность. Вербатим» А. Добровольской, В. Забалуева, А. Зензинова, «записки провинциального врача», «школьное сочинение в двух действиях. Verbatim» – «Дос.Тор» и «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой); особенно богата жанровая палитра современной русской комедиографии (сатирическая комедия Л. Зорина, А. Алтаева; комедия-памфлет М. Казовского; эксцентрическая комедия С. Злотникова; комедия-лубок Н. Семеновой; черная комедия А. Козловского, А. Иванова).

Одно из направлений в современном театре – это пьесы в технике «вербатим» или документальная драма. «Документальный метод» принципиально меняет статус драматурга: ему не нужно сочинять, его задача отобразить и смонтировать зафиксированный на диктофон подслушанный или спровоцированный разговор, не вымысел, а «non-fiction». Несложная, доступная методика, заимствованная из лондонского театра «Ройал Корт» уже дала свои результаты – в Москве появился новый театр «Театр.doc». Работающая в этой технике Е. Исаева, автор пьесы (или текста?) «Первый мужчина» (2003) объясняет свою увлеченность документальной драмой возможностью «раздвинуть рамки литературного языка... взглянуть в целом на драму извне – с неожиданной точки зрения» [7, с. 48]. Опросив пятнадцать студенток ВГИКа, она построила пьесу как диалог трех девушек, сюжетного действия как такового нет, каждая из участниц диалога ведет свою «партию». Общими точками пересечения в их воспоминаниях о своем взрослении становятся драматических моменты их жизни, которые обусловлены любовью к первому мужчине – отцу, «единственному мужчине, к которому такая любовь возникать не должна» [там же, с. 56]. Постановка этой пьесы могла бы быть очень успешной, поскольку, несмотря на отсутствие сценичности, в ней есть обезоруживающая искренность, сильные, сложные переживания, которых так не хватает современному зрителю.

На наш взгляд, в числе востребованных авторов в литературном процессе конца XX века можно назвать имена Л. Петрушевской, Н. Садур, Н. Коляды. Это состоявшиеся писатели со своим мировосприятием, со своей уже сложившейся, но и динамично развивающейся драматургической системой, они интересны критике, театрам, читателям.

Таким образом, для современной театральной эпохи характерно многообразие драматических форм, отражающих художественно-экспериментальный характер литературной жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Громова, М. Проблема доступности текстов современных пьес для исследователя / М. Громова

// Русская драматургия конца XX – начала XXI века. – М. : Флинта : Наука, 2007. – С. 230–237.

2. Доктор, Р. Хроника одной драмы: «Три девушки в голубом»: Пьеса, спектакль, критика / Р. Доктор, А. Плавинский // Литературное обозрение. – 1986. – № 12. – С. 88–94.

3. Журчева, О. В. Автор в драме: форма выражения авторского сознания в русской драме XX века : монография / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СПГУ, 2007. – 415 с.

4. Забалуев, В. «Новая драма»: российский контекст / В. Забалуев, А. Зензинов // Современная драматургия. – 2003. – № 3. – С. 162–167.

5. Заславский, Г. Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой / Г. Заславский. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://www.zaslavsky.ru>. – Загл. с экрана.

6. Злобина, А. Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом / А. Злобина // Новый мир. – 1998. – № 3. – С. 75–80.

7. Исаева, Е. Комментарий / Е. Исаева // Новый мир. – 2003. – № 11. – С. 56–60.

8. Липовецкий, М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира

и Олега Пресняковых / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 244–278.

9. Петрушевская, Л. С. Три девушки в голубом : сб. пьес / Л. С. Петрушевская. – М. : Искусство, 1989. – 399 с.

10. Садур, Н. Обморок. Книга пьес / Н. Садур. – Вологда : Полиграфист, 1999. – 499 с.

11. Соколянский, А. Опыт групповой ничтожности / А. Соколянский // Искусство кино. – 2003. – № 2. – С. 24–30.

12. Строева, М. Мера откровенности: Опыт драматургии Людмилы Петрушевской / М. Строева // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 56–60.

13. Тютелова, Л. Г. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии («новая волна») : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Тютелова Л. Г. – Самара, 1995. – 24 с.

14. Угаров, М. Газета «Русский Инвалид» за 18 июля / М. Угаров // Драматург. – 1993. – № 1. – С. 6–16.

15. Угаров, М. Облом off : Пьесы. Повесть / сост. К. Халатова. – М. : ЭКСМО, 2006. – 416 с.

TOWARDS OF RUSSIAN DRAMATIC LATE XX CENTURY

S.S. Vasilyeva

Identified and discussed the main trends of development of Russian drama the end of the twentieth century, called the leading playwrights, characterized by themes and artistic features of the most important plays.

Key words: *modern drama, drama “new wave”, postvampilovskaya drama, “new drama”, literary tradition.*