

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ЖИЛ  
\_\_\_\_\_ К.В. Анисимов  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ  
**КОНЦЕПТ «ГЕРОЙ» В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ  
И В КИНЕМАТОГРАФЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА  
БРАТЬЕВ ПРЕСНЯКОВЫХ, М.Ф. МАЙЕНБУРГА  
И К. СЕРЕБРЕННИКОВА)**

45.04.01 Филология  
45.04.01.02 Русская литература

Магистрант	_____	Ю.Ю. Злобина
Научный руководитель	_____	канд. филол. наук, доц. В.К. Васильев
Нормоконтролер	_____	Я.В. Баженова

Красноярск 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. КОНЦЕПТ «ГЕРОЙ» И НОВАЯ ДРАМА: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ.....</b>	<b>13</b>
1.1. Концепт «герой»: к постановке проблемы .....	13
1.2. Общие особенности драмы.....	19
1.3. Особенности новой драмы 2000-х годов: тематика, проблематика, герои .....	22
1.4. Типологический параллелизм российской и немецкой «новых драм» 26	
1.4.1. Особенности драматургической поэтики М.Ф. Майенбурга .....	30
1.4.2. Особенности драматургической поэтики братьев Пресняковых ..	34
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....</b>	<b>38</b>
<b>ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА «ГЕРОЙ» В НОВОЙ ДРАМЕ И В КИНЕМАТОГРАФЕ .....</b>	<b>39</b>
2.1. Концепт «герой» в драме «Изображая жертву» бр. Пресняковых .....	39
2.2. Концепт «герой» в драме «Мученик» М.Ф. Майенбурга .....	53
2.3. Сравнительный анализ фильмов «Изображая жертву» и «Ученик» (реж. К. Серебренникова): проблема функционально-семантического наполнения концепта «герой» .....	61
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....</b>	<b>83</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>84</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>86</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ А.....</b>	<b>99</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....</b>	<b>100</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Магистерская диссертация посвящена исследованию концептуального наполнения понятия «герой» в названных произведениях. Работа предполагает междисциплинарный анализ, включающий в себя литературоведческий и киноведческий подходы. Понятие «герой» в искусстве имеет множество истолкований. Нами предпринимается попытка выделить наиболее репрезентативные для настоящего исследования.

**Актуальность работы** определяется все возрастающим интересом литературоведов, киноведов, культурологов и критиков к поискам «героя нашего времени» драматургами и режиссерами, работающими в области так называемой новой драмы, интересом к изучению современного российского кинематографа, в частности – к творчеству режиссера Кирилла Серебренникова. Сравнительный анализ драматических текстов и кинопроизведений позволит выявить семантические константы и специфику исследуемого концепта.

На начальном этапе исследуются драматические тексты, которые в литературоведении принято относить к направлению современной «новой драмы». В случае с пьесой «Изображая жертву» бр. Пресняковых речь идет о русском произведении, пьеса «Мученик» Мариуса фон Майенбурга – явление немецкой литературы.

Специфике немецкой и русской «новых драм» посвящены работы германиста Е.Н. Шевченко. Автор отталкивается от теории Ханса-Тиса Лемана о постдраматическом театре и утверждает, что творчество М.Ф. Майенбурга является закономерным продолжением развития новой немецкой драматургии [Шевченко, 2015].

Аналізу российской «новой драмы» посвящено немало работ отечественных авторов: И.М. Болотян [Болотян, 2009], Т.Ю. Могилевской [Могилевская, 2010; 2014], Я.О. Глембоцкой [Глембоцкая, 2011], М.И. Громовой [Громова, 2006], С.Я. Гончаровой-Грабовской [Гончарова-

Грабовская, 2003; 2006], Е.Н. Московкиной [Московкина, 2005], О. Мороз [Мороз, 2013], К.Н. Матвиенко [Матвиенко, 2008], Н.Э. Сейбель [Сейбель, 2013], П.Б. Богдановой [Богданова, 2015], Т.В. Журчевой [Журчева, 2011], О.В. Журчевой [Журчева, 2011], С.П. Лавлинского [Лавлинский, 2011], И.И. Плехановой [Плеханова, 2013а; 2013б; 2017], И.В. Кузнецов [Кузнецов, 2011]. Наиболее значительным исследованием российской новой драмы остается монография М.Н. Липовецкого в соавторстве с Б. Боймерс «Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”». Работы названных авторов были учтены в ходе нашего исследования.

