

С.Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ

**ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ
РУССКОЙ ДРАМЫ
(конец СС^{3/4} начало ССІ века)**

Минск
2003

Литература

**БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

**ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ
РУССКОЙ ДРАМЫ
(конец СС^{3/4} начало ССІ века)**

*Учебно-методическое пособие
для студентов специальности
1 21 05 02 Русская филология*

МИНСК
2003

Литература

УДК 882-2 (09).19/20 (075.8)

ББК 83.3 (2 Рос = Рус)

Г

Рекомендовано Ученым советом филологического факультета БГУ

Рецензент:

Г **Поэтика современной русской драмы (конец СС – начало ССІ века) : Уч.-метод.пособие: Для студентов специальности 1 21 05 02 Русская филология. — Мн.: БГУ, 2003. — 70 с.**

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов филологических факультетов, изучающих современную русскую литературу. Оно дает представление об основных аспектах поэтики русской драмы конца XX – начала XXI века, включает программу спецкурса, список учебной и научно-критической литературы по данной проблеме, сведения о драматургах и список художественных текстов.

© Гончарова-Грабовская С.Я. 2003

Литература

Предисловие

Предлагаемое учебно-методическое пособие предназначено для студентов филологических факультетов, изучающих современную русскую литературу. Оно частично отражает содержание спецкурса «Поэтика современной русской драмы» и дает представление об основных тенденциях развития русской драматургии конца XX – начала XXI века. В центре внимания — поэтика драмы, ее специфика. В этой связи в первом разделе размещены обзорные статьи, в которых изложены ключевые проблемы драмы (жанровая теория, модель героя, хронотоп). Они помогут студенту в освоении материала спецкурса.

Второй раздел включает программу спецкурса, отражающую аспекты поэтики реалистической, модернистской и постмодернистской драмы, имеющие место в практике современной драматургии.

В третьем разделе предложены краткие сведения о драматургах, что даст возможность студенту более подробно ознакомиться с творчеством наиболее известных авторов, пьесы которых ставятся на сцене театров и определяют универсум современного театрального искусства. В этот раздел включен список учебной и научно-критической литературы по данной проблеме, а также список художественных текстов и темы рефератов.

Безусловно, содержание и структура данного учебно-методического пособия не исчерпывают всего объема материала, касающегося поэтики современной драмы, но та информация, которая в нем заложена, поможет разобраться в сложном процессе современной русской драматургии.

Литература

Первый раздел

ПОЭТИКА ДРАМЫ

Как известно, художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, имеющей свою иерархию поэтологических категорий. Среди них «особенно важными, особенно репрезентативными, с точки зрения эволюции художественных средств литературы, представляются категории стиля, жанра и автора, каждая из которых доминирует на разных этапах словесного творчества» [1]. В современном литературоведении проблемы поэтики исследуются весьма интенсивно, однако до сих пор нет четкого определения этого понятия. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона дает формулировку поэтики как «науки, которая изучает поэтическую деятельность, ее проявления, формы и виды» [2]. Краткая литературная энциклопедия подчеркивает, что «это наука о строении литературного произведения и системе эстетических средств, в них используемых» [3]. В работах, специально посвященных этой проблеме, одни исследователи считают, что поэтика — это наука о формах, видах, средствах и способах организации произведения [4]. Другие приходят к выводу, что поэтику составляют законы, правила и нормы построения художественного смысла произведения [5], третьи подчеркивают, что это не только нормативная наука о поэтической технике произведения, но «эстетика и теория поэтического искусства» [6], четвертые отождествляют поэтику с теорией литературы [7]. Сегодня мы можем говорить о поэтологии, выделяя в ней различные типы поэтик: *историческую* (А.Веселовский, В.М.Жирмунский, О.Фрейденберг, М.Бахтин, С.Д.Балухатый, В.Я.Пропп, С.Я.Аверинцев, М.Л.Гаспаров, М.Л.Андреев, А.В.Михайлов и др.) [8], *семантическую* (М.Поляков) [9], *морфологическую* (Г.Мюллер, Э.Штайгер) [10], *структуральную* (Ю.М.Лотман, К.Леви-Стросс, Р.Барт, Ц.Тодорова, А.Греймас П.А.Руднев, Я.Мукаржовский) [11], *генеративную* (А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов) [12], не исключая теоретической, нормативной и общей поэтики. В теоретико-

Литература

прикладном плане поэтика приобрела универсальный характер. Исследователи говорят о поэтике отдельного произведения, автора, художественной системы, жанра, сюжета, стиля и т.д. Известны работы по поэтике сюжета (О.Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра»), поэтике сказки (Я.Пропп «Морфология сказки»), поэтике романа (М.Бахтин «Проблемы поэтики Достоевского», Н. Рымарь «Поэтика романа») и др. Наличие разных типов поэтик свидетельствует о продуктивности научной мысли, методологии и методике научных исследований.

Ключевой категорией поэтики является жанр, так как «реально произведение лишь в форме определенного жанра»[13]. К сожалению, в литературоведении пока мало работ, в которых бы рассматривалась поэтика жанров драматургии. Необходимо сказать, что «Поэтика» Аристотеля внесла свой вклад в решение этой проблемы, затрагивая теорию драмы, отмечая функциональный характер каждого ее элемента. Как известно, Аристотель считал поэтику учением о поэзии, он соединял в ней три различных исследовательских парадигмы (биологически — эссенциалистскую, дескриптивно-аналитическую, нормативную), приходя к выводу, что художественное произведение должно быть «цельным», «производить эффект», «иметь пропорцию» и «гармонию». Дальнейшее осмысление жанровой поэтики (драмы и мелодрамы) принадлежит С.Д.Балухатому, который в это понятие вкладывал «технику жанра» (построение характеров, композиции, принципов ведения диалога), считая, что «все выявленные особенности модифицируются в зависимости от жанра в его историческом бытии»[14]. Значительный вклад в разработку поэтики драмы внес М.Я.Поляков, уделив особое внимание смысловой ее организации, нормам и правилам литературной и сценической конструкции. Он отметил, что «драматическое произведение в современной поэтике — это сложная система кодов, направленных на реализацию смысла при посредстве образов и знаков»[15]. Ему принадлежит первенство методологического характера — исследование семантической поэтики драмы. Интерес представляют исследования и зарубежных ученых (А.Юберсфельд, П.Пави, Э.Сурио, О.Зих, С.Шкварчинской, З.Осиньского, И.Славиньского, Э.Маркони, С.Йохансена), касающиеся семиотики театра. В данной работе поэтика понимается и как техника жанра, и как наука о закономерностях драматургического процесса конца XX— начала XXI века. Мы рассматриваем драму как «живой организм», подчиняющийся своим внутренним законам, отражающим природу пьесы, законы ее существования, обусловленные волей драматурга.

Литература

Учитывая тот факт, что «техника жанра» изменяется согласно историческому периоду, включающему в себя художественный метод и авторскую индивидуальность (стиль), в основу исследования положена парадигма *исторической поэтики, которая стремится отразить «грамматику» художественного произведения, выявляя наиболее общие законы его построения*, охватывающие эстетические и исторические аспекты литературного процесса, формирование семантики и структуры жанра, устойчивости его функций, понимание принципов его нормы и канона. Как известно, жанр драмы имеет свой кодекс правил, его технические приемы замыкаются в особую систему, со своей координацией и игрой этих приемов, со специфическим набором правил, законов построения художественного смысла. Изучение этих особенностей помогает выявить «отклонения», жанровые модификации отдельных парадигм, своеобразие жанра в творчестве каждого отдельного драматурга. Поэтика драмы показывает природу и сложный рисунок тенденций ее развития, дает возможность выявить общее и индивидуальное.

Необходимость освещения исторической поэтики диктуется еще и тем, что существенные качества, заложенные в приемах драмы, постигаются не в статике, а в динамике. Аристотель, говоря о контурах общей модели жанра, выделял три его плана: план содержания, план структуры и план восприятия. В данном случае нас интересуют два плана, так как они важны при рассмотрении поэтики жанра. План содержания отражает жанр на семантическом уровне, а план структуры – на морфологическом. Между ними существует определенная взаимосвязь. В силу этого возникает необходимость рассматривать поэтику драмы, учитывая художественную целостность произведения, на *семантическом уровне* (идейно-ценностная ориентация), *морфологическом* (системно-структурная организация) и *историческом* (социально-культурный контекст).

Семантический и морфологический уровни тесно взаимосвязаны, так как идейно-ценностная ориентация драмы обусловлена ее морфологией. Оба этих уровня недостаточны для того, чтобы выявить характерные, типологические черты, свойственные драме в ее историческом процессе. Вот почему рассматривать поэтику драмы необходимо не только в *синхронном* плане (произведение как статическое явление), но и в *диахронном* (историческом развитии).

В драме, как и в любом жанре, возникает сложная система отношений между «смысловым» (семантическим) уровнем и компонентами художественной структуры, которые взаимоподчинены и взаимообусловлены. Выяснение «взаимоотношений» между

Литература

различными уровнями драмы является важным в осмыслении поэтики, ибо ее цель — исследование законов внутренней организации произведения, заставляющих понять то, что формирует его художественную структуру и семантику.

Драма принадлежит к числу устойчивых драматических форм, с четко определившимися эстетическими принципами, с драматическими элементами, их игрой, с отчетливой координацией композиционных приемов, своей инженерией, своим генетическим кодом. Вот почему, когда мы говорим о драме, то имеем в виду определенный набор понятий, принципов, жанровых парадигм, которые дают представление о жанровой «модели», отложившейся в нашем сознании. Драма как жанр аккумулирует в себе те черты, которые характерны драме как роду. С одной стороны, это жанровая конвенция, «система установок», существующая в нашем сознании, в сознании драматурга, когда ту или иную пьесу, мы воспринимаем под жанровым углом драмы. С другой стороны — это нормативность жанра, которая несет в себе генетический жанровый код, сложившийся в драматургической практике. Однако это представление дает универсальную «модель» драмы (метадрамы), что отличает ее от других жанров драматического рода, например, трагедии. В драматургии эта «модель жанра» не встречается в «чистом виде», ибо это абстракция, которая становится плотью драмы лишь в творчестве драматурга. Сам жанровый подзаголовок «драма» тоже универсален, ибо это «каркас» жанра, который под пером автора предстает в виде психологической или философской драмы, драмы абсурда или драмы исторической, обретая свою «конкретную» жанровую специфику. То есть в практике драматургии *драма* существует как *система жанровых разновидностей*.

Драматическая телеология проявляет себя на *семантическом* уровне, который отражает структуру идейно-эмоционального плана драмы, создает концепцию «художественной модели» произведения. Главную роль здесь играет текст, представляющий специфическую игру художественных кодов. Художественный текст отражает «механизм» правил и приемов, реализованных в определенном семантическом поле пьесы, детерминированном темой, жанром и идеей автора. Семантическое поле, образующее художественный смысл пьесы, формируется в процессе сложного взаимодействия языка, как «строительного материала», и художественного образа, как «модели мира», отраженного в пьесе. При этом вымышленный, художественно деформированный мир экстраполирован на действительность и мотивирован творческой личностью драматурга,

Литература

его субъективной позицией. Жанровый аспект содержания драмы связан с тем, что драма осуществляет исключительно «этологическое» задание — «раскрывает то или иное состояние общества (или его части) — социальное, политическое, идеологическое, нравственное» [16]. Как и любое художественное произведение, драма показывает предметно-человеческий мир и содержит художественную концепцию, реализующую отношение драматурга к объекту изображаемого. Семантика всех элементов, составляющих пьесу, обусловлена тематическим полем (художественная концепция мира, принцип драматического мышления, драматический образ мира), в котором трансформируется художественная структура драмы, представляющая собой систему отношений компонентов (элементов), которые осуществляют все уровни организации пьесы, все ее образные системы как художественной целостности. Структура — это не только композиция материала, но и динамика отношений компонентов (элементов) между собой. Содержание драмы создается именно такими структурными отношениями. «Отношения между материалом и способами его переработки, приемами его подачи и организации и являются собственно художественной формой произведения» [17], из них и рождается художественное содержание, которое зависит от замысла драматурга, от действительности, в которой он живет и творит. Система отношений различных компонентов создает целостный художественный мир драмы, который обладает своими особыми закономерностями. Это отношения между персонажами, автором и изображаемым, словом и действием, способ подачи этих отношений зависит от творческой задачи драматурга, системы его ценностных ориентаций, его опыта (организация материала, его разработка, осмысление, схема композиции и т.д.). Исходное и формообразующее задание драмы (аксиологический уровень) — раскрытие жизненных явлений, качеств, которые проявляются в поступках героев. Отношение субъекта (автора) и материала в пьесе представляет собой диалог между художником и действительностью. Этот диалог реализует себя в поэтике драмы как структуре отношений внутри художественного мира произведения.

Любое художественное произведение «есть сложная замкнутая система, состоящая из целого ряда подсистем — отражения, изображения, выражения» [18], которые осуществляются при посредстве слова. Возникает сложное сплетение с внутренней замкнутой системой, в которой сбалансированы идейное содержание, пиктографический элемент (изображение) и формальная структура

Литература

(расположение материала в определенном порядке). Все это выявляет мировоззренческие и эстетические ценности художественного произведения, в данном случае драмы.

Жанр как конкретная форма существования драмы предусматривает *жанровый* охват материала, *позицию* драматурга, *словесный строй* и *диалогическую форму* изложения. Логика драматической конструкции предусматривает своеобразную *логику драматического мышления*, приемов и средств, способствующих подать материал в жанровом ключе драмы. Для этого необходимы два условия: во-первых, драматург должен найти такое событие, которое бы послужило сюжетом для драмы, а во-вторых, увидеть его «глазами жанра». Драматург моделирует «художественную действительность» согласно жанра, в котором *аксиологическая* и *морфологическая* стороны взаимно пересекаются, создавая художественную *целостность*. Он создает особый замкнутый в себе предметно-пластический мир (художественный образ мира), который выступает носителем его видения, понимания и оценки социальных и психологических процессов действительности[19]. Отметим, что в драме, как правило, вымышленный мир становится интересубъективным, выходящим за пределы воли драматурга.

Идейно-эмоциональная субструктура (текст) обуславливает внутренний мир художественного произведения на основе содержательной, предметной трансформации темы и тематического поля. Как известно, художественный смысл драмы формируется в специфической тематической структуре, осуществленной в сюжете. Смысловые фрагменты текста (сцены, эпизоды) порождают целостность художественного произведения, определяют его единство. В контексте традиции выясняется жанровая интерпретация темы. Не случайно, исследователи за основу своих классификаций брали тематический принцип, выделяя «социальную» и «политическую» драмы. Безусловно, драма, как и любой другой жанр, по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события и проблемы. Парадигма тематического поля включает в себе драматически трансформированный жизненный материал, который «задает» сюжет и определяет тему. Однако тема не является жанровой доминантой, так как одна и та же тема может быть подана драматургом в ключе драмы, комедии или трагедии. Главное то, как эту тему трансформирует автор, в каком ракурсе тональности подает — комическом, драматическом или трагическом. Важна внутренняя, тематическая определенность жанра (определенные стороны действительности, определенные принципы отбора, определенная

Литература

форма видения действительности). Непосредственно сюжетная тема определяет драматическую телеологию. Драма раскрывает сюжеты с непременно драматической основой, сюжеты, в которых герой попадает в драматические ситуации и положения, требующие от него поступка. Все это дает право рассматривать драму, как художественное произведение, имеющее свою *морфологию* (структуру материально-пространственных элементов) и *аксиологию* (социально ценностную значимость общественно-ценностных элементов), которые позволяют подходить к драме не только как определенному типу высказывания (сообщения), но и «способу» оформления высказывания, смыслу высказывания. Так внутреннее единство жанра драмы определяется его семантической структурой.

Драма (как художественный текст) обладает особым смысловым строем, в котором находят отражение и художественную переработку категории пространства, времени и причинности. Поэтому понимание смысловой организации драмы (семантики) лежит в основе анализа ее художественной структуры (морфологии).

Организация драматургического текста направлена на создание «свернутой картины мира», которая трансформируется в художественной структуре произведения, что отражает ее *морфологический уровень* (системно-структурный), *демонстрирующий* внутреннюю динамику драмы, законы ее существования. Дrame присуща двойственная проекция жанровой структуры (сюжет и канва), в которой внешнее (сюжетное действие) пересекается с внутренним (канвой), интенсифицируя основное значение, смысл драмы. В ней создается замкнутый мир, свой универсум, проявляющий себя в сюжете, в основу которого положена жизненная ситуация драматического характера, своя система отношений между персонажами, своя схема их поведения.

Художественная структура драмы органически связана с ее композицией. С.Балухатый считал, что драма является пересечением трех типов композиции: диалогической, драматической, сюжетной [20]. Драматическая отражает форму сюжета (экспозиция – нарастание действия — конфликт – разрешение). Композиция диалогическая демонстрирует систему речевой организации пьесы. Что касается сюжетной композиции, то она иллюстрирует цепь фактов и событий драмы. Все они находят свое выражение в сложном взаимоотношении между канвой и сюжетом. Учитывая тот факт, что идейная субструктура пьесы шире поверхностного слоя событий, описываемых в ней, она соотносится с двумя уровнями, аккумулируя их в семантическом единстве. «Горизонтальный» уровень структуры

Литература

драмы составляет *сюжетосложение*, «вертикальный» — превращение материала волей драматурга в художественное произведение. Взаимосвязь этих уровней определяет динамику отношений компонентов, жанрово ее формируя. В сюжетном действии драмы (отношение между героями, пространство художественного мира) происходит развертывание образов героев и мира «по вертикали», так происходит процесс создания целостного художественного мира драмы, «типичного целого художественного высказывания»[21]. Силовые пружины в механизме сюжета предельно выражают драматическое, они движут сюжет, который представляет не просто цепь событий и эпизодов, а систему отношений между персонажами, реализованную в действии, которое направлено на то, чтобы вызвать у зрителя реакцию чувств, критическое отношение к изображаемому.