Театроведческий подход необходим как научная база для описания особенностей взаимодействия литературного и визуального языка в драматическом произведении. Для этого необходимо обратиться к известным теориям драмы.

Если говорить об истории изучения драмы, то целесообразно выделить несколько основных теорий, которые стоит учитывать при анализе. В первую очередь – аристотелевскую теорию подражания (ее продолжателями являются Ф. Шиллер, Ф. Ницше, Л.С. Выготский и др.). Немецкая эстетика И.-В. Гёте и Г.В.Ф. Гегеля дала теорию драматического действия, апеллирующую к категориям конфликта и сюжета. Последние по времени значимое теоретическое осмысление драматического искусства было представлено программами эпического театра Б. Брехта и театра абсурда Э. Ионеско. Каждый из подходов результативен при исследовании поэтики новой драмы.

Следующая часть настоящей работы посвящена анализу фильмов К. Серебренникова, являющихся экранизациями названных драматических произведений. Методологической базой выступают работы Ч.С. Пирса «Начала прагматизма», Ю.М. Лотмана «Семиотика кино», В.И. Жуковского «Теория изобразительного искусства».

**Объектом данного исследования** являются художественные системы драматических литературных и кинопроизведений в их сравнительных аспектах. **Предмет исследования** – концепт «герой», его функциональность и семантическое наполнение.

В русском языке «понятие» происходит от глагола «пояти», «взяти» – в значении «схватить». В латинском языке соответствующее слово «conceptus», корнем которого является глагол «capere» – «хватать, схватить на месте». «Термин “концепт” – из латинского сущ. conceptus “накопление (речных вод) > водоём; воспламенение; зачатие, оплодотворение; произрастание; плод (зародыш)” (в обобщенном смысле букв. “собранное, накопленное”), образованного от гл. concipere “собирать, принимать, вбирать в себя, впитывать, поглощать > представлять себе, воображать > соображать, прикидывать > задумывать, замышлять, затевать”, складывающегося из приставки con- в значении совместности и непроизводного высокочастотного глагола capere “брать, взять; получать, принимать”». [Дворецкий 1976: 222, 224].

Анализ внутренней формы слова «концепт» позволяет подчеркнуть одно из весьма важных значений: «conceptus» состоит из корня -cept- и приставки con-. Данная приставка обозначает ‘объединение разрозненного во единое’ [Карпенко 2006: 13]. Следовательно, «con-cept» предполагает ‘объединение смыслов вокруг некоей ядерной сущности значения’; собирательный образ, сформированный на основе ключевых значений / мотивов / функций. В связи с этим представляется справедливым именование В.А. Масловой концепта «свёрнутым текстом» [Маслова 2004: 36]. «Концепты – это эмбрионы мысленных операций. <...> Когда произнесённое кем-нибудь слово понимается в своём значении, то это значит, что понимающий производит некоторый мгновенный акт, служащий зародышем целой системы мысленных операций» [Аскольдов 1928: 36]. «Концепт – это зародыш, самый важный и ценный, главный смысл, замыкающий вокруг себя другие, организованные определённым образом значения»

[См.: Карпенко 2013: 67]. Концепт является схватыванием сущности, ее проявлением. В нашем случае концепт ограничен тем, что определяет сущность произведения искусства.

**Научная новизна** магистерской диссертации состоит в том, что в ней впервые подвергнуты сравнительному анализу драматические произведения принадлежащие разным литературным традициям – русской и немецкой и различным видам искусств – литературы и кинематографии.

**Цель исследования** – раскрыть наполнение и трансформацию концепта «герой» в драматических произведениях «Изображая жертву» В., О. Пресняковых, «Мученик» М.Ф. Майенбурга и снятым по ним фильмам К. Серебренникова.

Достижение сформулированной цели предусматривает решение следующих **задач**:

1. Систематизировать исследования, посвященные понятию «герой»;
2. Систематизировать исследования, посвященные российской и немецкой «новой драме»;
3. Изучить поэтику драмы «Изображая жертву» братьев Пресняковых и функционально-семантическое наполнение концепта «герой»;
4. Исследовать поэтику драмы М.Ф. Майенбурга «Мученик» и функционально-семантическое наполнение концепта «герой»;
5. Проанализировать поэтику фильмов «Изображая жертву» и «Ученик» К. Серебренникова, функционально-семантическое наполнение и трансформацию концепта «герой».

Выбор **методов** исследования обусловлен целью и спецификой привлеченного материала. В.И. Тюпа в работе «Анализ художественного текста» дает модель применения общенаучных аналитических методов, она включает в себя фиксацию, систематизацию, объяснение и интерпретацию. Интерпретация является главным инструментом в исследовании, цель которого – «актуализировать сверхиндивидуальную значимость художественного целого в горизонте современного эстетического опыта»

[Тюпа, 2009: 13]. Исследование не может быть исчерпано объективным подходом, но неминуемо включает в себя и субъективную составляющую. Характер взаимодействия этих двух противоположных начал уравнивается тем, что каждое субъективное высказывание исследователя должно иметь теоретическое обоснование, которое в свою очередь подтверждает ту или иную особенность, заложенную в произведении.

Понятие «герой» исследовано М.М. Бахтиным, Л.Я. Гинзбург, С.А. Мартыановой, Н.И. Николаевым, Е.А. Шкловским и др. С точки зрения теории литературы «герой» – это действующее лицо, носитель идей и ценностных установок. Л.Я. Гинзбург отмечает, что герой – «это структура, динамическое соотношение элементов, и в то же время литературный герой – это поведение» [Гинзбург, 1999: 217]. «Герой» не обособленный концепт, он связан с понятиями «персонаж», «действующие лица», «образ-характер», «автор» и т. п. Выстраивается система отношений, о которой говорит и Л.Я. Гинзбург, а также М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман. Значимая для исследования любого драматического произведения теория диалога М.М. Бахтина раскрыта в его исследованиях творчества Ф.М. Достоевского. Важнейшая особенность, с которой М.М. Бахтин начинает характеристику диалога, заключается в том, что герои всегда обращены друг к другу и потому человек в диалоге всегда есть субъект обращения: «О нем нельзя говорить, – можно лишь обращаться к нему» [Бахтин, 1963: 293]. Обращенность к субъекту М.М. Бахтин иногда называет интенциональностью и поскольку субъектная интенциональность диалога является взаимной / взаимообращенной, то, по сути дела, она выступает в интересубъектной форме. Вследствие фундаментальности диалогической обращенности-интенциональности «самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, другому, третьему» [Бахтин, 1963: 293].

Коммуникативность как черта драмы в целом, в частности

осуществляется через персонажное строение, где главный герой зачастую противопоставлен остальному действующему составу и читателю/зрителю. Противопоставленность и служит основой конфликта, в котором в нашем случае главный герой исполняет роль «жертвы». Особенность произведений новой драмы, основанной на «жертвенности» героя, заключается в том, что коммуникация между действующими лицами происходит посредством языка насилия. «Новая драма представляет собой практически уникальный феномен осознания и художественного анализа коммуникативного насилия» [Липовецкий, 2012: 29].

Диалоговая природа произведения провоцирует такой подход к анализу, который бы включал пошаговое рассмотрение знаковой системы (произведения) как коммуникативной.

Анализ визуальных произведений (кино) также подчинен коммуникативному началу, что связывает искусствоведческий подход с литературоведческим анализом. В философском дискурсе существует понятие, определяющее коммуникацию, ориентированную на образование нового качества. Понятие «отношение», введенное Аристотелем, и подробно разработанное Г.В.Ф. Гегелем в его теории рефлексии, лежит в основании теории коммуникации. Произведение киноискусства выступает как субъект отношения или диалога с реципиентом (зрителем). В диалоге произведение раскрывает свои семиотические качества (тематика, проблематика, художественная традиция, сюжет).

В вербальных языках выделяют три уровня знаковой ситуации: 1. Синтаксический (знак – другие знаки). 2. Семантический (знак – десигнат). 3. Прагматический (знак – интерпретанта). Эта же классификация применима к способу действия со знаками в коммуникации с визуальными произведениями.