Действие, как диалогическая система отношений между персонажами, имеет два уровня: то, что выражает автор и то, что выражают персонажи. Оба этих уровня, реализуясь в действии, создают драматическое единство. Сюжет, безусловно, обладает частичной жанровой нейтральностью, ибо один и тот же тип кризисных ситуаций преломляется в разных сюжетных конструкциях по-своему, в зависимости от жанра произведения. Как считает О.Фрейденберг, между сюжетом и жанром наблюдается тесная связь. «Сюжет и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определенного общественного мирозерцания; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим; в процессе единого развития литературы все сюжеты и все жанры приобрели общность черт, позволяющие говорить о полном их тождестве, несмотря на резкие морфологические отличия»[22]. Исследователь говорит о сюжетно-жанровом формообразовании, рассматривая исторический период долитературных форм и период античной литературы, приходя к выводу, что жанры — гибкие, условные, переосмысленные сочетания тех или иных сюжетных систем. Вопрос о смысловом происхождении жанровых форм и сюжетов есть вопрос о сущности литературной формы и ее отношения к содержанию. Сюжет так или иначе устанавливал родово-видовую или жанровую форму. Такое соотношение между «сюжетом» и «жанром» адекватно соотношению «семантики» и «морфологии»[23]. Как известно, жанр драмы, сложившийся еще в древности, на протяжении своего исторического развития сохранял жанровые нормы, модифицируя их. В данном случае мы имеем в виду «память жанра» (М. Бахтин).

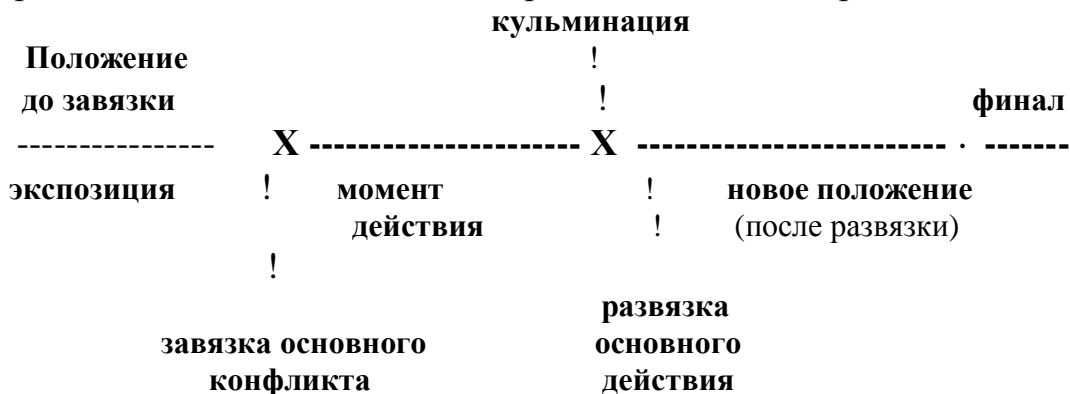
Литература

Обратимся непосредственно к *сюжетосложению драмы*, его особенностям. Художественная структура драмы органически связана с ее композицией, с техникой изложения, т.е. развертывания ее сюжета. Вот почему важной особенностью поэтики драмы является *организация драматического действия*. **Действие** — «праксис» (Аристотель) – поступление (поступательное движение событий). Драма начинается там, где действие становится поступком. ПОСТУП-ОК образуется от поступи. Это способ хождения - прохождения некоего пути, движение вперед. Выделяют два типа действия: *традиционный* (гегелевский) – внешне волевой и *волевой* (ибсеновский), демонстрирующей динамику мыслей и чувств персонажей, столкновение их идеалов. «Ибсеновский» тип действия базируется не на поступках героев, а на идеологическом столкновении между ними, внутренней переоценке ценностей, что создает особый драматизм действия. Такой тип действия свойственен пьесам А.П.Чехова. И в то же время действие раскрывает сюжет судьбы и во многих пьесах строится на поступках героев. Вот почему оно является жанрообразующим фактором драмы.

Драма, как правило, не приемлет вялотекущего, замедленного развития событий, она признает динамику развития действия. Существенным признаком сюжетно-композиционной структуры драмы является дискретность сцен, что нарушает ритм драматического действия. Оно то замедляется, то стремительно развивается, переходит от драматических ситуаций к резким поворотам интриги, смещению сюжетных ходов. Драматический дискурс художественной структуры драмы выстраивается по причинно-следственному принципу. Этому принципу подчинена система персонажей, столкновение мнений, точек зрения, идеалов (автор — герой, герой — герой), способ подачи материала.. Среди многообразия форм и приемов сюжетосложения в драме выделяют два основных типа сюжетно-композиционного единства. «Первый тип единства основан на замкнутом узле событий, находящихся в причинно-следственных связях друг с другом»[24]. Второй тип единства создается на смысловых связях, которые обуславливают в драме монтаж сцен, подчиненных общей идее-замыслу. Второй тип тяготеет к сконструированному сюжету, отличающемуся фрагментарностью сцен. Поиск «новых форм» способствует ломке структуры, отказу от сюжетных схем, разорванности сценической ткани. Эта тенденция приводит к модификации сюжета, его деконструкции.

Литература

Исходя из того, что драматический сюжет не просто цепь событий, а система отношений между персонажами, реализованная в действии как драматическая борьба, в ней с нормативной точки зрения существуют свои принципы и приемы, которые стали типичными для этого жанра. Основные параметры сюжета определяются общими законами драматического построения.



В композиционной структуре драмы, как правило, присутствует *экспозиция (протазис)*, которая является своеобразным «прологом», подготавливающим *завязку* драматического действия. Она играет роль сюжетного узла, экспонирующего дальнейшее развитие действия и не всегда соблюдающего хронологию времени и событий. *Завязка* не только мотивируется сюжетом, но она сама мотивирует его развертывание, а так же содержит в себе «зерно драматизма», которое находит свое дальнейшее развитие в действии пьесы и обуславливает ее напряжение. Зачастую в драме кульминация совпадает с развязкой действия, что придает ей особую «драматичность». Завязка в драме, как правило, интригующая, она, как « клубок ниток » тянет за собой действие, ведя его к финалу.

В *кульминации* усложняются и затягиваются все узлы пьесы, накалившиеся страсти достигают своего апогея, становится ясным, кто прав, а кто виноват. В *развязке (эпитазисе)* расставляются последние акценты. Наступает финал. Однако не всегда финал демонстрирует завершенность событий. Очень часто он остается открытым, что было присуще пьесам А.П. Чехова. Эффект «незавершенной» развязки обусловлен идейно-художественной концепцией пьесы, смысловой центр в данном случае переносится с факта на отношение к тому, что изображено. Открытый финал не говорит о том, что драма не завершена, ибо законченность пьесы определяется ее изложением и композицией, целостным смысловым единством. Фактически сюжетный узел не развязан, но архитектурно (формально) все компоненты налицо, только, как уже говорилось, развязка приобретает особое смысловое значение.

Литература

Три фазы (завязка, кульминация, развязка) – ядро Аристотелевской формы драматического произведения – не всегда присущи структуре современной драмы. Пространственно-временное единство действия порой «растягивается» и не делится на действия и акты.

Сюжет воплощает динамический, действенный строй драмы, «являет собой способ созидания содержательной формы. В процессе этого созидания, развертывания порождается художественное время – пространство – свойство, атрибут художественной системы» [25]. Пространственно-временная система драмы обладает своими индивидуальными особенностями, которые определяются законом жанра, мировоззрением драматурга. М.Бахтин считал, что хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Пространство и время в драме играют фундаментальную роль.

Художественное пространство драмы представляет собой замкнутую систему со своими конвенциональными закономерностями. Драматическая деконструкция реальности подчинена рамкам времени и пространства. Драма ограничена событиями, местом действия и объемом. Проблема временной и пространственной организации драмы связана с «принципом многоступенчатости» [26], который положен в основу композиции, находит выражение в конфликте и ситуациях. Функция пространства и времени заключается в интеграции всех компонентов, формирующих целостность произведения, его композиционно-тематическую реальность. Художественное время в драме может быть ретроспективным, локальным, замкнутым на «пике» явления, события, спрессовано не только сценически, но и художественно. Драма может варьировать временем, ибо ей важно показать жизнь героя не только в данный момент, но и в другой временной плоскости.

Художественное пространство в драме – это оркестровка изложения сюжета. Выделяют «горизонтальное пространство» (временная последовательность, обстановка быта, окружения) и «вертикальное пространство» (роковое время судьбы). В тексте пересекается пространство видимое и сообщенное. Формальное пространство – это совокупность отдельных объектов. Пространство моделирует непространственные отношения (семантические, ценностные, психологические), включая взаимоотношения героев.

Время и пространство в пьесе выражены на уровне описания, изображения и художественного смысла, т.е. проявляют себя на семантическом уровне. В драме наблюдается соотношение пространства географического и художественного, взаимодействие

Литература

художественного пространства с внутрисценическим. В разных измерениях выступает и время: время хронологическое (фабульное), время художественное (сюжетное), время спектакля.

В структуре драмы, как правило, присутствует обстоятельство, случай, на котором строится сюжет. Сюжетные перипетии, как правило, выстраиваются по этому принципу, ведя действие к развязке. Чем неожиданнее момент финала, тем эффективнее реализует себя сюжетно-композиционная основа. Драматическое напряжение в рамках единой структуры драмы достигается принципом «столкновения идей», «позиций».

Организация *фаз сюжета* включает такие моменты, как: «драматическая ситуация», «характер интриги (коллизии)», «финал». Сюжетным ядром драмы является драматическая *ситуация*, на которой строится действие пьесы (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, диспозиция). Ситуация является форматором художественной ткани драмы. Являясь центром структуры пьесы, она вовлекает в силовое поле действия все мизансцены и эпизоды, способствующие решению художественной задачи. Формой организации художественного материала является *эпизод* (драматургическая микроструктура). Эпизоды бывают связующими (эпизод-мост) и несвязующими (эпизод-штрих, когда ход действия не пострадает, если его можно опустить).

Фабульные события представляют собой цепь нанизанных сцен, которые так выстраиваются драматургом, что сюжетный рисунок органично вписывается в драматическую основу пьесы. Художественная структура драмы зачастую строится не только на драматической, но и на абсурдной ситуации.

Сюжет драмы подвержен «самодвижению» и «саморазвитию». Все сюжетные и внесюжетные эпизоды составляют сквозное действие, направленное к разрешению конфликта. Как известно, конфликт определяет идейно-художественную значимость драмы. Относя конфликт к жанровой доминанте, необходимо раскрыть его функцию в поэтике драмы. Он не только соединяет структурные элементы в единое целое, но образно отражает противоречия действительности, послужившие фактом для драматического сюжета. Реализуя себя в сюжете, он осуществляется во всей образной структуре пьесы, начиная от принципов композиции и сюжетостроения, способа раскрытия характеров вплоть до приемов индивидуализации речи персонажей и принципов построения диалогов. Жанрообразующая функция конфликта непосредственно связана со способом его художественного воплощения, то есть с

Литература

поэтикой. В неповторимости способов художественного воплощения конфликтов кроется источник жанровых вариантов драмы, ибо конфликт «перестраивает» структуру жанровых доминант, способ их взаимосвязи. Он выступает «содержательной» стороной жанра, включающей в себя авторскую оценку.

Обычно конфликт сводят к простейшему — борьбе персонажей, столкновению противоборствующих лиц. Содержание конфликта Гегель связывал с идейностью драмы.

В действии раскрываются столкновения героев с событиями, их взаимосвязь с обстоятельствами. Не случайно Аристотель и Гегель считали действие основой построения драмы. Действие демонстрирует характеры, противоречия общего и личного, оно связано с коллизией. Действие и конфликт тесно взаимосвязаны, ибо действие — конфликт в развитии, а конфликт — источник действия, его пружина. В нем ярко проявляется проблематика пьесы, авторская оценка характеров. Конфликт организует все компоненты драмы, их взаимодействие, объективно проявляется в развитии сюжета. Он показывает борьбу сквозного и контрсквозного действия внутри характеров. В действии драмы специфическим образом отражается действительность. Учение Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии важно в понимании конфликта. Сверхзадача – это авторская идейно-художественная концепция пьесы, которая выражается в сквозном действии — лейтмотиве, проходящем через все произведение, его подводное течение.

Существует типология структуры драматического конфликта:

- ◆ герой — герой (автор и зритель на одной стороне);
- ◆ герой — зрительный зал (положительный герой в зале, а не на сцене);
- ◆ герой — среда (автор и зрительный зал являются наблюдателями).

Безусловно, подобное деление относительно.

Так как сюжет драмы отражает отношения персонажей и их поступки, то ключевым компонентом в нем являются *герои (жанровые маркеры)*, способы изображения которых имеют свои особенности, обусловленные жанром, его внутренней структурой. Мастерство драматурга и проявляется в «лепке» характеров. Так, Г.Ибсен трижды переписывал пьесу. Первый вариант: я знаю персонажей не лучше, чем попутчиков в поезде; второй вариант: прожил с персонажем бок о бок один месяц; третий вариант: знаю о них все.

Литература

Герой является выражением художественного смысла пьесы, несет в себе определенное содержание части и целого. Драматург ставит своих героев в определенную ситуацию и систему взаимоотношений. «Из суммы этих взаимоотношений и взаимодействий складывается основное и главное действие пьесы» [27]. Персонажи занимают определенное отношение к ситуации, она диктует им выбор их поведения.

Персонаж, как элемент внутреннего мира художественного произведения, материализуется не только в фабульно-сюжетной основе пьесы, но обусловлен «тематической» проблемой, выступает элементом идейно-художественного смысла пьесы. Необходимо отметить, что герой драмы имеет два измерения. С одной стороны, он — составная часть ее внутреннего мира, сила, формирующая целостность произведения, с другой — носитель его художественного смысла. Герой живет в условном мире пьесы, его функциональное значение — выражение авторской идеи. Герой — доминирующий компонент структуры, непосредственно связанный с сюжетом. В драме персонаж — «эквивалент человека в микрокосмосе» [28]. В пространстве пьесы раскрывается его сущность, проявляющаяся в поступках, высказываниях, отношениях и связях. Всякое определение человека в пространстве и времени влечет за собой ценностное осмысление мира. Преломляясь в сюжете, пространство и время «измеряют» персонаж по другой шкале ценности, не только обнажая его отрицательные и положительные стороны, но выносит свой приговор, который определяется авторской идеей-замыслом.

Частично персонажи характеризуются в ремарках, однако в большей степени они самовыражаются, активно проявляя себя в пространственно-временном универсуме пьесы.

Аспектом поэтики является и *речевая организация* драмы, которая имеет свою специфику, обусловленную жанром. Дискурсивная структура определяет конкретную речь персонажей, которая построена на диалоге, отражающем не только эмоциональное состояние персонажей, но несет информацию событий, дает возможность самовыражения, самопрезентации героев, выражения их сущности. В.Волькенштейн, раскрывая природу драматического диалога, пришел к выводу, что «драматическая реплика неизбежно несет на себе печать волевого усилия», что слово выступает как «слово-действие», как «словесный поступок» [29]. Диалог позволяет и взаиморазоблачению персонажей, а не только их саморазоблачению. Не следует забывать, что автор в данном случае играет главную роль, он дает оценку персонажу, вкладывая в его уста те слова, которые

Литература

отражают концепцию характера героя. Именно автор определяет «идиолект» своего персонажа. Замкнутый диалогизирующий контекст в драме имеет особый характер, так как персонифицированное слово, принадлежащее одному из участников диалога, получает звучание, обусловленное словом другого персонажа.

Язык драмы выполняет несколько функций. С одной стороны, он характеризует персонажа, являясь одним из средств его самовыражения, а с другой — способствует созданию «драматического рельефа» пьесы, проявляя себя на уровне композиции и стиля, в особой языковой организации. Кроме этого, как справедливо отмечает В.Е.Хализев, драматическая речь отмечается условностью, которая определяется особой смысловой нагрузкой слова в пьесе, выполняющего кроме функции воспроизведения действия задачу информации об обстановке действия, о событиях, происходящих за сценой, о мыслях и переживаниях героев [30]. Язык драмы отражает мотивацию причинно-следственных связей текста. События и эмоциональное состояние героев подано в интерпретационно-информационном плане (ремарки, речь персонажей). Речевая организация драмы реализуется в двух планах: речи персонажей и авторских ремарок, которые соотносятся друг с другом, образуя единое целое. «Следует указать на то, что слово персонажа в драматургическом произведении может изучаться в двух аспектах: как элемент речевой структуры образа персонажа, что помогает раскрытию связи слова и характера, и как компонент целостной системы в пределах пьесы или цикла пьес (причем эта целостность определяется единством проблематики и идейно-эмоциональной оценки) [31]. «Авторская речь в виде ремарок, регламентирующая оформление сцены и поведение действующих лиц на сцене, в общей структуре драматического произведения образует четко обособленный план, как бы параллельный плану речи персонажей» [32]. В художественной структуре драмы *ремарки* выполняют не только коммуникативную функцию, но и репрезентативную. В них автор характеризует своих персонажей, подмечает важные детали, порой, дает свою оценку происходящему. Как правило, драматург, перечисляя действующих лиц драмы, не просто называет их фамилии (имена), внешний вид, возраст, но иногда дает им *микрохарактеристику*, что помогает режиссеру (читателю) лучше понять того или иного персонажа.

Речь персонажа не только индивидуализирована, но социально и психологически детерминирована. Она отражает содержательную сторону «образа персонажа», его идеологему.

Литература

Итак, единство действия в драме обусловлено внутренним центром сюжетного ядра, а целостность ее художественного смысла выражается при помощи частей (акты, действия, сцены), составляющих ее структуру.

Таким образом, жанр драмы как формы осмысления мира следует рассматривать на *семантическом уровне* (план содержания), который включает *жанровые доминанты* (тип персонажа, тип конфликта) и *жанрообразующие факторы* (традиция жанра, художественный метод, авторская индивидуальность) и *морфологическом уровне* (план формы), включающем сюжетосложение, индивидуальность драматурга, традицию, художественный метод и интонационно-речевую организацию пьесы. При этом художественный метод и авторская индивидуальность выступают изменчивыми признаками жанра, так как драматург искажает схему жанра, взятую за норму, наполняя ее своим видением мира.

Как видим, поэтика драмы — это преломление жанровой структуры в конкретном материале, обуславливающим функциональную связь различных приемов организации драматургического текста с жанровой структурой — структурой художественного мышления драматурга. Мы представили традиционную сюжетную схему драмы, которая в каждом отдельном случае становится индивидуальной, наполняясь особым материалом, диктуемым авторской индивидуальностью драматурга, затронули основные аспекты поэтики драмы как жанра. Все приемы конструирования драматического действия, безусловно, зависят от мастерства драматурга, обусловлены методом, жанром и стилем пьесы.

¹ Аверинцев С.Я., Андреев М.Л., Гаспаров М.К., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох / Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С.5.

² Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Спб, 1886. Т.24. С.837.

³ Краткая литературная энциклопедия. – М., 1968. Т.5. С.935.

⁴ Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С.184.

⁵ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986. С. 8.

⁶ Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996. С.31.

⁷ Тимофеев Л. Основы теории литературы. М., 1976. С.6.

⁸ См.: Веселовский А.И. Историческая поэтика. М., 1989; Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1927; Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990; Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1965 и др.

Литература

- ⁹ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. Издание второе, дополненное. М., 1986.
- ¹⁰ Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Munchen, 1971.
- ¹¹ Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996; Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуская школа. М, 1964; Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970; Р.Барт . Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989 ; Руднев В. Морфология реальности. М., 1996;
- ¹² Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996; Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
- ¹³ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С.144.
- ¹⁴ Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С.11.
- ¹⁵ Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. М., 1980. С. 56.
- ¹⁶ Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник МГУ. 1978. №4. С.265.
- ¹⁷ Рымарь Н. Поэтика романа. Куйбышев, 1990.
- ¹⁸ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986.С.45.
- ¹⁹ Поляков М.Теория драмы. Поэтика.1980. С.16.
- ²⁰ Болухатый А. Вопросы поэтики. Л., 1990.
- ²¹ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С.144.
- ²² Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра.М., 1997.С.13.
- ²³ Зарев П. Теория на литературата: В 2-х т. София, 1979.Т.1. С. 310.
- ²⁴ Хализев В. Драма как род литературы. М., 1986.С.181.
- ²⁵ Цилевич Л.М. Принципы анализа литературного произведения как художественной системы // Филол. науки. 1988.№1.С.11.
- ²⁶ Поляков В. В мире идей и образов.М., 1983. С.305.
- ²⁷ Михоэлс С. Статьи, беседы, речи. М., 1964.С.240.
- ²⁸ Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. М., 1980. С.92.
- ²⁹ Волькенштейн В. Драматургия. Изд.5-ое , доп. М., 1969. С. 65.
- ³⁰ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.
- ³¹ Уколова Л.Е. Специфика драмы. Днепропетровск, 1991.С.134.
- ³² Мельничук А.С. Диалектика языковой формы и содержания в произведениях художественной литературы // Литература. Язык. Культура / Под ред. Г.В.Степанова. М., 1986.С.241.

Литература

Социокультурная ситуация, сложившаяся в конце XX века, оказала влияние на эстетику театра и драматургии, обусловив их выразительные средства и язык. В этот переходный период, соединивший в себе “старое” и “новое”, утвердился эстетический плюрализм и в большей степени проявилась многозначность культурных явлений. Наблюдается распад эстетических абсолютов, присущих социалистическому реализму, идёт поиск новых творческих ориентиров.

Ситуацию конца XX — начала XXI вв. в театре и драматургии определяют прежде всего как “перемену интонации” (В. Славкин). Эта перемена в определенной степени обусловлена сменой драматургических поколений. В 90-е годы в драматургию пришли новые авторы (М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Образцов, А. Железцов, О. Богаев, О. Юрьев, М. Курочкин, В. Леванов, Е. Гришковец, И. Савельев, А. Найденов, В. Ляпин и др.), которые изменили поэтику драмы. При этом активно заявляет о себе “женская драматургия” (Н. Птушкина, К. Драгунская, О. Мухина, Н. Громова, И. Исаева, Е. Садур, О. Шишкина и др.), что отражает общую закономерность развития русской литературы конца XX века.

“Новая драма” базируется на достижениях представителей “новой волны” 70–80-х гг., возродивших традицию критического реализма и модернизма (Л. Петрушевская, А. Соколова, А. Родионова, Л. Разумовская, О. Кучкина, Н. Садур, В. Арро, В. Славкин, А. Галин и др.), и в то же время имеет ярко выраженный “итоговый”, обобщающий характер: в ней сильнее ощутимы *условно-символическое и игровое начала, интертекстуальный контекст*, внимание к ранее табуированным сферам изображения жизни (включая эротику), тенденция к использованию ненормативной лексики. Можно выделить два контрастных её полюса: произведения, тяготеющие к *метафорической насыщенности и усложненности с ослабленным сюжетным стержнем*, и пьесы, основанные на напряженной, *занимательной интриге*. В первом случае авторы по преимуществу ориентируются на чеховскую традицию. Максимальное приближение к правде жизни, внешняя будничность, философский подтекст, свойственные пьесам А. П. Чехова, стали неотъемлемым качеством целого ряда пьес “новой драмы”. С Чеховым их роднит пессимизм, ощущение бессмысленности текущей жизни, критический взгляд на человека. Драматурги в пародийно-ироническом ключе показывают современную действительность, погружая героев в подробности быта и размышлений. Драма пропиталась трагикомическим подтекстом, утратила динамику

Литература

действия, стабилизировала “открытый финал”, что было свойственно чеховским пьесам.

Правда, писатели по-разному выражают свое отношение к Чехову. Одни прибегают к пародийной интерпретации ситуаций (“Чайка спела” Н. Коляды, “Вишневый садик” А. Слаповского), другие — к прямым “перекличкам” героев и мотивов (“Оборванец” М. Угарова, “Остров Сахалин” Е. Греминой), третьи — “дописывают” или развивают какую-то одну линию чеховской пьесы (“Чайка” Б. Акунина).

Противоположный полюс представлен произведениями с напряженной интригой, занимательным сюжетом, интегрирующими признаки различных систем, в некоторых случаях — тяготеющими к так называемой “чернухе”. Самая характерная фигура здесь Н. Коляда, пьесы которого активно ставятся в театрах России и за рубежом, шокируя порой своей проблематикой, героями, языком. Существует “феномен Коляды” (Н. Лейдерман), и критики пытаются его расшифровать. Одни считают, что Н.Коляда пишет грубо и одиозно, другие отмечают экзистенциальные проблемы, поднятые в его пьесах, третьи пытаются разобраться в сущности его героев. В пьесах драматурга отражены социальные и духовные процессы жизни российского общества конца 80-х–90-х гг. Он обнажает уродство окружающей среды, даёт концентрированное изображение грубого и жестокого, показывая те стороны действительности, которые относятся к сфере “низкого”, рисует их натуралистически, эпатажно, не боясь “ненормативного слова”. О своих персонажах Н. Коляда говорит: “Я обожаю своих героев, жалею и люблю их. Люди, о которых я пишу в пьесах, — это люди провинции: мучающиеся, живущие на краю пропасти, страдающие, счастливые и несчастные, убогие и прекрасные. Я их очень хорошо знаю, этих людей. Они всегда хотят взлететь над болотом, но Бог не дал им крыльев, и они это понимают”[1]. Как правило, это полунинтеллигентные люди, которые искренне и честно говорят о том, какая у них чуткая душа, хотя сами они в грязи и обносках. Автор обнажает их боль и в то же время лечит ее.

Безусловно, “новая драма” — явление неоднородное. Ее представляют драматурги разных художественных направлений, но новизна их эстетических поисков налицо. Они не только качественно изменяют драму, но и разрушают каноны комедии (“Аскольдова могилка” А. Железцова, “Русский сон” О. Михайловой, “Виндсерфинг” О. Ернева, “Оборванец” М. Угарова), синтезируя в ней элементы драмы и трагикомедии. В ситуации смены ценностных

Литература

ориентиров, пересмотра прежних идеалов и норм драматургии предложили свои версии жизни, свою картину мира, своих героев. Сегодня молодых авторов волнует “эффект самовыражаемости”, отказ от общепринятых норм и штампов, тяга к лабораторному типу работы.

“Новая драма” включает в себя произведения реалистические, авангардистские, постмодернистские, восходящие к альтернативному, “другому” искусству. Нередко им присущ “немотивированный” (Ортега-и-Гассет) тип моделирования художественной условности. Органическое сочетание реального и виртуального, их взаимодействие в рамках художественного пространства пьесы становится характерным для поэтики пьес, принадлежащих этой генерации драматургов. Подобное объясняется тем, что в общественном сознании формируется новая ценностная иерархия и возникает потребность в оценке новых явлений социальной и духовной жизни в соответствии с эстетическими критериями.

“Новая драма” конца XX века во многом напоминает “новую драму” начала века (многоуровневый подтекст, философское наполнение, неопределенный финал, рефлексия героя и т. п.). И в то же время она обретает свои специфические особенности. Все чаще текст пьесы представляет сплошной без ремарок диалог (“Русская тоска”, “Пьеса № 27” А. Слаповского), действие стерто, “размыто”, оно почти исчезло. Другие же драматурги (О. Богаев, О. Михайлова, М. Угаров), наоборот, особую роль придают ремаркам: в них не только описываются интерьер и внешние детали облика персонажей, но подробно комментируются их действия. Порой ремарки утрачивают свою функциональность, переходя в прозаический текст.

Появились пьесы, в которых драматургическая ткань представляет диалогизированную прозу, напоминая “поток сознания”. В этом плане интерес представляет драматургия Е. Гришковца (“Записки к “Диалогам русского путешественника”, “Как я съел собаку”, “ОдноврЕмЕнно”, “Зима”). Так в пьесе “ОдноврЕмЕнно”, ставшей сенсацией в кругу режиссеров и драматургов, автор воспроизводит “стенограмму” разнообразных чувств и ощущений героя, описывающего параллельное “проживание” в различных виртуальных реальностях. Е. Гришковец даёт зрителю возможность почувствовать онтологическую одновременность разнородных факторов бытия, осознать реальную сложность человеческой психики. По принципу “потока сознания” драматург трансформирует драматургическое действие в пересказ рассказов о жизни, придавая при этом особое

Литература

значение частностям. Появились в последнее время и пьесы-прозы (“Красивая жизнь” В. Пьецуха, “День русского едока” В. Сорокина).

Во многом похожие процессы наблюдаются и в творчестве Л. Петрушевской, Н. Садур, А. Казанцева, А. Галина, М. Арбатовой — тех, кто пришел в драматургию в 70–80-е годы. Обновление переживает и творчество представителей старшего поколения (В. Розов, Л. Зорин, С. Алёшин, Э. Брагинский, Э. Радзинский и др.), но оно, как правило, осуществляется в рамках классической традиции.

Наличие различных эстетических установок, их сосуществование в едином пространстве современности придает драматургии сложный жанрово-стилевой характер, отражая неоднородность ее направлений и течений.

В связи с этим можно выделить *традиционную* и *авангардную* (нетрадиционную) драму. К *традиционной* линии драматургии относится *реалистическая драма*, в русле которой продолжает писать старшее поколение драматургов (В. Розов, М. Роцин, Г. Горин, Л. Зорин, А. Володин, Э. Радзинский, Л. Разумовская, А. Мишарин и др.). К *авангардной* относится *модернистская* (А. Слаповский, А. Бартов, Н. Садур, О. Ернев, А. Шипенко и др.) и *постмодернистская драма* (В. Сорокин, Д. А. Пригов, В. Коркия, О. Юрьев, О. Богаев и др.). При этом некоторые драматурги создают пьесы как реалистические, так и модернистские и постмодернистские (Л. Петрушевская, М. Угаров).

Изменился и жанровый облик современной драматургии. В ней представлены самые разнообразные жанры — от драмы абсурда до трагедии. Как никогда активно утверждает себя *комедия* (Л. Зорин, А. Галин, В. Гуркин, А. Железцов, Н. Коляда, Л. Разумовская, С. Лобозеров, Р. Белецкий, А. Яхонтов, П. Гладилин, Л. Филатов и др.). И это закономерно: в переломные эпохи данный жанр, как правило, получает новый толчок в своем развитии. Интерес современные драматурги проявляют и к *фарсу* (“Обрезанный ломоть” И. Шприца, “Песни о Родине”, “Стены древнего Кремля” А. Железцова, “Комок” А. Слаповского, “Кома” М. Ворфоломеева и др.). Прочное место в литературе занимает *трагикомедия* (“Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем” Ю. Мамлеева, “Остров нашей Любви и Надежды” Г. Соловского, “Шутки в глухомани” И. Муренко, “Страшный суП, или Продолжение преследует” О. Богаева). Чаще стали появляться *мелодрамы* (“Около любви” А. Коровкина, “Жиголо, или Ненастье в солнечное утро” А. Мишарина, “...его алмазы и изумруды” С. Лобозерова). По-прежнему очень редко встречаются *трагедии* (“Саркофаг-2” В. Губарева).

Литература

Современной драме, как и художественному творчеству в целом, свойственна аномативность. Так, с одной стороны, она сохраняет жанровый канон, а с другой, — нарушает его. Она отказывается от сюжетных схем, проявляя интерес к сконструированному сюжету, в котором ярко выражено игровое начало. Ее художественная структура отличается органическим сочетанием реального и ирреального, их суггестивностью в пределах художественного пространства пьесы. При этом размывается сюжетная основа, растворяясь в рефлексии персонажей, действие ослаблено, часто оно строится на повторе ситуаций, их варьировании. Порой отсутствует и сюжет (“ОдноврЕмЕнно” Е. Гришковца). Как видим, авангардной (нетрадиционной) драме 90-х годов не чужд структурный прагматизм, что не было свойственно драме классической. Наблюдается аморфность и “размытость” жанровых границ, стилевой эклектизм, разнообразие модификаций художественной структуры драмы.

В современной русской драматургии усиливаются процессы взаимодействия жанровых признаков драмы и комедии, драмы и трагикомедии, что приводит к “расшатыванию” жанровой структуры, утрате отчетливых жанровых границ. Так, преодолевая инерцию застывшей формы, драма активно использует элементы комедии, а комедия — элементы драмы. При этом как драма, так и комедия пропитываются трагикомическим подтекстом, нарушая жанровый канон. Происходит общее изменение традиционности, обусловленное проявлением “традиционных форм в неожиданных положениях” [2] и возникновением нетрадиционных жанровых образований, которые отражают “новизну жанра”, трансформируя традиционную жанровую структуру применительно к новому содержанию.

Жанровый синкретизм и жанровая бинарность ведут к обновлению поэтики. В связи с этим изменилось привычное представление о жанре. Все чаще стали появляться пьесы жанрово-пограничного характера, что затрудняет их атрибуцию. В последнее время наблюдается тенденция вольного обращения в определении жанра пьесы как со стороны драматургов, так и критиков. Мы встречаем не только “размышления в двух действиях” (“По дороге к себе” М. Арбатовой), “психологический боевик” (“Клинч” А. Слаповского), но и “балет в темноте” (“Жизель” О. Михайловой), “оперу первого дня” (“Зеленые щеки апреля” М. Угарова), “мелодраму с падением люстры чувств” у Ф. Булякова, “комедию в четырех положениях” (“Времени вагон” С. Носова), “маниакально-депрессивную комедию” (“Наваждения” С. Шуляка). В театре появились жанровые конструкции с элементами перформанса. Все это свидетельствует о

Литература

стремлении драматургии к “открытости”, эстетическим метаморфозам, обусловившим ее переход в новое качество, новую фазу развития.

Сегодня драматурги активно обращаются к классике, создают современные версии известных сюжетов. Возникают римейки или пьесы, написанные “вокруг” известных произведений. К таковым следует отнести “Смерть Ильи Ильича” М. Угарова (по роману А. И. Гончарова “Обломов”), “Возвращение из Мертвого дома” Н. Громовой (по Достоевскому), “На доньшке” И. Шприца (по пьесе М. Горького “На дне”), “Вишневый садик” А. Слаповского (по пьесе А. П. Чехова “Вишневый сад”), “Без царя в голове” П. Грушко (по мотивам “Истории одного города” М. Салтыкова-Щедрина). К ним примыкает “Мистификация” (по Н. Гоголю), “Зовите Печориним” (по М. Лермонтову) Н. Садур. Наибольшую известность получили пьесы-римейки Г. Горина “...Чума на оба ваши дома!” (по мотивам пьесы У. Шекспира “Ромео и Джульетта”) и Л. Филатова “Ещё раз о голом короле” (по мотивам произведений Г. Х. Андерсена и Е. Шварца) и “Рассказы Чумного города” (по мотивам произведений Д. Боккаччо).