Согласно классификации Ч.С. Пирса знаки по отношению к объекту делятся на индексы, иконы, символы. К индексу можно отнести то, что фокусирует внимание на чем-либо, индекс указывает (с лат. *index* –



указатель, перечень список – от *indicare* указывать, показывать *in-* -воз + возвещать, провозглашать – от *dicare* объявлять, посвящать, информировать). Индекс репрезентирует посредством прямого указания на объект. В диалоге с кинопроизведением индекс-значением как раз наделены персонажи (герои), в широком значении персонажи могут быть не только антропоморфными. Индексные знаки в визуальном произведении указывают на фрагменты действительности. Поскольку указания фрагментарны, они предполагают вычленение части из целого. Следующий вид знака – икона. Иконический знак репрезентирует объект через подобие. По Ч.С. Пирсу, икона (или «гипоикона») распадается на образы, схемы и метафоры, которые являются уровнями иконического подобия. Главная характеристика иконы заключается в том, что ее прямое наблюдение открывает иные истины относительно помимо тех, которые определяют саму ее конструкцию. В процессе диалога с визуальным произведением иконический знак выступает как уровень целостного знака, фрагменты индексных знаков суммируются в единый иконический образ. Взаимоотношение всех индексов, характер их взаимоотношения (мотивная, сюжетная структура) фиксируется в явленной материальной форме визуального кинопроизведения. Последний вид знака – символ. Ч.С. Пирс напоминает о конвенциональности символа. Он не указывает на объект, но раскрывает некоторый общий тип объекта [Пирс, 2000: 257]. Символ обладает общим значением. В визуальном произведении символический знак раскрывается в композиции (кадра). В случае с процессуальным кинопроизведением композиция предстает не только как пространственная, – как расположение объектов в кадре, – но и временная. В теории кино есть специальный термин, характеризующий пространственно-временную композиционную общность: *символическое пространство фильма*, оно же «авторское пространство фильма. Оно формируется режиссером как переход из области конкретного видимого пространства в область ассоциативную. Подобное транспонирование осуществляется с помощью аллегорий, метафор, символов»

[Агафонова, 2008: 17].

Таким образом, коммуникативная структура взаимодействия с визуальным произведением реализуется через различные уровни знаков: индексные, иконические, символические. Наполнение визуального концепта в конкретном кинопроизведении актуализируется в ходе коммуникативного взаимодействия зрителя и кинотекста.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в разработке концепта «герой» в современной драме и в кинематографе.

**Практическая значимость** работы обусловлена тем, что результаты исследования могут быть использованы при изучении творчества братьев Пресняковых, М.Ф. Майенбурга и К. Серебренникова, разработке курсов, учебно-методических пособий по истории и теории новой драмы, а также при разработке тематики, посвященной понятию «герой».

**Положения, выносимые на защиту:**

– «Герой» является структурным центром произведения, в своих основных функциях он главное движущее и завершающее сюжетное действие лицо, организатор коммуникации на всех уровнях нарративной системы;

– «Герой» – социопсихотип, через которого автор пытается выразить актуальный набор проблем исторического времени, представить образ-характер эпохи в целом;

– «Герой» обладает внутренней, духовной сущностью, ее качество оценивается авторами как «бесхарактерность», «безликость», утрата самоидентификации, в конечном итоге – связи, «диалога» с реальностью;

– Причиной «безликости» «героя» является изначальная утрата связи с отцом, семьей;

– Экранизации К. Серебренникова качественно не выходят за рамки смыслов своей драматической первоосновы, они трансформируют ее, дополняют визуальными элементами – в том числе и образ «героя» – в границах типического содержания.

**Структура** исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

**Апробация работы.** Результаты научной работы прошли следующую апробацию.

1. Результаты исследования были представлены на 3 конференциях:

Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (24-25 апреля 2018, Институт филологии и языковой коммуникации СФУ). Итогом стало призовое третье место в секции «Литературный процесс XX- начала XXI вв.: актуальные проблемы».

Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (23-24 апреля 2019, Институт филологии и языковой коммуникации СФУ).

Всероссийская научно-практическая конференция «INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения» (5 апреля 2019, УрФУ). Итогом стал диплом II степени в секции «Литература XX-XXI вв.»

2. Грантовая деятельность. Некоммерческая организация «Благотворительный фонд культурных инициатив (Фонд Михаила Прохорова)», конкурс «Академическая мобильность». Цель поездки – участие в Международной научно-практической конференции молодых ученых «INITIUM». Сроки: 3 – 8 апреля 2019. Место: Екатеринбург.