Римейк “...Чума на оба ваши дома!” написан Г. Гориним как продолжение “Ромео и Джульетты” У. Шекспира. Вместо высокой трагедии драматург создает трагикомедию. Это история любви, которая начинается с циничной сделки, а завершается глубоким чувством. Перед нами новый тип Джульетты, близкий современной реальности. Вместо аристократки — плебейка Розалина — выдавшая виды девица, приемыш в доме Капулетти. Её свадьба с пройдохой и плутом Антонио призвана примирить два клана (Монтекки и Капулетти). Художественная структура пьесы сочетает трагическое и комическое, серьезное, карнавальное и шутовское. Автор убеждает нас в том, что “Нет повести печальнее на свете, чем повесть об Антонио и...”.

Инсценировки по мотивам чужих сюжетов – переходный период в русской драматургии, так как авторы ищут убежище, обращаясь к чужим сюжетам, чтобы потом написать пьесу о современности.

В 90-е годы появились пьесы, тяготеющие к драме абсурда (“Опять двадцать пять” Л. Петрушевской, “Девять легких старушек” М. Курочкина, “Следствие” С. Шуляка и др.). Однако в большей степени абсурд в них “имеет место на уровне содержательном, в меньшей — на уровне художественной формы”[3]. Драматургов интересует то, что может быть в этом реальном мире, хотя мир их пьес опровергает и традиционную логику, и здравый смысл, он вариативен, в нем все возможно.

Литература

Наиболее последовательно вероятностное начало бытия проступает в постмодернистских пьесах. Пласт таких произведений значителен: “Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?” В. Коркия, “Стереоскопические картинки частной жизни” Д. А. Пригова, “Щи”, “Hochzeitsreise”, “Dostoevsky-trip”, “Concretnые” В. Сорокина, “Зелёные щеки апреля” М. Угарова, “Русская народная почта”, “Страшный суП, или Продолжение преследует”, “Мёртвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги” О. Богаева и др. Постмодернисты высмеивают социальные мифы, развенчивают канонизированные имиджи исторических деятелей, выявляют характер воздействия на человека массовой культуры, вскрывают “аннигиляцию” индивидуальности и тем самым способствуют нейтрализации факторов, ведущих к разрушению личности. Обживается виртуальность, обновляется язык и стиль.

Пьеса М.Угарова “Зеленые щеки апреля” написана в русле постмодернистских экспериментов (игра текстами, пародийность, гротескное совмещение несовместимого и т.д.). В ней воссоздана чисто виртуальная реальность, отражающая современный взгляд на личность Ленина и Крупской и “корректирующая” их лубочные, идеализированные имиджи, созданные официальной культурой. Семейство Ульянова-Крупской изображено в пародийно-ироничном плане, предстает как знак разрушения. Вагнеровский, моцартовский, россиниевский, леонковалловский коды используются для того, чтобы оттенить враждебность большевистской логики и этики миру культуры и нормам цивилизованности.

Драма модернистской и постмодернистской ориентации отличается оригинальностью художественного мышления. Парадоксальная или абсурдная ситуация становится здесь поводом для размышлений и социально-философских обобщений. Философский пласт не лежит на поверхности, пропитывается иронией.

Наряду с эстетическими новациями “новой драмы” наблюдается тяга некоторых драматургов к относительной “простоте” в ее построении (М.Арбатова, Е.Гремина, А.Слаповский, Н.Птушкина). Это обусловлено тем, что в конце 90-х годов началась эпоха пост – пост – модернизма и попытка следовать русской классической традиции становится очевидной.

Как и вся современная литература, драматургия находится в творческом поиске, стремясь к адекватному постижению мира, изменению сознания людей, эстетическому разнообразию. Драма конца XX – начала XXI века демонстрирует новые грани поэтики, свидетельствующие о смене эстетической парадигмы.

Литература

1. Николай Коляда: «Пишу, как умею, и что хочу» // Экран и сцена. 1998. № 48.С.16
2. Лихачев Д.С. Закономерности и антизакономерности в литературе // Рус. лит. 1986. № 3.С.3.
3. Громова М. И. Русская современная драматургия: Учеб. пособие. М., 1999.С.126.

МОДЕЛЬ ГЕРОЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ конца СС $\frac{3}{4}$ начала ССІ века

Социокультурная ситуация, сложившаяся в конце XX века, отразила кризис культуры и смену культурных и художественных парадигм, что определило поиск нового героя, адекватного социуму. Среди проблем, поднимаемых драматургами, центральное место занимает проблема человек и новое общество, которая потребовала выработки новой аксиологии и тесно с ней связанной проблемы смысла жизни, проблемы самосознания и самоопределения личности, ее самооценки и неустроенности в этой жизни. С одной стороны, драматурги стремятся осмыслить социальные и моральные аспекты, раскрыть мироощущение людей в условиях посттоталитарной действительности («Московское гнездо» Л. Зорина, «Русский сон» О. Михайловой, «Клинч» А. Слаповского, «По дороге к себе» М. Арбатовой и др.), показать ее сложность, неоднозначность и противоречивость. С другой — предпочитают писать про себя и для себя, не стремясь формировать мировоззрение, а лишь ограничиваются функцией самоподачи, занимаясь виртуозностью интеллектуальной игры.

На смену драматургии о «предкультуре, о предгерое, о предличности» [1] появляется драматургия, ищущая выход из тупика, предлагающая героя «подчеркнуто негероического», но социально ориентированного. Утрачивается приоритет социального над личностным, что было присуще герою соцреалистической драмы, и все больше утверждается антропоцентричная драма.

Литература

На смену модели «советского человека», «героя-современника» приходит человек «постсоветский», «посттоталитарный». Происходит деконструкция прежней концепции героя и поиск новых его абсолютов. Однако драматурги пока еще не очертили контуры «героя нашего времени». При этом ностальгия по героическому характеру и вера в торжество хорошего человека остается только у зрителя и драматургов старшего поколения. Восполняют этот вакуум театры, ставя «В день свадьбы» А. Розова, «Варшавскую мелодию» Л.Зорина и др.

Наблюдается разрушение стереотипов героя, сформированных традицией XIX и XX веков. Ему на смену приходит *герой*, характеризующийся отсутствием в нем смысловой определенности «плохой–хороший». Этим обусловлена и авторская позиция: она порой «неопределенна», в какой-то степени сочувственно-осуждающая.

Драма 1990-х годов вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих «рецептов». Вот почему героиня М. Арбатовой говорит: «Мы другое поколение. Нам ничего не страшно, ничего не больно, мы не хотим ни за что отвечать, раз никто не отвечает за нас» [2].

Современная драматургия представила различные модели героя, реализуя их в рамках различных эстетических систем (реализма, модернизма и постмодернизма). Среди них доминирует герой «социально-экзистенциальный» и «социально-онтологический». Современные драматурги активно ориентируются на экзистенциальную проблематику, тесно связывая ее с социальной, поэтому философия существования «социально-экзистенциального героя» выражена в поисках не столько смысла жизни, сколько в стремлении справиться с бременем своей судьбы, преодолевая страх, одиночество и заброшенность. Модель этого героя ориентирована на поиски самоопределения в новых условиях социума, на отражение в нем личного и общего. Исследуя экзистенциальное сознание человека, драматурги показывают абсурдность бытия и жестокость повседневности, акцентируя внимание на отчуждении личности в дисгармоничном мире («Уйди-уйди» Н.Коляды, «Братья и Лиза» А. Казанцева и др.). В «Русской народной почте» О.Богаев обнажает тотальное одиночество человека — несчастного, всеми покинутого пенсионера Ивана Сидоровича Жукова. Условный мир пьесы абсурден и трагикомичен. Иван Сидорович пишет себе письма от

Литература

лица разных людей и сам же на них отвечает. Его переписка — игра и безумие, желание преодолеть одиночество, заполнив Пустоту «перепиской» с людьми, о которых не мог помышлять в реальности (королева Англии Елизавета, Ленин, Чапаев, Любовь Орлова). Художественная ткань пьесы сублимирует реальный и виртуальный мир, отражая экзистенцию человека.

Пустота, возникшая на месте духовной вертикали в картине мира современного человека, приводит его к инфантильности, лени и бездействию («Русский сон» О. Михайловой, «Русскими буквами» К. Драгунской). Такой персонаж усложнил свой «рисунок», как психологический, так и жанровый. Его психология рефлексивна, он больше говорит и рассуждает, чем действует, вот почему критика дала ему определение «*бездеятельного*» героя. Как правило, такие герои пребывают в состоянии *сна-реальности* («Стрелец» О. Михайловой), *быта-фантазмагории* (О. Богаев, Н. Садур), *сна-галлюцинации* (Н. Коляда), в *дискретном времени* (М. Угаров). Он осознает сложность жизни, и его не покидает состояние безысходности, что дает основание говорить об апокалиптическом (эсхатологическом) мировосприятии, обусловленном самой действительностью, ее глубоким кризисом [3]. Будущего у таких героев нет, так как настоящее беспросветно. И только в комедиях судьба героя имеет вариант *happу-end'a*, так как все решает счастливый случай («Пока она умирала» Н. Птушкиной, «Мы идем смотреть «Чапаева» О. Данилова и др.). Михаил находит клад драгоценностей («Стены древнего Кремля» А. Железцова), нищее существование Евгения прекращается с приездом богатой американки («Мы идем смотреть «Чапаева» О. Данилова), делает счастливой одинокую женщину новый русский («Пока она умирала» Н. Птушкиной).

Среди «*социально-экзистенциальных героев*» особое место занимают *маргинальные герои*. Маргинальность трактуется драматургами не столько как статус, сколько как состояние «выброшенности» из общего хода жизни, как качество существования личности. Это неудачники, жизненные перспективы которых заменены безысходностью. Они выступают жертвами социальной системы, которая не дала им возможности утвердиться в жизни. В пьесах К. Драгунской — маргиналы элитные, у А. Галина — интеллигентско-мещанские, у С. Лобозерова — маргиналы аграрные (Г. Заславский, О. Игнатюк), у Н. Коляды — «маленький человек-маргинал» (Н. Журавлев, Н. Лейдерман).

Самая характерная фигура в этом плане — Н. Коляда, пьесы которого активно ставятся в театрах России и за рубежом, шокируя

Литература

порой своей проблематикой, героями, языком. Существует «феномен Коляды» (Н. Лейдерман), и критики пытаются его расшифровать. Одни считают, что Н.Коляда пишет грубо и одиозно, другие отмечают экзистенциальные проблемы, поднятые в его пьесах, третьи пытаются разобраться в сущности его героев. В пьесах драматурга отражены социальные и духовные процессы жизни российского общества конца 1980 – 90-х гг. Он обнажает уродство окружающей среды, даёт концентрированное изображение грубого и жестокого, показывая те стороны действительности, которые относятся к сфере «низкого», рисует их натуралистически, эпатажно, не боясь «ненормативного слова». О своих персонажах Н. Коляда говорит: «Я обожаю своих героев, жалею и люблю их. Люди, о которых я пишу в пьесах, — это люди провинции: мучающиеся, живущие на краю пропасти, страдающие, счастливые и несчастные, убогие и прекрасные. Я их очень хорошо знаю, этих людей. Они всегда хотят взлететь над болотом, но Бог не дал им крыльев, и они это понимают» [4]. В монологе из пьесы «Полонез Огинского» мы узнаем о «Мире», в котором живут «люди, как кошки, и кошки, как люди: кошек зовут Вася, Багира, Шнурок, Шишок и Манюра, Манюбочка. Есть и бездомные собаки, которых я подобрал на улице - на вашей, вашей, вашей улице... Подобрал и взял в свой мир, в МОЙМИР. Есть пес Шарик и кошка Чапа (они жили у Сони, умерли, и я взял их в свой мир, в МОЙМИР; просто так взял, потому что им больше некуда было деться, и теперь они живут в Моем Мире; очень многих людей, которые умерли, я взял в свой мир, в МОЙ МИР, их все забыли, а они живут в Моем Мире — живите!».

Как правило, это простые люди, которые искренне и честно говорят о том, какая у них чуткая душа, хотя сами они в грязи и обносках. Автор обнажает их боль и в то же время лечит ее. «*Простой человек*» представлен в пьесах Н.Коляды слесарями, продавцами, малярами, пенсионерами, инвалидами, музыкантами. В каждом из персонажей легко узнается определенный тип: деклассированные люмпены («Полонез Огинского», «Сказка о мертвой царевне», «Мурлин Мурло»), старики («Персидская сирень»), одинокие люди («Царица ночи», «Девушка моей мечты», «Сглаз», «Зануда»). Они осознают социальную катастрофу, поэтому пребывают в состоянии растерянности, однако предпринимают усилия, чтобы выжить. Эти герои поставлены в ситуацию «пограничного состояния» и «замкнутого пространства». Обстоятельства жизни пронизаны ощущением конца света, что дает им надежду на избавление от мук («Мурлин Мурло», «Уйди- уйди»,

Литература

«Землемер»). Личный апокалипсис (одни ожидают смерти («Мурлин Мурло»), другие кончают жизнь самоубийством («Рогатка», «Сказка о мертвой царевне») соседствует с апокалипсисом всеобщим.

Замкнутое пространство «провинции», «комнаты» подчеркивает их Одиночество, Скуку, Пустоту, Бездну. Они остаются один на один со своей болью («Девушка моей мечты», «Царица ночи», «Нюня», «Персидская сирень»), экзистенциально одиноки. Скука, Пустота и бессмысленность бытия не позволяют им найти верный ориентир в жизни (Илья из «Рогатки», Римма из «Сказки из мертвой царевны»).

Герои Н.Коляды, как отмечает Н.Лейдерман, «существуют в «дурдоме» и считают это нормой. Этот *маргинальный герой* «притерся к такой жизни, научился извлекать из нее свои радости и бывает вполне доволен, а порой даже счастлив — по меркам этой нормы» [5]. У него есть нравственные координаты, он осознает свой собственный выбор. Илья («Рогатка») и Римма («Сказка о мертвой царевне») выбирают смерть, трагически сопротивляясь «экзистенциальному кошмару» (И.Бродский). При этом описание ужаса внутренней пустоты и жестокой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи.

Система онтологических связей между людьми и социумом обнажает противостояние экзистенциальной энтропии и демонстрирует моральные принципы героев, их жалость, сочувствие, терпимость. Показывая негативные стороны жизни, Н.Коляда все же оставляет свет в конце тоннеля и дает надежду выхода из мира, где жить по-человечески просто невозможно. Автор в этом экзистенциальном хаосе показывает дисгармонию мира и человека, пытается понять происходящее сам и заставляет нас задуматься над этим тоже. И как бы ни определяли исследователи типы героев Н.Коляды: человек «*порогового сознания*», «*карнавальный человек*», «*озлобленный*», «*блаженный*», «*артист*» [6], его герои — часть нашего общества, а его МИР — микрокосмос рубежа веков.

В отличие от героев Н. Коляды, *маргинальный герой* А.Галина более активен, так как стремится найти место в этом мире, несмотря на все сложности социального кризиса. При этом одни из них «устраиваются», а другие оказываются «на обочине». Драматург высказывает мысль, что в новых условиях человеческие типы не меняются, они остаются такими, какие есть, — отсюда создается комический эффект. «Я видел этих людей. Они разные: есть негодяи, лгуны, подлецы, но есть и такие, которые, раз предав свои идеалы, любовь, друга, мучаются и расплачиваются. Очень важно, чтобы зритель это увидел и понял» [7]. Так, в пьесе «Чешское фото» Зудин и

Литература

Раздорский по-своему несчастны. Зудин относится к тем неудачникам, которые так и не смогли реализовать свой талант, а Раздорский к тем «новым русским», которые разбогатели, но не обрели покоя. Как и Зудин, он одинок и несчастен. В юности он предал друга, не протянул руку помощи, когда тот оказался в колонии, не разделил ответственности за общее «преступление» (публикация порнографии в «Чешском фото»). Встреча в ресторане обнажает их нравственную сущность. Раздорский чувствует свою вину, поэтому предлагает Зудину переехать в Москву, хотя понимает, что искупить предательство нельзя.

Герои А. Галина лишены внешнего комизма. Их комизм в другом. Раздорский комичен как тип человека-приспособленца, баловня судьбы, а Зудин комичен в своей «беспомощности». Они кажутся антиподами, но на самом деле одинаковы и, как говорит автор, «на них одинаково хлещет дождь истории».

В пьесе «Сирена и Виктория» автор показывает нуворишку Сирену, обладающую инстинктивной хваткой, и двух интеллигентов, пытающихся приспособиться к новой жизни. Один из них дает уроки английского языка (Виктория), а другой (Костя), будучи доктором наук, стрижет собак. Умные и талантливые, они оказываются на обочине жизни. Судьба заставила их подрабатывать, чтобы выжить в «демократическое» безвременье. Эту ситуацию драматург намеренно подает в юмористическом плане. Автор не дискредитирует «чудака» Костю, а пытается защитить и понять его. Все его «недостатки» оказываются «достоинствами». Он умен, его монографии издаются за границей, но парадокс в том, что такие люди, как он, не востребованы временем. Так бытовые реалии действительности приобретают социальный оттенок, а частный случай высвечивает не мелкие недостатки, а достаточно важные проблемы. А. Галин доказывает, что человеческий тип в сложных обстоятельствах современности не меняется, в какую бы одежду ни рядился: «нового русского», бедного пенсионера, фотографа или ученого. Драматург сочувствует своим героям, понимая, что ничего нельзя изменить,— таковы законы жизни.

«Экзистенциально-социальные» герои присутствуют и в драме М. Бартенева и А. Слаповского «Двое в темноте». В центре пьесы — драматическая история о солдате-мусульманине и русской девушке, случайно оказавшихся в подвале заброшенного дома на территории страны (скорее всего Чечни), где идут военные действия. Современные Ромео и Джульетта стоят по разные стороны баррикад, им необходимо сделать выбор между любовью и ненавистью. И все

Литература

же, выбирая любовь, они обречены: подвал зарывает бульдозер. Он: «...никто нас не откапает. Никто! Мы никому там не нужны». Рушатся мечты о счастливой любви и семье. Темнота. Горит огарок свечи, они смотрят на крохотное пламя, пока оно не погаснет. Экзистенциальная ситуация не только подчеркнула самоценность человека, обнажив его внутренний мир, но обусловила его эсхатологическую обреченность.

Характерно то, что проза 1990-х гг. более динамично показывает выход героя из экзистенциального кризиса. Как отмечают исследователи, происходит «усиление эсхатологических мотивов с акцентом на гибели старого и возникновении нового мира, или утверждении нового места личности в бытии», делается «акцент на оптимистическом разрешении кризиса» [8]. Что касается драматургии, то перечисленные стратегии лишь намечены и выражены пунктирно.

Современная драма погружает человека в быт, онтологизируя его. Рядом с натуралистической чернухой соседствует метафизика, отражающая состояние общества и отношение его к человеку. Модель героя «социально-онтологического» тоже ориентирована на поиски своего места в жизни. Бывший советский человек оказался в новых социальных условиях, деформировавших его внутренний мир. Особое место в этом модусе героя занял «*маленький человек*» («Русская народная почта» О.Богаева, «Девушка моей мечты» Н.Коляды) и «*обыкновенный человек*» (Е.Гришковец, Н. Птушкина, М. Арбатова, А. Слаповский, А.Яхонтов и др.).

«*Маленький человек*» живет старыми идеалами, он не стремится вписаться в рыночную экономику, он живет как живется. При этом не лишен здравого смысла, понимает правила жизни и стремится доказать право на бытие (О.Богаев, Н.Коляда и др.).

Все чаще появляются пьесы, в которых раскрывается душевная жизнь обычных людей. Просто «*обыкновенного человека*», среднего человека со средней внешностью, средним достатком и средними возможностями вывел на сцену драматург Е. Гришковец. В его пьесах («Одновременно», «Как я съел собаку», «История русского путешественника», «Планета») герой не стремится быть никем другим, не надевает чужие маски, он по-человечески трогателен и прост, душевен и предельно, порой по-детски, откровенен. На фоне современных российских имиджей он слишком прост, но в этом его сила и притяжение. Он не решает сложных вопросов бытия, а рассказывает и вспоминает о том, что всем нам хорошо знакомо, но подает это так, что заставляет посмотреть на себя и на мир по-

Литература

другому, без налета фальши и игры, по-человечески тепло и добродушно. Такой герой необычен для социума начала XXI века. Вместо супермена, стремящегося всеми силами утвердиться в жизни, перед нами простой человек, с глубоким чувством и пытливым умом. Такой герой – антипод «новых русских», но именно он близок и интересен зрителю. Может, как раз в этом и заключается популярность Е. Гришковца?

«Обыкновенный человек» пережил перестройку, переменил ориентиры и скорректировал идеалы. Это *герой ищущий* — он хочет себя защитить и найти место в жизни. Одни уезжают за границу в поисках лучшей жизни («Дранг нах вестен», «По дороге к себе» М. Арбатовой, «Путешественники в Нью-Йорке» Е. Поповой), другие ищут там богатых родственников («Титул» А. Галина), третьи заключают брачные контракты с иностранцами («Стены древнего Кремля» А. Железцова), четвертые понимают, что путь к счастью сложен и противоречив, поэтому не выдвигают программ, а философствуют и ищут гармонии с миром («Русская тоска» А. Слаповского), пятые изобретают теорию спасения человечества («По дороге к себе» М. Арбатовой). Так, герой М.Арбатовой Мартин приходит к выводу, что спасти мир можно только через очищение человека, ибо очистившийся человек начинает очищать мир. Подобная концепция спасения человечества не нова, она зиждется на нравственных принципах и звучит сегодня риторически, так как налицо утрата общечеловеческих ценностей.

«Обыкновенные герои» осваивают новые профессии рынка труда. В них деконструировалась активная жизненная позиция соцреалистических героев. Они приспособляются к жизненным условиям («Конкурс» Л.Зорина, «Титул», «Сирена и Виктория» А.Галина) и часто нарушают правовые нормы: грабят чужие квартиры («При чужих свечах» Надежды Птушкиной), приглашают по телефону проституток и мужчин по вызову («Злодейка, или Крик дельфина» И. Охлобыстина, «Сирена и Виктория» А. Галина). Желание заработать деньги и «вписаться» в стабильный жизненный круг заставляет молоденьких девушек («Конкурс» А.Галина) идти на унижение — принимать участие в конкурсе для отбора на работу в ночных клубах Сингапура.

Однако этот «обыкновенный герой» не утратил серьезных чувств, способности любить. Драматурги 1990-х гг. вывели на сцену и таких героев, мир которых сужен до «личного» (Р.Белецкий, Н.Птушкина, А.Яхонтов), это «асоциальные герои». Их не волнует общественное бытие, они переживают, радуются, скандалят, решают

Литература

свои проблемы. Их устраивает то пространство, в котором они живут. Они заняты частной жизнью. По утверждению социологов, «в стране явно преобладает не «государственный», а «частный человек», главным для которого является благополучие семьи и его собственное» [9]. Вот почему важное место стала занимать женщина как хранительница домашнего очага. Счастье в семье видят герои пьесы С.Лобозерова «Семейный портрет с посторонним», Татьяна и ее мать из пьесы Н.Птушкиной «Пока она умирала» («Куда девать мне свою нежность и любовь?», «Господи, как я хочу внучку!»). Ищет семью одинокий Философ из пьесы Н.Садур «Панночка», стремится ее обрести Валентин («Уйди-уйди» Н.Коляды).

И если для женщины советской эпохи были важны общественные цели и трудовой энтузиазм, то для женщины постсоветского периода движущей силой стала *любовь*. Так, героини Н. Птушкиной («При чужих свечах», «Жемчужина черная, жемчужина белая», «Овечка», «Пока она умирала», «Пизанская башня», «Монумент жертвам») выносят на суд зрителя самое сокровенное – свою любовь, свое понимание добродетели и порока. Вечная тема любви звучит в пьесах Н. Птушкиной по-новому. «Женщина потребовала любви, женщина приказала любить себя, женщина опередила мужчину и в словах, и в поступках, и в решении, женщина видит и слышит только любовь, женщина готова на все — на суд, на преступление, даже на самую смерть ради любви» [10]. Ей не присуща женская покорность, она любит и ждет ответной любви. Повествуя о классической драме любви в пьесе «Жемчужина черная, жемчужина белая», Н. Птушкина наполняет её современным подтекстом, выступает против национальной вражды, идеологической нетерпимости, поэтизирует возвышенные отношения между мужчиной и женщиной, позволяющие преодолеть власть табу и предрассудков.

Стремясь обрести свободу, развенчивают наивный феминизм русских женщин героини М. Арбатовой («Дранг нах вестен», «Взятие Бастилии», «Пробное интервью на тему свободы»). Автор анализирует положение женщины в постсоветский период и раскрывает стратегии ее социального поведения. Ее героини превосходят мужчин своим интеллектом, энергией, предприимчивостью, самоутверждаются благодаря рациональному мышлению и деловитости. Они самодостаточны, сила их характера оборачивается неспособностью подчиняться и унижаться, перейти на положение существ второго сорта, хотя у них остается желание любить и быть любимыми. Ситуация сложного нравственного выбора

Литература

заставляет их принимать волевые решения. Однако полная свобода оборачивается одиночеством, инаковость и независимость оказываются препятствием для достижения счастья. Они поступают не так, как все, ибо строят свою жизнь «по одним им ведомым идеалам, страдая от “одиночества в толпе”, но не изменяя выбранной миссии» [11].

Решение извечных проблем человеческого бытия, стремление обрести новые ракурсы и масштабы видения мира и человека, утверждение ценностей обычного земного бытия присутствует и в пьесах А.Слаповского, П. Гладилина, О.Мухиной, Ю.Эдлisa, А.Яхонтова. Поиски новой гармонии привели к неосентиментализму (Н.Иванова), где преобладает чувственный мир обычных людей, идеальная любовь, преданность, верность, страдания. Проблемы социума при этом выносятся за пределы сюжета, они лишь абстрактно присутствуют в сознании героев. Так, в пьесе П.Гладилина «Другой человек» автор описывает парадоксальную ситуацию: два человека Он и Она встречаются впервые, но потом «узнают», что они муж и жена. Он – преступник, пьяница, она – одинокая женщина, которая поверила в то, что у нее есть муж и дети. Два человека нашли друг друга и избавились от одиночества. Они искали забвения, которое, в свою очередь, искало их и достигло неожиданно. Драматург вспоминает мудрые слова Батхитхарма: «Не важны ни учения, ни добрые дела – все это ничто. Есть только один путь – забыв себя, искать высшее в себе самом». Герои пьес П.Гладилина любят мечтать, любить до абсурда, стремясь изменить несовершенство своей судьбы.

В драматургии начала XXI века появился и *герой-жертва*. В пьесе В. Сигарева «Пластилин» персонажи аккумулируют в себе трагизм провинциальной жизни и отражают экзистенциальное сознание человека, ставшего *жертвой* социальной действительности. Описание ужаса жестокой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи и демонстрирует нравственную деградацию общества.

Максим – трагический герой, одинокий, но в то же время чувственный и ранимый. Он относится к неблагополучным детям: нет родителей (живет с бабушкой), исключен из школы, пьет и курит, ругается матом. За внешней грубостью Максима кроется любящая и добрая душа. Среда, в которой живет Максим, груба и уродлива. Она представлена агрессивной и бездарной учительницей русской литературы Людмилой Ивановной, жаждущей справедливости и считающей себя судьей своих учеников. Она отталкивающе уродлива

Литература

в своих поступках: вбегает в мужской туалет и «роется» в писсуарах, обвиняя ребят за то, что они курят; грубо, бестактно разговаривает с бабушкой Максима, требуя у директора его исключения из школы. Причина всему – драка в гардеробе. Максим избил племянника Людмилы Ивановны за то, что тот крал деньги. Однако наказали не вора, а того, кто выступает против воровства.

Подстать учительнице и Сосед, обвиняющий Максима в поджоге почтового ящика, которого он не поджигал. Фактически он провоцирует Максима на очередное «преступление»: на сей раз он действительно поджигает газету у двери Соседа. Максим на жестокость окружающих отвечает грубостью, которая объясняется его обидой на тех, кто его не понимает и не хочет понять.

Доведенный до отчаяния, Максим поднимается на крышу дома, но не кончает жизнь самоубийством. *«Подошел к краю. Смотрит вниз. Там подобно муравьям копошатся люди. Идут по своим делам и опаздывают. Приветствуют друг друга и тут же прощаются. Бросают в урны сигаретные окурки и промахиваются. Рассказывают друг другу анекдоты и сами же смеются. Спотыкаются на левую ногу и плюют через левое плечо. Спотыкаются на правую и улыбаются. Сморкаются на землю и сами же наступают на это. Находят копейки и теряют рубли. Бегут за автобусами и не успевают. Встречаются и расстаются. Радуются и грустят. Любят и ненавидят. Но никто из них не смотрит вверх. Туда, где танцуют в небе голуби. Туда, где рождается дождь. Туда, где на самом КРАЮ стоит Максим».*

По ночам у него болит голова, капает с носа кровь, ему кажется, что *«Вдруг стены начинают пульсировать. Комната сжимается. Потолок надвигается на Максима. Всё становится живым, подвижным. Всё дышит. Шепчет. Живёт. Двигается. Пульсирует. Смеётся. Комната становится всё меньше и меньше. И вот это уже не комната, а маленькая шкатулка, с обитыми черной материей стенками. Это уже не комната – это гроб».*

Драматург акцентирует внимание на любимом занятии Максима – лепить фигурки из пластилина. Метафорическое название пьесы говорит о том, что человек и его жизнь лишь пластилин в руках окружающих. Автор показывает насилие человека над человеком, безжалостную власть сильного над слабым. Она выражена не только в поступках учительницы и Соседа, но и в убийце Максима – Курсанте.

Два цвета – светлый и черный, олицетворяющие две ипостаси – жертву и насилие, являются сквозными в художественной структуре пьесы. Светлый – бабушка и Она. Романтический образ молодой

Литература

девушки в белых босоножках на маленьком каблучке постоянно возникает перед глазами Максима. И в финальной сцене, когда Максим решил отомстить Курсанту и Седому за изнасилование, но оказался жертвой сам, возникает все тот же образ девушки: «У подъезда стоит ОНА. Задрала голову кверху. У НЕЁ на ногах белые босоножки на каблучке. ОНА демонстрирует их Максиму. Улыбается. Беззвучно смеется. Показывает язык...». Потом наступает темнота и смерть.

Антиподом Максима в пьесе является Леха – шустрый и болтливый, «со следами вырождения» на смазливом личике. Тяга к приключениям, к поиску удовольствий приводит его к деградации. У него есть и отец и мать, которые дают ему деньги на развлечения, он не одинок. Именно они слепили из него плэй-боя, для которого этот жестокий мир не кажется чужим.

Герои-жертвы $\frac{3}{4}$ Спира и Максим. Спира кончает жизнь самоубийством, для него «отцвели розы» и «облетели лепестки», которые ему все время мерещились. Он наконец-то отыскал их и позвал за собой Максима туда, где нет насилия.

Если пьесы Н.Коляды критика относит к «сентиментальному натурализму», то «Пластин» В. Сигарева следует отнести к «жестокому натурализму». Б.Поплавский в обзоре «О смерти и жалости» писал: «Но смерть и жалость, оказавшиеся рядом как вечные понятия, приобретают черты времени: смерть - отличительная черта экспериментирующей эпохи, жалость - отличительная черта нового поколения, желание полностью противопоставить себя истории»[12]. Пьеса В. Сигарева отражает эти черты экспериментальной эпохи конца XX – начала XXI века.

Не находя «своего героя» в современной действительности, некоторые драматурги обращаются к героям библейским. Интерес в этом плане представляют пьесы молодого белорусского драматурга А.Курейчика («Понтий Пилат», «Потерянный рай»), художественное пространство которых выстроено на мифологической основе. По-своему интерпретируя героев Библии, автор пытается их нравственные каноны экстраполировать на современность. В его Каине («Потерянный рай») смешались добро и зло, зависть и честолюбие, инстинкт и разум. На вопрос «За что убил Каин Авеля?» автор не стремится ответить словами Библии, а пытается понять «за что?» с позиции человека конца XX века. Этим его герои близки современнику.

Модель героя в постмодернистских произведениях представляет пародию на образцы «оригинала». В них воссоздана

Литература

виртуальная реальность, отражающая современный взгляд на социум, исторических личностей и современников (В. Коркия «Козлиная песнь, или Что тебе, Гекуба?», А.Образцов «Ленин и Клеопатра», Л.Петрушевская «Мужская зона», В.Сорокин «Сонcretные», Д.Пригов «Стереоскопические картинки частной жизни» и др.). Так, в пьесе «Зеленые щеки апреля» М.Угаров создает лубочные, идеализированные имиджи Ленина и Крупской, утвердившиеся в официальной культуре. Семейство Ульянова — Крупской изображено в пародийно-ироничном плане, предстает как знак разрушения. Вагнеровский, моцартовский, россиниевский, леонковалловский коды используются для того, чтобы оттенить враждебность большевистской логики и этики миру культуры и нормам цивилизованности. В «Сонcretных» Сорокин высмеивает идеал человека, утверждаемый современной массовой культурой. Его «конкретные» — пародия на «крутых», у которых отсутствуют духовные запросы. Это дикари, язык которых мало похож на русский — сленг из технических терминов, англо-китайской болтовни, нецензурщины. Таким способом драматург показывает их духовную и моральную деградацию.

Как правило, это «герои-симулякры», которые сохраняют в себе «копию» оригинала, но это «копия копии», ярко обнаруживающая черты современника. Так, М.Угаров («Смерть Ильи Ильича» («Облом off»)) в Обломове видит категорию лишних людей, выражающих сопротивление рыночной экономике своей бездеятельностью. Новый Обломов пассивен, ему присуща инфантильность, он не принимает ценностей нового времени. Его девиз: «Добрый человек живет в бездействии и покое» полностью дискредитируется девизом Штольца: «Дело надо делать». Обломов в финале — почти труп. Доктор называет его недуг тотусом — болезнью, которая не позволяет выжить. Захар, поминая своего барина, говорит, что в жизни после смерти Ильи Ильича все стало по-другому: кругом одни акции и акционеры, сегодня правят бал Штольцы, а Обломы сидят по домам. Таков вывод, диктуемый реальностью.

Образ современного Обломова — симпатичного молодого человека, основу характера которого составляют лень и бездействие, создает О.Михайлова в пьесе «Русский сон». Ее Илья всю жизнь пролежал на тахте, не покидая своей комнаты. В душе он так и остался ребенком, живущим в мире собственных мистификаций и фантазий. Бездеятельному русскому Обломову противопоставлена в пьесе француженка Катрин, которая «вписалась» в динамичный ритм современной цивилизации. Однако ее энергия и любовь к Илье так и

Литература

не смогли изменить способ его существования. В аллегорической форме О. Михайлова отразила социальную пассивность и утопизм как характерные черты русской ментальности. Расценивая эти качества как тормоз общественного прогресса, автор высмеивает их. Но это «смех сквозь слезы» — с эсхатологическим оттенком.

Так жизнь продиктовала «смену героев» в драматургии, отразив ее стремление к адекватному постижению мира.