3. По теме диссертации опубликованы статьи:

Злобина Ю.Ю. Роль литературного героя в структуре драматического произведения (на материале пьесы «Изображая жертву» бр. Пресняковых) // *Siberia Lingua* [Электронный ресурс]. Красноярск: Сиб. федерал. ун-т, 2018. Вып. 1. URL: [http://ifiyak.sfu-kras.ru/sites/default/files/content/NAUKA/SIBERIA%20LINGVA/SL\\_2018.2\\_1.pdf](http://ifiyak.sfu-kras.ru/sites/default/files/content/NAUKA/SIBERIA%20LINGVA/SL_2018.2_1.pdf)

Злобина Ю.Ю. Проблема смеха в новой драме: смеховой аспект в

монолог капитана в пьесе «Изображая жертву» бр. Пресняковых // Siberia  
Lingua [Электронный ресурс]. Красноярск: Сиб. федерал. ун-т, 2019. Вып. 1.  
URL: [http://ifiyak.sfu-  
kras.ru/sites/default/files/content/NAUKA/SIBERIA%20LINGVA/SL\\_2019.1.pdf](http://ifiyak.sfu-<br/>kras.ru/sites/default/files/content/NAUKA/SIBERIA%20LINGVA/SL_2019.1.pdf)

# ГЛАВА 1. КОНЦЕПТ «ГЕРОЙ» И НОВАЯ ДРАМА: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

## 1.1. Концепт «герой»: к постановке проблемы

В теории литературы понятие «герой» смыкается с рядом (относительно) синонимичных: «персонаж», «действующее лицо», «образ-характер», «личность», «портрет», «протагонист», «субъект», «тип» и др. При этом, заметим, что в данных определениях нет строгости и ясности, границы между ними размыты, и это неизбежно влияет на качество рассуждений аналитиков, использующих эти определения.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» «литературный герой» – это в первую очередь «действующее лицо» [Энциклопедия, 2001: 176]. Данное определение представляется наиболее точным, так как оно указывает на основную функцию героя в структуре литературного произведения. Суть и последствие «действия» – изменение. А изменение / событийность есть главный критерий отнесения литературного текста к разряду повествовательных [Шмид, 2003: 11]. Изменение подразумевает переход какой-либо границы (пространственной, временной, психологической, этической, познавательной), то есть конец одного события и начало другого. Переход границ осуществляется, прежде всего, действующим лицом / героем. Таким образом, герой является основным двигателем сюжета.

Следующее значимое определение литературного героя – «носитель точки зрения – на действительность, на себя, на других персонажей» [Энциклопедия, 2001: 177]. Важно замечание и о том, что термин «герой» охватывает далеко не всех персонажей произведения. Он относится только к главным лицам, которые занимают осевое положение в системе происходящих событий, верховенствуют в иерархии образов, выделяются полнотой и индивидуальной обособленностью характера. Следует добавить,

что особенность отношения героя к остальным персонажам и представленному в произведении миру заключается, прежде всего, в обособленности, противопоставленности.

Складывая значения двух определений – «герой» как действующее лицо и носитель точки зрения, – в сумме получаем один из исходных пунктов аристотелевской теории драмы: мимесис (от греч. *mimesis* – подражание, воспроизведение). Герой деятельный и действующий,двигающий историю вперед, и одновременно являющийся носителем альтернативного мнения, мировоззрения (не сводимого к авторскому, в той или иной степени ему противопоставленного), представляет собой определенную модель не только образа-характера, но и отчасти всего сконструированного мира, так как его репрезентация в произведении не мыслима без пребывания в нем человека. В противном случае текст теряет главное, что делает его художественным – антропологическую повествовательность.

Моделирование художественного мира в широком смысле есть «подражание», «воспроизведение» и «познание» мира природных вещей и явлений, среди которых «герой» занимает центральное место. Такое понимание помогает объяснить причину существования творчества. Почему именно категория мимесиса является одной из центральных для первотеории искусства? Аристотель говорит, что подражание свойственно человеку от рождения, что путем подражания человек осуществляет свою познавательную потребность [Аристотель: 4]. Так, художественные модели, в которых литературный герой занимает главенствующее место, позволяет проследить полифоническую историю точек зрения, теорий, идей и истин в сложной эволюционной динамике.

Структура произведения не может быть устроена иначе, как с опорой на персонажный каркас, как и абстрактная «точка зрения» не может быть чем-то самостоятельным в искусстве. М.М. Бахтин писал: «Архитектоника – как воззрительно необходимое, неслучайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое –

возможна только вокруг данного человека-героя. Мысль, проблема, тема не могут лечь в основу архитектоники, они сами нуждаются в конкретном архитектурном целом, чтобы хоть сколько-нибудь завершиться; в мысли заложена энергия внепространственно-вневременной бесконечности, по отношению к которой все конкретное случайно; она может дать лишь направление видения конкретного, но направление бесконечное, не могущее завершить целого» [Бахтин, 1986: 6].