-
1. Бондаренко В. День завтрашний // Современная драматургия. 1987. № 1. С.256.
 2. Арбатова М. По дороге к себе. Пьесы. М., 1999.С.254.
 3. Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. 1992. № 3-4.С.10:192.
 4. Коляда Николай: «Пишу, как умею, и что хочу» // Экран и сцена. 1998. № 48. С. 16.
 5. Лейдерман Наум. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // Современная драматургия.1999. № 1.С. 5.
 6. Лейдерман Наум. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // Современная драматургия.1999. № 1.С. 3 — 8.
 7. Галин А. Чешское фото // Современная драматургия. 1996. № 1. С. 53.
 8. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века. Киев, 2001.С. 119.
 9. Силласте Г. Эволюция духовных ценностей россиянок в новой социокультурной ситуации. – СОЦИС, 1995. №10.С. 91.
 10. Вишневская И. Ненормальная?... // Современная драматургия. 1998. № 4. С. 181.
 11. Давыдов В. Парадокс Арбатовой // Современная драматургия. 1997. №3. С.32.
 12. Поплавский Б. О смерти и жалости // Лит.обозрение. 1996. № 2.С. 67.

Литература

ХРОНОТОП СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

Интерес представляет хронотоп современной драмы, ярко отражающий реалии социума и героя. Интегрируя время и локализуя место действия, он демонстрирует те же квартиры и коммуналки, но с печатью постсоветской действительности. Их покупают «новые русские» («Автаназия по-русски» П. Румянцева), в них возвращаются из-за границы бывшие хозяева («Русский сон» О. Михайловой). Образ «старого дома» приобретает оттенки бывшего «дворянского гнезда», но уже заброшенного («Русскими буквами» К. Драгунской). Так образ *дома* становится ключевым в художественном пространстве пьес 90-х гг.. Однако это *дом* разрушающийся или разрушенный, *дом-пристанище*, в котором доживают, но не живут. В однокомнатной «хрущевке» пребывают персонажи О. Данилова («Мы идем смотреть «Чапаева»), мечтая о *своей комнате*, чтобы «наконец начать жить по-человечески». Доживают в своих коммуналках герои Л. Разумовской («Житие Юрия Курочкина») и П. Гладилина («Музыка для толстых»).

Хронотоп русской драмы начала XX века уже демонстрировал разрушение *дома* («Дни Турбиных» М. Булгакова), в советский период он отражал его *неблагополучие* («Гнездо глухаря», «Кабанчик» В. Розова), а в конце века – перерождение в *дурдом* (пьесы Н. Коляды). Характерно, что в пьесах А. Вампилова герои вообще были бездомны. Бездомным в итоге оказался и Тевье-молочник в «Поминальной молитве» Г. Горина, зато герои А. Володина и А. Арбузова всегда имели свой дом.

Разрушение «дома и семьи» как мотив чеховских пьес присутствует в пьесе Л. Зорина «Московское гнездо». Место действия – современная многокомнатная квартира наших дней, в которой духовное и материальное наследство ученого-филолога растаскивается родственниками, не достойными памяти своего знаменитого предка. Трагедия распадающейся семьи не вызывает сочувствия. Квартира как символ семейного дома никому уже не нужна.

Устойчивый образ «дома» разрушается и в пьесах Н. Коляды. Это *дом*, в котором *невозможно жить*, «*дурдом*», граничащий с абсурдом. В «Канотье» его сотрясает и постепенно разрушает проходящая электричка, в «Трех китайцах» — он расположен рядом с котлованом, в доме героев пьесы «Уйди-уйди» течет крыша. Дом, как проходной двор, куда любой может зайти и считать его своим. В «дурдоме» все сублимировалось: уют и развал, хаос и порядок,

Литература

обычное и необычное, дружба и ссоры, драки и объяснения в любви, мечта и реальность, праздники и будни. Постсоветский быт в нем воплощает онтологический хаос и экзистенциальную безнадежность. Герои Н.Коляды стремятся покинуть свой дом (Ольга и Инна из «Мурлин Мурло», Дагмар из «Трех китайцев», Сергей Первый и Сергей Второй из «Уйди-уйди»), но не всем это удается.

И только в пьесах о деревенской жизни дом сохраняет свой прежний вид: стабильный и крепкий, неподвластный разрушению (С. Лобозеров «Семейный портрет с посторонним», А. Коровкин «Около любви»).

В современных пьесах отсутствует образ *богатого дома*, в котором живут новые русские (Он навязчиво мелькает только в киносериалах). Правда, героиня Л.Разумовской («Французские страсти на подмосковной даче») всю жизнь «мечтала именно о таком доме... Большие окна, светлые комнаты, деревянная лестница на второй этаж... Веранда с роскошным видом...где по вечерам пьют чай и разговаривают...».

Идеального дома пока нет, но герой драматургии начала XXI века боится потерять дом-пристанище, так как «ждет катастроф, думает, что все вокруг рухнет, что разбогатеть можно только чудом. Но ему хочется, чтобы в доме было светло и просторно, чтобы помнили дедов-прадедов, чтобы «любовь-морковь», чтобы раз ты хороший человек, то к тебе приехал бы кто-нибудь из Америки и принес миллион на тарелочке с голубой каемочкой» [1].

И в то же время драматурги выстраивают мир-пространство для своих героев, в котором «внешне все может быть вполне узнаваемо, наделено конкретными приметными деталями, сложено как будто по известной чеховской формуле о людях, которые едят, пьют, разговаривают... Но в конечном счете возникает совершенно непривычная, ни на что не похожая реальность, демиургом, творцом которой выступает сам автор» [2]. Метафоризация пространства становится закономерностью. Так, например, в пьесе К. Драгунской «Мужчина, брат женщины» время не оказывает влияния на то, как живут персонажи, о чем говорят, что чувствуют. В пьесе О. Михайловой «Жизель» время тоже теряет свою власть, ибо квартира, подъезд, все окружающее — виртуальное пространство.

В отличие от них, О.Богаев («Русская народная почта», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги») намеренно погружает своих героев в новую реальность, доводя ее до фантазмагии. В квартире Эры Николаевны («Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги») — представительницы

Литература

рабочего класса — находят приют Пушкин, Чехов, Толстой, возлагая надежды на то, что она спасет русскую классику.

Грани разных времен соединены в одно московское пространство в пьесе «Ю» Т. Мухиной. Время в ней неопределенно, но зато конкретизировано место – город Москва, в котором люди испытывают душевные трагедии, ссорятся, погибают, пьют, тоскуя по лучшей жизни. Одни ностальгически вспоминают Кремль («Чистота кругом, цветы, ели, фруктовые деревья на газонах!»), другие находят Москву красивой, третьи хотят доказать ей, что они еще состоятся в этой жизни. Автор приводит к выводу, что «В каждом доме своя Москва» и каждый соизмеряет свою жизнь по-своему.

Современные драматурги видят выход «чаще всего в борьбе с косным пространством, где даже время теряет всякий смысл, в погружении в пространство духовное, где только и возможно измениться и тем самым обрести свободу» [3]. Координаты духовного пространства определяют героев М.Арбатовой. Маргарита из пьесы «Пробное интервью на тему свободы» мечется в поисках личной свободы, исследуя причины ее исчезновения в обществе. Этот простор и свободу она ощущает лишь в день своего рождения. Автор приводит к выводу, что искать выход нужно в самом себе.

Не случайно критика упрекала современную драму в оторванности от реальности. Быт в ней присутствует, но он отодвинут на второй план. Реальность переосмысливается автором через призму его субъективного восприятия. И если в начале 90-х гг. драматурги (М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Сеплярский, О. Юрьев и др.) стремились уйти от жизнеподобия, выстраивая экстраординарные сюжеты, то в конце столетия они все чаще обращаются к формам объективной реальности в отражении жизненных коллизий.

Как видим, в отличие от классической, в современной драме структура художественного пространства меняет свои акценты. В классической драме “время ничего не значит”, ибо “герои скучают независимо от времени, но зависимо от места”[4]. Наиболее активно наследует систему времени и места классической драмы Н.Садур (“Панночка”, “Чудная баба”, “Красный парадиз”, “Морокоб”). Стремление уехать, невозможность обрести самого себя — все, что было свойственно классической драме, находит место и в ее пьесах. В мире пьес этого драматурга нет даже смерти, так как мир вывернулся наизнанку, в нем нет выхода. Ее пьесам свойственно “заколдованное место и невластное над ним время”[5], где борются мир настоящий и мнимый.

Литература

Игровое пространство пьес П.Гладилина совмещает в себе парадоксальность реального мира и мира мечты, воображения, грез. Так, незнакомые мужчина и женщина (герои пьесы «Другой человек») вообразили, что они муж и жена, а Василий Снегирев (в «Музыке толстых») – «мартовский кот, оборотень, мастер инсинуаций, Казанова, поэт, он же квадрат, покрашенный черной краской». Синтез авангардного и традиционного является своеобразным кодом художественного мира пьес этого драматурга.

И в то же время хронотоп русской драма начала XXI века выстраивается на реалистической основе. В пьесе «Пластин» молодой драматург В.Сигарев отражает жестокую реальность постсоветской действительности. Место и время локализованы – провинциальный городок, все та же жизнь в «хрущевках». Художественное пространство сублимирует трагизм, выражая его в убийстве и самоубийстве, предательстве, изнасиловании и смерти. Сюжет по-настоящему трагический: подросток Максим проходит все круги адской жизни провинциального городка и в итоге гибнет от руки насильников. Кончает жизнь самоубийством Спира, умирает Бабушка. Драматург, следуя своему учителю Н. Коляде, возвращает нас к «чернухе» и показывает «свинцовые мерзости жизни». Действие разбито на короткие эпизоды, обыденные слова звучат поэтично, диалоги ритмизированы. Автор не использует монологи, а особую роль придает ремаркам, которые не только раскрывают и объясняют происходящее, но и трактуют его.

В пьесе Е.Гришковца «Планета» пространство замкнуто: все события происходят в комнате, которую зритель, как и главный герой пьесы, видит через окно. Показана хроника дня из жизни женщины: вечер сменяет утро, она идет на работу, потом на свидание, потом разговаривает с подругой по телефону, кокетничает по телефону со своим любовником, любит, ждет, ссорится. С героями спектакля она ни разу не вступает в диалог, существует вообще никого не замечая. Зато он все слышит и видит, говорит бесконечно о любви, о самом себе, о городе. О том, как она покупает шторы на окна, как долго выбирает их, как ее мужчина в этот момент стоит на улице и курит. За окном он видит ее в толстых носках и ночной рубашке, как она, поджав ноги, сидит на кушетке. Он готов подарить ей целый мир. «Женщина для мужчины – это планета. Мужчина для женщины – спутник. Человек вьется вокруг любви, как ночной мотылек вьется вокруг огня» [6].

Пространство пьес Н. Птушкиной тоже сужено до предела. Это, как правило, малогабаритная квартира, в которой разгораются страсти

Литература

(«При чужих свечах», «Когда она умирала», «Пизанская башня», «Плачу вперед» и др.). Общежитейская ситуация раскрывает вечные вопросы бытия, которые волнуют нас. Неожиданные повороты сюжета, его сюрпризы придают действию пьес динамичность. В ее пьесах отсутствуют «модные элементы», их структура во многом традиционна, чем и отличается Н. Птушкина от представителей «новой драмы», однако ее произведения актуальны и востребованы публикой и театрами.

Локализация пространства и времени, сублимация в нем реального и ирреального свидетельствуют о том, что драматурги конца XX—начала XXI века пытаются отразить и понять сложную действительность постсоветского времени, в которой одни живут, надеясь на чудо, а другие пребывают в состоянии отчаяния. Практика драматургии показывает, что наступает период новых пьес о нашей современности и хронотоп драмы отразит ее в художественном пространстве своего универсума.

-
1. Дубнова М. Чудо, деньги, любовь... // Вопросы литературы. 2002. №6. С.77.
 2. Бугров Б.С. Современная русская драматургия: тенденции развития / Науч. доклады фил. ф-та МГУ. Вып.2, М., 1998.С. 173.
 3. Цунский И. Заколдованное пространство // Современ. драматургия. 1997. № 1.С.203.
 4. Мильдон В.И. «Открылась бездна...». М., 1992.С. 289.
 5. Цунский И. Заколдованное пространство // Современ. драматургия. 1997. №1. С. 198.
 6. П. Богданова П.. Под маской себя самого // Современ. драматургия. 2002. №3. С.165.

Литература

Второй раздел

ПРОГРАММА спецкурса «ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМЫ» (32 часа)

Введение

Задачи спецкурса. Современная драма как составная часть истории русской драматургии конца XX- начала XXI века.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМЫ

Драма как род литературы (drama – действие). Драма как синтез эпического (событийность) и лирического (речевая экспрессия). Рождение драмы. Драма как жанр. «Поэтика» Аристотеля и ее роль в теории драмы. Гегель о драме. Текст драмы – цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов. Структура драматического текста. Семантический и морфологический уровни драмы. Структурная и сюжетная организация драмы. Композиция драмы. Конфликт и его типы. Герой и обстоятельства. Хронологическая структура драмы. Художественное и сценическое время и пространство в драме. Роль ремарок. Средства и приемы драмы. Язык драмы. Художественная целостность драмы. Драма в системе художественной коммуникации. Ориентация драмы на требования сцены. Драма как система жанровых разновидностей.

ДРАМА КОНЦА И НАЧАЛА XX века

Драма конца и начала XX века: общие тенденции и закономерности. Эстетика «новой драмы» (неаристотелевской): тяготение к трагическому, новая концепция личности, новый тип конфликта, трагизм повседневности, безысходность, моральная победа духа, ослабление драматического действия, авторская позиция и др. Трагедия социального отчуждения (Чехов, Ибсен). Поэтика чеховской драмы (подводное течение; трагическая грусть и безнадежность; открытый финал; конфликт внутри человека; герои ищут спасения, но круг замкнут; сцена жизни и бытующая на ней

Литература

судьба; недосказанность; парадокс поступков; линия логики жизни разорвана и др.) и ее традиции в драматургии конца XX века.

Чехов и Беккет. Чехов и Ибсен. Трагизм одиночества в пьесах Л.Андреева. Панпсихизм. Уход в подсознание. Диалектика гибнувшей души. Синтез подводного течения, лирического самовыражения, эпической тенденции отчуждения как особенность «новой драмы» начала XX века.

Общее в драме конца и начала XX века: многоуровневый подтекст, философское наполнение, неопределенный финал, рефлексия героя, трагизм повседневности, безнадежность, недосказанность, абсурдность бытия и др.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМА И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАМЕТРЫ

Социокультурная ситуация и историко-литературные факторы конца XX – начала XXI века. Смена поколений. Творчество «драматургов-традиционалистов», представителей «новой волны» и «новой драмы». Их преемственность.

Художественный диапазон драмы, ее эстетические поиски. «Женская драматургия» (Л.Петрушевская, Н.Садур, Л.Разумовская, М.Арбатова, Е.Гремина, О.Михайлова, Н.Птушкина, К.Драгунская, О.Мухина и др.). Традиционная и авангардная драма. Эстетика «новой драмы».

Ведущие темы современной драматургии («человек и новое общество», тема любви и взаимоотношений между мужчиной и женщиной и др.). Типология героя («социально-экзистенциальный», «социально-онтологический», «асоциальный герой», «маргинальный герой», «маленький человек», «простой человек», «герой-жертва», «герой-симулякр» и др.). Социально-психологические и нравственные коллизии (М.Арбатова, Л.Разумовская, А.Галин, Л.Зорин, С.Алешин, А.Слаповский, М.Курочкин и др.), проблема выбора и выживания, поиски себя в этом мире. Духовная и реальная нищета, жестокость нравов (Н.Коляда, В. Сигарев, А. Сеплярский и др.). Эсхатологические мотивы, ощущение катастрофы и конца (К.Драгунская, Е.Гремина, Н.Садур и др.). Историческая тема в современной драме (Э.Радзинский, Е.Гремина, Г.Горин и др.).

Жанровый диапазон современной драматургии. Тенденция к интерактивности драмы и комедии, драмы и трагикомедии. Диффузные и бинарные жанры. Жанровые разновидности драмы. Драма абсурда («Опять двадцать пять» Л.Петрушевской, «Orpus

Литература

mixtum: Смешанная кладка» М. Курочкина). Популярность римейка («Смерть Ильи Ильича» М. Угарова (по роману А. И. Гончарова «Обломов»), «Возвращение из Мертвого дома» Н. Громовой (по Достоевскому), «На доньшке» И. Шприца (по пьесе М. Горького «На дне»), «Вишневый садик» А. Слаповского (по пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»), «Без царя в голове» П. Грушко (по мотивам «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина), «Мистификация» (по Н. Гоголю), «Зовите Печориным» (по М. Лермонтову) Н. Садур, «...Чума на оба ваши дома!» (по мотивам пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта») Г. Горина, «Ещё раз о голом короле» (по мотивам произведений Г. Х. Андерсена и Е. Шварца) и «Рассказы Чумного города» (по мотивам произведений Д. Боккаччо) Л. Филатова.

Популярность римейка (Л.Филатов, М.Угаров, Н.Садур, Г.Горин, А.Слаповский и др.).

Стилевые течения современной драмы (реалистическое, модернистское, постмодернистское). Экспериментальный характер современной драмы. Постановка пьес в театрах России, Беларуси и за рубежом.

Премии за творческие успехи в драматургии: «Букер», «Антибукер», «Триумф».

ПОЭТИКА РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Обновление эстетики драмы в русле реалистической традиции (А.Галин, Г.Горин, Л.Зорин, Н.Коляда, Е.Гремина, Н.Птушкина, Л.Разумовская, К. Драгунская и др.). Новые тенденции (новые герои и конфликты, новый язык). Повседневный быт и фантазмагория. Жестокая реальность и «чернуха». «Социально-экзистенциальный герой» и модель его поведения («Уйди-уйди» Н.Коляды, «Братья и Лиза» А. Казанцева, «Московское гнездо» Л.Зорина, «Русская народная почта» О.Богаева, «Русскими буквами» К. Драгунской и др.). «Маргинальный герой» как тип «социально-экзистенциального героя» (у К.Драгунской — маргиналы элитные, у А. Галина — интеллигентско-мещанские, у С. Лобозерова — маргиналы аграрные, у Н.Коляды — «маленький человек-маргинал»).

Тип «социально-онтологического» героя - «маленький человек» и его менталитет (пьесы Н.Коляды). Просто «обыкновенный человек», «асоциальный герой» (пьесы Н.Птушкиной, Р. Белецкого «Роман Романа», М. Арбатовой «По дороге к себе», А.Яхонтова «Койка»). «Герой-жертва» социальной действительности («Пластин» В. Сигарева).

Литература

Хронотоп реалистической драмы (постсоветское время, коммуналки и «хрущевки», распад «дома», «дом – дурдом»).

Особенности языка реалистической драмы.

ПОЭТИКА МОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЫ

«Условная безусловность» художественного пространства и его метафоризация. “Немотивированный” (Ортега-и-Гассет) тип моделирования художественной условности.. Сочетание реального и виртуального, их взаимодействие в рамках художественного пространства пьесы. Конструкция игровых отношений (А.Слаповский «Пьеса № 27», П.Гладилин «Другой человек», О.Михайлова «Русский сон» и др.). Монологизация художественной структуры, ее трансформация в «поток сознания» (Е.Гришковец «Одновременно», «Как я съел собаку»). Пьесы-прозы (“Красивая жизнь” В. Пьецуха, “День русского едока” В. Сорокина).

«Материализация» сферы бессознательного («Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем» Ю.Мамлеева). Сюрреалистические тенденции.

Хронотоп модернистской драмы (замкнутость художественного пространства («Планета» Е. Гришковца); пространство *сна-реальности* («Стрелец» О. Михайловой), *быта-фантасмагории* («Ехай!» Н.Садур) *дискретного времени* («Голуби» М. Угарова).

Ослабленность драматического действия, его “размытость”. Специфика «открытого финал». Эпизация ремарки и ее функциональность (О.Михайлова, М.Угаров).

Особенности языка модернистской драмы.

ПОЭТИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЫ

Реальное и виртуальное в художественном пространстве пьесы («Зеленые щеки апреля: Опера первого дня» М.Угарова, «Русская народная почта», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги», «Страшный Суп, или Продолжение преследует» О.Богаева).

Интертекстуальность и ее роль в поэтике постмодернистской пьесы. Герои-симулякры, их специфика. Гибридно-цитатные персонажи («Мужская зона» Л.Петрушевской). Деконструкция стиливых и жанровых клише.

Осмеяние стереотипов массового сознания («Dostoevsky-trip», «Конкретные» В.Сорокина), игра со «сверхтекстом» культуры («Зеленые щеки апреля» М.Угарова, «Мужская зона»

Литература

Л.Петрушевской, «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» В.Коркия). Пародирование телевизионных ток-шоу («Стереоскопические картинки частной жизни» Д.А. Пригова). Жанровая размытость постмодернистских пьес. Дрампрозы («День русского едока» В.Сорокина, «Воры» Ю.Цыганова).

Язык постмодернистской драмы. Ненормативная лексика и ее отрицательная роль. Постмодернистская драма на сцене театров.

Третий раздел

СВЕДЕНИЯ О ДРАМАТУРГАХ

Арбатова Мария Ивановна — драматург и прозаик. Автор пьес «Завистник»(1979), «Уравнение с двумя известными»(1982), «Анкета для родителей»(1984), «Виктория Васильевна глазами посторонних» (1985), «Сны на берегу Днепра» (1985), «Алексеев и тени»(1987), «Сейшен в коммуналке» (1988), «Дранг нах вестен» (1993), «По дороге к себе» (1994), «Взятие Бастилии»(1996), «Пробное интервью на тему свободы»(1999). Представитель феминистского направления в драматургии 1980 – 90-х гг. Анализирует положение русской женщины в современном обществе, дает свою модель женщины и мужчины, раскрывает стратегии их социального поведения.

Богаев Олег – драматург. Ученик Н.Коляды. За пьесу «Русская народная почта» в 1997 году получил Литературную премию «Антибукер» (поставлена в Театре Олега Табакова., режиссер К. Гинкас). Автор пьес «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» (1998), «Страшный суп, или Продолжение преследует» (2000). Пьесы переведены на немецкий, сербский и другие языки. О. Богаев — представитель «новой драмы». Поэтика его пьес отражает модернистские и постмодернистские тенденции современной драматургии.

Галин Александр Михайлович ^{3/4} драматург. Начиная писать в 70-е годы как представитель «новой волны». Успех принесла пьеса «Восточная трибуна» (1982), поставленная Л.Хейфецем в «Современнике». Автор пьес «Звезды на утреннем небе» (1988), «Группа» (1980), «Чешское фото» (1996), «...Sorry» (1992), «Титул» (1993), «Аномалия» (1996), «Сирена и Виктория» (1997), «Конкурс»

Литература

(1999), «Рандеву в Мире Дождей» (2002) . Его пьесы активно ставятся в театрах России и за рубежом. Пьеса «Конкурс» поставлена самим автором в театре «Et Cetera». В ней показан абсурд нашей сегодняшней жизни. А. Галина интересуется суть проблем, с которыми сталкивается чело век в действительности 90-х годов.

Горин Григорий Израилевич (настоящая фамилия *Офштейн*, 1940-2000) — драматург, прозаик, сценарист. В 1966 году вместе с А. Аркановым написал комедию «На всю Европу», в 1973 г. — «Маленькие комедии большого дома». В дальнейшем соавторами Г. Горина выступали В. Войнович, А. Хайт, Э. Рязанов. В 1970–80-е годы у Горина вышло несколько сборников «авторских» пьес и рассказов. Среди наиболее известных пьес этого периода: «...Забыть Герострата!», «Тиль», «Поминальная молитва», «Кин IV». Вместе с М. Захаровым Г. Горин работал над созданием спектаклей и фильмов «Дом, который построил Свифт», «Тот самый Мюнхгаузен», «Формула любви». В 90-е годы им написаны пьесы «Счастливец-Несчастливец», «...Чума на оба ваши дома», «Королевские игры» (поставлена в театре Ленком, режиссер М. Захаров), «Шут Балакирев». Римейк «...Чума на оба ваши дома!» (1994) написан как продолжение «Ромео и Джульетты» У. Шекспира (поставлен в театре им. В. Маяковского, реж. Т. Ахрамкова).

Гришковец Евгений $\frac{3}{4}$ драматург, актер и режиссер. Представитель поколения 90-х годов. В 1991 г. создал театр «Ложя», в котором ставил спектакли и играл как актер. В 1999 году удостоин премии «Антибукер» за наброски к пьесам «Зима» и «Записки русского путешественника». В 2000 году получил «Золотую маску» в двух номинациях («Новация» и «Приз критики») за спектакль «Как я съел собаку». В декабре 2000 года стал лауреатом Национальной премии «Триумф». В пьесах «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно» автор играет сам. «Записки русского путешественника» и «Зима» с успехом идут в московских театрах. Новая пьеса «Город» поставлена в Риге и Москве. Последние спектакли — «Дредноуты» и «По По», «Планета» — вызвали неоднозначную оценку критики.

Участвовал во многих международных театральных фестивалях. Представитель «нового сентиментального театра» и экспериментальной драмы.

Драгунская Ксения Викторовна — драматург. Представитель поколения 90-х годов. Автор книг и радиопрограмм для детей. С 1993

Литература

года поставлено 11 ее пьес: «Земля Октября» (1994), «Мужчина, брат женщины» (1995), «Русскими буквами» (1996), «Навсегда—навсегда» (1996), «Рыжая пьеса» (1999), «Пить, петь, плакать» (2001) и др. Произведения К. Драгунской переведены на многие языки, неоднократно отмечались на фестивалях. Поэтике ее пьес свойственны черты, характерные для «новой драмы» 90-х годов. Она считает, что «нельзя отражать жизнь абсолютно в масштабе один к одному, потому что театр — не совсем жизнь». Играя с действительностью, драматург синтезирует в своих пьесах вымысел и реальность.

Коляда Николай Владимирович — драматург. Написал более 40 пьес. Пришел в драматургию в 1980-е годы, опубликовав пьесы «Мурлин Мурло», «Рогатка», «Канотье», которые принесли ему известность. В 1990-е годы написаны «Полонез Огиньского» (1994), «Мы едем, едем, едем в далекие края...» (1995), «Персидская сирень» (1995), «Театральный роман-с» (1996), «Зануда» (1997), «Куриная слепота» (1997), «Попугай и веники» (1998), «Дураков по росту строят» (1998), «Родимое пятно» (1999), «Уйди-уйди» (1999), Тутанхамон (2001).. Пьесы Н. Коляды поставлены в театрах России, Германии, Италии, США, Англии, Швеции, Югославии, Австралии и других стран. В них отражены социальные и духовные процессы жизни российского общества конца 1980 – 90-х годов.

Казанцев Алексей Николаевич — драматург. Первая пьеса «Антон и другие» (1975) поставлена в ЦДТ (режиссер А. Бородин). Широкую известность приобрел после постановки пьесы «Старый дом» (1976). А. Казанцев — участник драматургической студии А. Арбузова. Автор пьес «И порвется серебряный шнур...» (1979), «Великий Будда, помоги им!» (1984), «Сны Евгении» (1988). В 1990-е годы им написаны: «Тот этот свет» (поставлена в Театре сатиры на Васильевском острове, режиссер В. Туманов, и в Москве в Театре им. К. С. Станиславского, режиссер В. Мирзоев); «Бегущие странники» (поставлена в Театре им. Моссовета, режиссер Л. Хейфец); «Братья и Лиза» (1997).

В 1993 году А. Казанцев совместно с М. Роциным основал журнал «Драматург».

Михайлова Ольга Игоревна $\frac{3}{4}$ драматург. Автор пьес «Праздничный день» (1992), «Стрелец» (1993), «Русский сон» (1994), «Жизель» (1995), «Серый» (1995) и других, отмеченных на различных

Литература

конкурсах и фестивалях. Пьесы О. Михайловой ставились в Норвегии, Франции, Канаде и в разных городах России.

О. Михайлова — представитель «новой драмы». Поэтика ее произведений свидетельствует о разрушении жанровых стереотипов, характеризуется конструированием игровых отношений, неординарностью сюжета и героев, метафоричностью языка.

Птушкина Надежда Михайловна — драматург. В 1982 году Ташкентский русский ТЮЗ поставил спектакль по ее пьесе «Скомороший царь». Однако только во второй половине 1990-х годов пьесы Н. Птушкиной стали активно ставиться в театрах России и за рубежом. Среди них: «Ненормальная» (1995), «Овечка» (1996), «Монумент жертвам» (1996), «Пока она умирала» (1996), «Жемчужина черная, жемчужина белая» (1998), «Пизанская башня» (2000), «Плачу вперед» (2001), «Мало секса» (2001), «Браво, Лауренсия!» (2002). Н. Птушкина — один из самых популярных российских драматургов наших дней. Главная тема ее пьес — лирическая: взаимоотношения мужчины и женщины, их любовь, жажда счастья, горечь, человеческая боль и жизненная непредсказуемость. Н. Птушкина пишет в лучших традициях «хорошо сделанной пьесы» (неоднократные повороты сюжета, остроумные диалоги, динамика действия).

Сигарев Василий Владимирович — автор 15 пьес, ученик Н. Коляды, оканчивает Екатеринбургский государственный Театральный институт, лауреат премии «Антибукер». Среди них: «Семья вурдалака», «Детектор лжи», «Русское лото», «Фантомные боли», «Пластилин» («Падение невинности»), «Черное молоко» и др. Пьеса «Пластилин» принесла автору успех: она ставится в театрах и переведена на многие иностранные языки.

Слаповский Алексей Иванович — драматург и прозаик. Автор 20 пьес, 15 из них поставлены. Их жанровый диапазон широк — это драмы, комедии, фарсы. Идеальной писатель считает «бродвейскую пьесу», которой присуще «динамичное развитие действия, кинжальный диалог, нарастающее напряжение, постоянное возникновение тупиков в лабиринте диалогов и лихорадочные попытки выбраться...». На протяжении 1990-х годов А. Слаповский создает пьесы «Вишневым садик» (1993), «Женщина с той стороны» (1993), «Пьеса № 27» (1994), «Комок» (1996), «Клинч» (1999), «Двое в темноте» (в соавторстве с М. Бертеновым, 2000), «Блин-2» (2001), «Не

Литература

такой, как все2 (2002). Пьеса «Вишневый садик» (1993) поставлена в Театре комедии им. Н. Акимова в Санкт-Петербурге, с успехом идет в театрах Германии, Швейцарии, Финляндии.

Угаров Михаил Юрьевич — драматург и прозаик. Автор пьес «Голуби» (1988), «Кухонька моя» (1989), «Правописание по Гроту» (1991), «Газета «РУССКИЙ ИНВАЛИДЪ» за 18 июля...» (1994), «Оборванец» (1994), «Зеленые щеки апреля: Опера первого дня» (1995), «Кухня ведьм» (1998). Его пьесы ставятся в театрах России и за рубежом. Вместе с Е. Греминой написал сценарий кинофильма «Петербургские тайны». Яркий представитель «новой драмы».

СПИСОК ПЬЕС

- Азерников В.* Свадебный марш // Современная драматургия. 2000. № 4.
- Арбатова М.* Дранг нах вестен // Драматург. 1993. № 1.
По дороге к себе // Современная драматургия. 1994. № 2.
По дороге к себе [Сб.пьес] - М., 1999.
- Аксенов В.* Ах, Артур Шопенгауэр! // Современная драматургия. 2000. № 1.
Горе, Гора, Гореть // Искусство кино. 2001. № 2.
- Алешин С.* Дорогая моя Машенька // Современная драматургия. 1993. № 2.
Вашингтонский рейс // Современная драматургия. 1997. № 2.
- Ахметова Н.* Торговля в метро ближе к полуночи // Современная драматургия. 2002. № 1.
Автора! // Современная драматургия. 1998. № 3.
- Белецкий Р.* Молодые люди // Современная драматургия. 1998. № 1.
Роман Романа // Современная драматургия. 2000. № 1.
Звук позади самолета // Современная драматургия. 2002. № 4.
- Богаев О.* Русская народная почта // Драматург. 1997. № 3.
Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги // Современная драматургия. 1998. № 4.
Страшный суП, или Продолжение преследует // Современная драматургия. 2000. № 4.
- Брагинский Э.* Игра втроем // Современная драматургия. 1997. № 1.
- Вдовин А.* Жизнь удалась // Современная драматургия. 2002. № 1.
- Ворфоломеев М.* Кома // Современная драматургия. 2001. № 3.
- Галин А.* ...Sorry // Театр. 1992. № 3.
Титул // Современная драматургия. 1993. № 2.
Аномалия // Современная драматургия. 1996. № 4.
Чешское фото // Современная драматургия. 1996. № 1.
Сирена и Виктория // Современная драматургия. 1997. № 4.
Конкурс // Современная драматургия. 1999. № 3.
Рандеву в Море Дождей // Современная драматургия. 2002. № 4.
Клоун и бандит // Современная драматургия. 2002. № 1.

Литература

- Галковский Д.* Каша из топора // Разбитый компас: Журнал Дмитрия Галковского. 1997. №3. Январь-сентябрь.
- Гандлевский С.* Чтение // Звезда. 1999. № 5.
- Гладилин П.* Точка во плоти // Современ. драматургия. 1996. № 4.
Другой человек // Современ. драматургия. 1998. № 3.
Музыка для толстых // Современ. драматургия. 2000. № 4.
Мотылек // Современ. драматургия. 2002. № 3.
- Гольданская А.* Самая, самая, самая... // Современ. драматургия. 2001. №4.
- Горин Г.* Кин IV // Театр. 1993. № 2.
Королевские игры // Современ. драматургия. 1997. № 4.
...Чума на оба ваши дома! / Г. Горин. Формула любви. Екатеринбург, 1994.
Прощай, конференсье! М., 1997.
Формула любви. Екатеринбург, 1994.
Антология сатиры и юмора России XX века. Григорий Горин. М., 2000.
- Гремина Е.* Колесо Фортуны // Театр. 1990. № 12.
Дело корнета О-ва // Театр. 1992. № 11.
Друг ты мой, повторяй за мной // Современ. драматургия. 1995. № 1-2.
За зеркалом // ЛГ Досье. 1994. № 5-6.
Сахалинская жена // Современ. драматургия. 1996. № 3.
Сон на конец свету // Современ. драматургия. 1997. № 2.
- Гришковец Е.* Одновременно. Диалоги к "Запискам русского путешественника" Планета // Сегодня на сцене. – М., 2000.
- Гуркин В.* Плач в пригоршню // Современ. драматургия. 1999. № 6.
Прибайкальская кадрили // Драматург. 1996. № 7.
- Данилов О.* Мы идем смотреть «Чапаева» // Современ. драматургия. 1992. № 1.
- Драгунская К.* Земля Октября // Современ. драматургия. 1994. № 2.
Мужчина, брат женщины // Современ. драматургия. 1995. № 1-2.
Русскими буквами // Современ. драматургия. 1996. № 2.
Навсегда—навсегда // Драматург. 1996. № 7.
Рыжая пьеса // Современ. драматургия. 1999. № 1.
Пить, петь, плакать // Современ. драматургия. 2001. № 3.
- Ернев О.* Третий глаз // Ландскрона, СПб., 1997.
Ален Делон говорит по-французски: Одноактные пьесы. М., 1991.
Тезей // Современ. драматургия. 1995. № 1-2.
- Железцов А.* Стены древнего Кремля // Современ. драматургия. 1993. № 3-4.
- Злотников С.* Новые диалоги // Современ. драматургия. 1992. № 2.
- Зорин Л.* Граф Алексей Константинович // Театр. 1992. № 4.
Московское гнездо // Современ. драматургия. 1995. № 3-4.
Лузган // Современ. драматургия. 1996. № 3.
Послевкусие (Варшавская мелодия) // Современ. драматургия. 1997. № 4.
Маньяк // Современ. драматургия. 2000. № 2.
Опечатка // Современ. драматургия. 2001. № 1.
- Исаева Е.* Вечная радость // Современ. драматургия. 1997. № 1.
Третьеклассник Алеша // Современ. драматургия. 2002. № 3.