Понятие «персонаж» распространено в литературоведческом, театроведческом и киноведческом дискурсах. Как уже было отмечено, «персонаж» – это один из синонимов понятия «литературный герой», значимое звено в структуре произведения. С.А. Мартьянова дает следующее определение: «Персонаж (фр. *personnage*; от лат. *persona* – особа, маска, лицо) – это художественный образ субъекта действия, наделенного духовным ядром (или его подобием), чертами наружности и поведения» [Мартьянова, 2014: 9]. С.А. Мартьянова поясняет, что персонаж может быть не только антропоморфным, он может принимать форму животных, растений, природных явлений, неодушевленных предметов, олицетворенных пороков и добродетелей, вымышленных мифических существ. Но даже тогда, когда персонажем является абстрактное понятие, эфемерное явление, оно всегда принимает форму некоего облика, становясь персонажем, оно всегда обнаруживает лицо. Обретая лицо, персонаж становится целостным.

Следующее важное замечание С.А. Мартьяновой относится к взаимосвязи персонажа и автора произведения. «Персонаж – это одна из форм проявления авторского сознания, одно из воплощений тех представлений о человеке (или его подобии), сущности, цели и смысле его действий, на которые духовно откликается автор как живая индивидуальность. Иными словами, персонаж – это эстетическая объективация идеальных сущностей, возникающих в процессе авторского духовно-нравственного и жизненно-практического опыта. Свобода и самостоятельность персонажа по отношению к автору произведения не

абсолютны» [Мартьянова, 2014: 10]. Фактически то же пишет Л.Я. Гинзбург: «Литературным героем писатель выражает свое понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков» [Гинзбург, 1979: 5].

Сразу же возникает вопрос о степени сопоставимости понятий героя и автора. Исследователи однозначно говорят об их несводимости. Так, М.М. Бахтин разграничивает понятия «автор-творец» и «автор-человек» [Бахтин, 1979: 10]. Автор-творец имеет прямое отношение к герою. Последний – порождение и результат процесса творения, результат всегда цельный.

Л.Я. Гинзбург рассуждает о литературном герое как о художественном вымысле. Но художественный образ всегда имеет свою «документальную» биографию, зачастую исследователи видят истоки этой биографии в жизни автора. Л.Я. Гинзбург отмечает, что точность фактов, сходство жизнеописания героя с биографией автора, претензия на документальность – это все продиктовано установкой писателя [Гинзбург, 1979: 11]. Реципиент может, как сопоставлять так и не сопоставлять произведение с биографией автора, но художественный текст – это всегда архитектоника авторского замысла.

В. Шмид также говорит о подчиненности всего текста авторскому замыслу. Несмотря на то, что повествование строится на двух слагаемых – речи нарратора и речи персонажей, тем не менее, и то, и другое есть интенции автора текста. Нарратор и герой являются своеобразными масками, личинами автора [Шмид, 2003: 110].

Несводимость автора к персонажу/герою еще более важна в контексте анализа театральных и кинопроизведений. В драме речь каждого персонажа мотивирована свойствами его характера и сюжетными ситуациями, авторская речь сведена к минимуму: ремарки, описание обстановки, как правило, не звучат на сцене и не имеют самостоятельного значения. В кино проблема автора и героя усложняется, так как действующие лица перестают быть



вымыслом только сценаристов или драматургов, а становятся результатом сотворчества их с режиссером. Ситуации могут складываться по-разному. В нашем случае в экранизациях режиссер не стал полноценным хозяином положения, так как в обоих случаях – в фильмах «Изображая жертву» и «Ученик» – драматурги выступили соавторами сценариев вместе с К. Серебренниковым.

Процесс созидания истории и характера героя зиждется на двух составляющих – на диалектических категориях общего и единичного. В реалистическом произведении единичное воплощается посредством «документального метода» – изложения подробностей, конкретных фактов так, как являет их сама действительность. Общее формируется на пути типизации. Тип концентрирует в себе общность черт (корпоративную, социальную, национальную) и открывается в узнавании их читателем/зрителем. «Реалистическая достоверность героев обусловлена сочетанием общего с индивидуальным через контаминацию узнаваемого» [Плеханова, 2017: 356].

Рассматриваемые нами герои новой драмы, с одной стороны, представляют индивидуальность, с другой, несут высокий уровень типизации, что позволяет театральным и кинорежиссерам, а также актерам довольно легко достраивать образы.

Часто в пьесах действующие лица обозначены фигуративно, в частности, в драме «Изображая жертву» представлены «женщина» и «молодой человек». Или же типовая социальная принадлежность считывается через профессию героев: «капитан», «сержант», «работник бассейна», «работник ресторана». Исследователи указывают на безличность героев новой драмы, объясняя это тем, что персонажи несут функцию социальных моделей, которые в свою очередь оказываются слепком общественного сознания, выражением стереотипов. «Обезличенность героев новой документальной драмы обусловлена специфической эстетикой и социально ориентированными стратегиями последней (драматический герой

как социальная функция, персонификация массового социального явления)» [Козлова, 2009: 346].

Социальная ролевая направленность не последняя характеристика в образе героев новой драмы. Проблема поиска личной идентичности перестает быть поиском социальной маски (ниши), а выходит на уровень экзистенции. Приобретает значение структура личности вообще, герой выходит на уровень поиска ответа на вопрос «Кто я?».

Таким образом, понятие «герой» имеет ряд значимых характеристик. Во-первых, концепт определяется как действующий (деятельный) компонент, который двигает повествование. Во-вторых, концепт раскрывается как компонент, наделенный определенной точкой зрения на художественную действительность, представленную в произведении. В-третьих, главный герой обладает первостепенностью по отношению к другим героям/центральным лицам и персонажам. Это правило корректно по отношению к исследуемым нами драматическим работам и кинопроизведениям. В-четвертых, герой представляет собой модель / социопсихотип, его противопоставленность по отношению к другим и художественному миру в целом является репрезентантом определенного мироотношения. Концепция героя является не только определяющим свойством поэтики произведения, но и соотносится с существующим в обществе представлением о человеке. В-пятых, без существования героев не мыслим выражающий историческое время художественный текст, так как герой реалистичен, конкретен и типичен. Точки зрения, идеи времени абстрактны до той поры, пока не найдут своего художественного воплощения. В-шестых, отношение автора произведения к созданному герою не всегда сводится к модели «герой – выразитель ценностных ориентиров писателя». В-девятых, понятие героя как формальной константы художественного текста содержательно вбирает в себя общие и частные характеристики, что позволяет автору-режиссеру фильма видоизменять его первоначальный облик в границах типа.

## 1.2. Общие особенности драмы

Беря во внимание тот факт, что материалом исследования являются произведения Новой драмы, т. е. явления, заметно отличающегося от классических (уходящих корнями в античность) текстов, мы считаем, что необходимо отметить общие, повторяющиеся конструктивные свойства данного литературного рода, – свойства, характерные как для современных произведений, так и для классических. На этом фоне яснее проступит специфика произведений Новой драмы.

Эстетика и теория литературы разработали ряд фундаментальных понятий, относящихся к идейно-содержательной стороне драматического рода. Труды по истории театра и драмы написаны А.А. Аникстом [Аникст, 1983], С.В. Владимировым [Владимиров, 2007], В.Е. Головчинер [Головчинер, 2007], А.А. Карягиным [Карягин, 1971], М.Я. Поляковым [Поляков, 1980], В.Е. Хализевым [Хализев, 1986].

В «Теории литературы» [например, Тамарченко, 2004: 306] представлены положения о константной структуре драмы.

Первая значимая характеристика драматического произведения – это «особые пространственно-временные условия восприятия события, которые одинаково актуальны как в сценическом воплощении, так и при чтении» [Тамарченко, 2004: 307]. Структура пьесы устанавливает за правило невольное разыгрывание реплик, действий и мимики (в ремарках) персонажей даже при чтении, которое устанавливает сложную систему отношений. В этой системе есть своя логика, последовательность, целенаправленность и вместе с тем живая образная конкретность. Сходятся все эти многообразные связи, сплетаются воедино в драматическом действии.

«В системе категорий драмы действие занимает особое положение. Именно в его поле тяготения жизненное содержание превращается в художественную реальность. Сущностное и чувственное здесь теснейшим

образом сходится, сплавляется. Действие – есть образная структура драмы. Только через действие можно прийти к своеобразию драматического содержания» [Владимиров, 2007: 10].