Литература

- Казанцев А.* Новое пространство // Драматург. 1993. № 1.
Братья и Лиза // Драматург. 1997. № 8.
- Калужанов С.* Без определенного места жительства // Современ. драматургия. 2002. №1.
- Каменский Р., Щедрин Э.* До самой смерти // Современ. драматургия. 1996. № 2.
Фэн Шуй // Современ. драматургия. 2000. № 3.
- Коляда Н.* Рогатка // Современ. драматургия. 1990. № 6.
Канотье // Современ. драматургия. 1993. № 1.
Ключи от Лёрраха // Современ. драматургия. 1994. № 2
Полонез Огиньского // Драматург. 1994. № 3.
Персидская сирень // Современ. драматургия. 1995. № 1-2.
Театральный роман-с // Драматург. 1996. № 7.
Куриная слепота // Современ. драматургия. 1997. № 3.
Попугай и веники // Драматург. 1997. № 8.
Уйди-уйди // Современ. драматургия. 1999. № 1.
Тутанхамон // Современ. драматургия. 2001. № 4.
- Константинов В., Рацер Б.* Гусар из КГБ // Современ. драматургия. 1992. № 3-4.
Божий одуванчик // Драматург. 1994. № 4.
- Коровкин А.* Кукла для невесты // Современ. драматургия. 2001. №3.
- Коркия В.* Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?
// Современ. драматургия. 2000. № 3.
- Корсунский Л.* Клетка // Театр. 1993. № 12.
Лодка // Современ. драматургия. 1993. № 1.
- Косенков А.* Вестники // Современ. драматургия. 2002. № 3.
- Курочкин М.* Orus mixtum: Смешанная кладка // Современ. драматургия. 1999. № 1.
- Кучкина О.* Иосиф и Надежда // Современ. драматургия. 1992. № 1.
А.Я.: Игра слов // Современ. драматургия. 1997. № 2.
- Липскеров Д.* Семья уродов // Современ. драматургия. 1991. № 4.
- Лобазеров С.* Семейный портрет с посторонним // Современ. драматургия. 1992. № 2.
«...его алмазы и изумруды» // Современ. драматургия. 1997. №3.
Семейный портрет с дензнаками // Современ. драматургия. 2001. № 3.
- Леванов В.* Золотая моя Москва! // Современ. драматургия. 2001. № 4.
Раздватори // Современ. драматургия. 2001. № 4.
- Малягин В.* Император в Кремле // Современ. драматургия. 1997. № 2.
- Мамлеев Ю.* Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем // Драматург. 1996. № 7.
Зов луны // Драматург. 1996. № 5.
- Мережко В.* Кавказская рулетка // Современ. драматургия. 2000. № 4.
- Мирошниченко Н.* Воссоздание Храма // Современ. драматургия. 2001. №3.
- Михайлова О.* Русский сон // Драматург. 1994. № 3.
Жизель: Балет в темноте // Драматург. 1995. № 6.
Серый // Современ. драматургия. 1995. № 3-4.
Стрелец // Драматург. 1993. № 1.
- Мишарин А.* Снайпер // Современ. драматургия. 1993. № 2.
Красный смех // Современ. драматургия. 1997. № 1.

Литература

- Жигало, или Ненастье в солнечное утро. // Современная драматургия 1998. № 2.
- Муренко И.* Шутки в глухомани // Современная драматургия. 1997. № 1.
- Мухина О.* Любовь Карловны // Современная драматургия. 1994. № 1.
Таня-Таня // Драматург. 1995. № 5.
- Носов С.* Дон Педро // Драматург. 1995. № 6.
32 декабря // Ландскрона. 1996.
Берендей: В целом комедия. Джон Леннон, отец // В кн.: Носов С.
Дайте мне обезьяну. – М., 2001.
Времени вагон // Ландскрона. 1997. № 56.
- Образцов А.* Все кошки серы // Драматург. 1996. № 3.
Россия // Драматург. 1996. № 7.
Ты представь // Драматург. 1996. № 7.
Пилка дров // Драматург. 1996. № 7.
Блуждания // Современная драматургия. 2001. № 4.
- Петрушевская Л.* Опять двадцать пять // Драматург. 1993. № 2.
Мужская зона // Драматург. 1994. № 4.
- Поздняков А.* Ужин на одну персону // Современная драматургия. 2002. № 3.
- Пригов Д.* Пятидесятая азбука // Театр. 1992. № 8.
Стереоскопические картинки частной жизни /
Д.А. Пригов. Написанное с 1990 по 1994. М., 1998.
- Птушкина Н.* Овечка // Драматург. 1996. № 6.
Ненормальная // Экран и сцена. 1995. №13.
Монумент жертвам // Экран и сцена. 1996. №1.
Жемчужина белая, жемчужина черная // Современная драматургия. 1998.
№ 4.
Пока она умирала // Экран и сцена. 1996. № 51-52.
Мало секса // Современная драматургия. 2001. № 1.
Браво, Лауренсия! // Современная драматургия. 2002. № 4.
- Пудин А.* Вечный Странник // Современная драматургия. 2002. № 4.
- Пьецух В.* Красивая жизнь / В.Пьецух. Русские анекдоты. С-П, 2000.
- Радзинский Э.* Последняя ночь последнего царя // Театр. 1997. № 1.
- Разумовская Л.* Домой // Драматург. 1995. № 6.
Владимирская площадь // Ландскрона. 1997.
Биография // Драматург. 1997. № 8.
Французские страсти на подмосковной даче // Современная драматургия. 1999. -№ 1.
Житие Юры Курочкина и его ближних // Современная драматургия. 2000.
№ 1.
- Рогозин Ю.* Санька-встанька // Современная драматургия. 1996. № 4.
- Розов В.* Гофман // Современная драматургия. 1996. № 2.
- Роцин М.* Серебряный век // Современная драматургия. 2000. № 2.
- Садур Н.* Черти, суки, коммунальные козлы // Театр. 1992. № 6.
Миленький, рыженький // Театр. 1992. № 8.
- Совельев И.* Путешествие на краю // Драматург. 1997. № 6.
Вечера из печеня // Драматург. 1997. № 8.
- Солнцев Р.* Через стекло // Современная драматургия. 1998. № 4.

Литература

- Соловский Г. В.* Остров нашей Любви и Надежды // Современ. драматургия. 1996. № 1.
- Сигарев В.* Черное молоко // Современ. драматургия. 2001. № 2.
- Сеплярский А.* Третий Рим // Драматург. 1993. № 1.
- Слаповский А.* Вишневый садик // Сюжеты. 1993. № 1.
Женщина с той стороны // Театр. 1993. № 8.
Пьеса № 27 // Драматург. 1994. № 3. или (А.Слаповский. Избранное. М., 2000).
Комок // Современ. драматургия. 1996. № 4.
Клинч // Современ. драматургия. 1999. № 2.
Блин-2 // Современ. драматургия. 2001. № 1.
Не такой, как все // Современ. драматургия. 2002. № 4.
- Сорокин В.* Дисморфомания
Щи
Dostoevsky-trip и др. его пьесы см. / В.Сорокин.Собр. соч.:В 2-х Т., Т. 2, М., 1998.
- Угаров М.* Кухонька моя // Театр. 1992. № 8.
Правописание по Гроту // Современ. драматургия. 1992. № 2.
Газета «Русский Инвалид» за 18 июля // Драматург. 1993. № 1.
Оборванец // Драматург. 1994. № 4.
Зеленые щеки апреля: Опера первого дня // Драматург. 1995. № 6.
Кухня ведьм // Современ. драматургия. 1998. № 4.
Облом-off
- Филатов Л.* Возмутитель спокойствия // Октябрь. 1999. № 7.
Лизистрата // Октябрь. 1998. № 9.
Любовь к трем апельсинам.
- Шипенко А.* Натуральное хозяйство в Шамбале // Театр. 1991. № 7.
Игра в шахматы // Театр. 1992. № 8.
- Шприц И.* Обрезанный ломоть // Современ. драматургия. 1993. № 3-4.
На доньшке // Современ. драматургия. 1995. № 4.
- Эдлис Ю.* Бульварный роман // Современ. драматургия. 1997. № 1.
Прощальные гастроли // Театр. 1999. № 6.
- Юрьев О.* Мириам // Восемь нехороших пьес. М., 1990.
- Яхонтов А.* Койка // Современ. драматургия. 1996. № 3.
Женщина с прошлым / Яхонтов А. И эту дуру я любил. М., 1997.
Массажист // Современ. драматургия. 1998. № 3.
Люболь // Современ. драматургия. 2001. № 2.

ЛИТЕРАТУРА

- Бегунов В.* Нетеатральный роман // *Соврем. драматургия.* 1994. № 2.
- Бегунов В.* Зеркало для бомжей...// *Соврем. драматургия.* 1997. № 1.
- Бегунов В.* Полет в бездне // *Соврем. драматургия.* 1997. № 4.
- Бегунов В.* После немоты // *Соврем. драматургия.* 1997. № 2.
- Бражников И.* Смысл и чистота абсурда // *Соврем. драматургия.* 1994. № 2.
- Вишневская И.* Размышления о советской пьесе // *Театр.* 1992. № 1.
- Вишневская И.* Размышления о советской пьесе // *Театр.* 1992. № 2.
- Вишневская И.* Ненормальная?...// *Соврем. драматургия.* 1998. № 4.
- Генис А.* Обживая хаос // *Континент.* 1997. № 94.
- Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии 1980-1990 годов (жанровая динамика и типология). Мн.: БГУ, 1999.
- Гончарова-Грабовская С.* Модификация жанра трагикомедии в русской драматургии 80-90-х годов. Мн.: БГУ, 1999.
- Громова М.И.* Русская современная драматургия: учебное пособие. М.: Флинта, 1999.
- Гармаш Т.* В поисках утраченной трагедии // *Соврем. драматургия.* 1990. № 6.
- Дарк О.* Мир может быть любой // *Дружба народов.* 1990. № 6.
- Дубнова М.* Чудо, деньги, любовь... Основные ценности девяностых в популярных пьесах десятилетия // *Вопросы литературы.* 2002. №6. С. 57-76.
- Журавлев Н.* «Разве мы не мечтали в молодости о таком корабле?» // *Соврем. драматургия.* 1998. № 1.
- Кондаков И.* Современная эристика, или «Драматургия» русской культуры XX века // *Соврем. драматургия.* 1998. № 4.
- Кротенко П.* У парадного подъезда отечественной драматургии // *Моск. Наблюдатель.* 1991. № 8-9.
- Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалог с хаосом // *Знамя.* 1992. № 8.
- Лейдерман Н.* Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // *Соврем. драматургия.* 1999. № 1.
- Новикова С.* Театр начинается ... с пьесы. А вы как думали? // *Соврем. драматургия.* 1996. № 1.
- Новикова С.* Страницы салонной жизни // *соврем. драматургия.* 1996. № 2.
- Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
- Разлогов К.* Глобализация культуры // *Соврем. драматургия.* 2000. № 4.
- Руднев П.* Начали за здоровье, кончили за упокой // *Соврем. драматургия.* 1998. №4.
- Сальникова Е.* Условный безусловный мир // *Соврем. драматургия.* 1996. № 3.
- Сальникова Е.* Возвращение к реальности // *Соврем. драматургия.* 1997. № 4.
- Сальникова Е.* Конфликтный путь // *Соврем. драматургия.* 1999. № 2.
- Сальникова Е.* Мистический нигилизм в стиле конца века // *Соврем. драматургия.* 1998. № 1.
- Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература.- М.: Флинта, 2001г. (раздел о пьесах).
- Славникова О.* Петрушевская и пустота // *Вопросы литературы.* 2000. Март-апрель.
- Соколинский Е.* «Этому дала ложку, этому поварешку...» // *Соврем. драматургия.* 1999. № 4.
- Старосельская Н.* Пять вечеров в стороне от центра // *Соврем. драматургия.* 1999. № 1.
- Стрельцова Е.* Мистический нигилизм // *Соврем. драматургия.* 1998. № 1.

- Табачникова Н. К проблеме анализа драмы // Современная драматургия. 1994. № 2.
Федоров В. Они пришли // Современная драматургия. 1994. № 4.
Федоров В. Мы выбираем, нас выбирают // Театр. Жизнь. 1995. № 10.
Цунский И. Заколдованное пространство // Современная драматургия. 1997. № 1.
Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. 1992. № 3-4.

ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Чеховские традиции в современной русской драме.
2. Чеховские мотивы в современной драме («Чайка спела» Н.Коляды, «Вишневый садик» А.Слаповского).
3. Динамика сюжета в пьесе Н.Коляды «Бином Ньютона».
4. Проблема героя в драматургии Н.Коляды.
5. Художественное пространство в пьесах Н.Коляды.
6. «Метафизический сентиментализм» в пьесе Н.Коляды «Куриная слепота».
7. Мелодраматическая основа пьесы Н.Коляды «Уйди-уйди».
8. Специфика конфликта в пьесе Н.Коляды «Тутанхамон».
9. Парадоксальность героев М.Арбатовой.
10. Феминистские проблемы в пьесах М. Арбатовой («Дранг нах вестен», «Взятие Бастилии»).
11. Реальное и виртуальное в пьесе О.Богаева «Народная почта».
12. Роль ремарок в пьесах О.Богаева.
13. Поэтика пьесы О.Богаева «Страшный суП, или Продолжение преследует».
14. Хронотоп в пьесе А.Галина «Аномалия».
15. «Маргинальный герой» в пьесах А.Галина.
16. Игра в художественном пространстве пьесы П.Гладилина «Другой человек».
17. Парадокс как прием в пьесах П.Гладилина.
18. Авангардное и традиционное в пьесах П.Гладилина.
19. Художественное своеобразие римейка Г.Горина «...Чума на оба ваши дома!».
20. Тип героя в пьесах Е.Греминой.
21. Хронотоп пьесы Е.Греминой «Сон на конец света».
22. Художественная структура пьесы Г.Гришковца «Одновременно».
23. Модель героя в драмах К.Драгунской.
24. Чеховские традиции в драмах К.Драгунской.

25. Время и пространство в пьесе К.Драгунской «Русскими буквами».
26. Концепт дома в пьесе Л.Зорина «Московское гнездо».
27. Реальное и ирреальное в драме А.Казанцева «Братья и Лиза».
28. Поэтика постмодернистской пьесы В.Коркия «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?».
29. Художественная парадигма пьес М.Курочкина.
30. «Условная безусловность» художественного пространства пьесы О.Михайловой «Русский сон».
31. Метафоризация пространства в пьесах Н.Садур.
32. Ретроспекция пространства в пьесе О.Мухиной «Ю».
33. Художественный универсум пьес А.Образцова.
34. Абсурд в пьесе Л.Петрушевской «Опять двадцать пять».
35. Гибридно-цитатные персонажи «Мужской зоны» Л.Петрушевской.
36. Игра с текстом культуры в пьесе М.Угарова «Зеленые щеки апреля».
37. Паратекст пьесы М.Угарова «Облом-off».
38. Реальное и фантастическое в пьесе В.Розова «Гофман».
39. Образная система пьесы Л.Разумовской «Житие Юры Курочкина и его ближних».
40. Быт и фантазмагория в пьесах О.Юрьева.
41. Поэтика римейка Л.Филатова «Любовь к трем апельсинам».
42. Игровая конструкция пространства в пьесе А.Слаповского «Пьеса № 27».
43. «Вишневый сад» А. Чехова и «Вишневый садик» А. Слаповского (сопоставительный анализ).
44. Герои пьес Н.Птушкиной.
45. Сюжетные перипетии в драмах Н.Птушкиной.
46. Драматическое и комическое в пьесах Н.Птушкиной.
47. «Герои-симулякры» в постмодернистских пьесах.
48. Интерпретация «известных сюжетов» в современных пьесах-римейках.
49. Традиции русской реалистической драмы в творчестве современных драматургов.
50. Историческое время в пьесе Э.Радзинского «Последняя ночь последнего царя».
51. Герой и обстоятельства в пьесе В.Мережко «Кавказская рулетка».
52. Парадоксы художественной структуры в пьесах Р. Каменского, Э.Щедрина «До самой смерти», «Фэн Шуй».

СОДЕРЖАНИЕ

Первый раздел

Поэтика драмы.....	
Русская драма конца XX – начала XXI века.....	
Модель героя в русской драме конца XX – начала XXI	
Хронотоп современной драмы.....	

Второй раздел

Программа спецкурса «Поэтика современной русской драмы»	
---	--

Третий раздел

Сведения о драматургах.....	
Список пьес.....	
Литература.....	

<i>Оглавление</i>	
-------------------------	--