Исходя из двойственной природы драмы – литературной и театральной – нельзя обойти главное свойство последней, тем более что оно усиливает названное пространственно-временное восприятие. Особая пространственно-временная установка, декларируемая театральной сценой, связывает зрителя и героев драмы: они перемещаются в одних пространственных, временных, исторических, психологических координатах. Такие пространственно-временные условия позволяет реципиенту войти в состояние «настоящего сопереживания». Время театрализованного представления имеет принципиальное значение, и тем самым существенно отличается от времени, которое реципиент занимает во время чтения пьесы. События драмы, будь то шекспировское время или будущее антиутопий, всегда совершаются в настоящем времени, «здесь и сейчас». Процесс сопереживания, когда зритель или читатель пребывает в своем времени и проживает событийный ряд времени текста, устанавливает вневременность отношения реципиента с произведением, поскольку «в системе драмы обстоятельства места и времени приобретают образную, метафорическую природу» [Владимиров, 2007: 15].

Такое «вневременное настоящее», объединяющее героя и зрителя-читателя, работает на подготовку к катастрофе и катарсису (эти категории присущи и жанрам комедии, и трагедии в драме). Катастрофа знаменует собой развязку конфликта. Необходимо уточнить, что конфликт как основа драмы обычно разворачивается между главным действующим лицом и его окружением. При этом важно замечание Ф. Шиллера о том, что всегда есть противоречие между высшей целесообразностью самого драматического произведения и нецелесообразностью поступка героя [Шиллер, 1988: 468].

Противоречие снимается катастрофой – когда герой достигает высшей целесообразности. Как следствие теоретиками литературы отмечено, что основным архетипом сюжета в жанре трагедии является архетип жертвы

[Тамарченко, 2004: 311]. Катарсис (эмоциональный контакт зрителя с героем) происходит в момент катастрофы, когда зритель возвышается над героем не только этически, но и эстетически, происходит момент зрительского «очищения» посредством героя через сопереживание с ним.

В «теории литературы» [Тамарченко, 2004: 312] также имеется важное наблюдение по поводу тенденциозности мотивов драматических произведений. Это общее тяготение к изображению частной жизни, к таким мотивам как преступление, возмездие, суд, расследование, признание вины. Причина такой тенденции отмечается в присутствии границы сцены и зала, при которой сцена является местом «частного», а зрительный зал – «публичного», в итоге получается формула «опубликования», демонстрации частной жизни. Также в произведениях драмы часты проявления таких аспектов жизни, как маскарад, бал. Карнавальные мотивы порождают еще один важный мотив «театр в театре» или «сцена на сцене». В этом случае катарсис работает как «преодоление героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью» [Там же: 313].

Важными для постижения природы драмы являются такие понятия как выбор и судьба. Как отмечается в монографии, «выбор в драме – это выбор героем собственной судьбы» [Там же: 313].

Еще одно основополагающее свойство драмы – это речевая структура. По сути, все драматическое произведение – это речевые высказывания действующих лиц. Лица действуют благодаря слову. Таким образом, слово оказывается действенным, оно двигает сюжет вперед. Мотив, т.е. ключевое слово двигает вперед. Речь, как известно, может быть в форме монолога или диалога. Если диалог предполагает ответ, то, как раз он и будет двигателем сюжета: «драма по сути своей диалогична» [Владимиров, 2007: 163], монолог же определяет паузу, остановку на рефлексии. Это далеко не все свойства драмы как отдельного рода литературы, но это наиболее значимые, повторяемые в историческом развитии драмы. Важно повторить, что есть и

другие свойства, которые связаны именно с историческим контекстом создания исследуемых произведений, и которые органично функционируют с константными составляющими.

### 1.3. Особенности новой драмы 2000-х годов: тематика, проблематика, герои

Нет четкого общепринятого определения понятия «новая драма», несмотря на внимание исследователей к данному явлению. Здесь надо назвать имена авторов – М.Н. Липовецкого, М.И. Громову, С.Я. Гончарову-Грабовскую, Е.Н. Московкину.

Е. Ковальская называет фестиваль «Любимовка» 2003 года (стартовал в 2001) как на точку отсчета для жизни новой драматургической волны. Е. Московкина ссылается на сборник пьес современных российских драматургов 2005 года «Культурный слой», в котором были впервые опубликованы пьесы, представленные двумя годами ранее на «Любимовке». Так или иначе, подобные точки фиксации рождения новой драмы в новой стране могут быть более или менее достоверными и точными, в любом случае значение имеет сам факт появления новой драматургической активности на рубеже XX-XXI веков. Факт этот нельзя назвать уникальным, так как появление нового искусства на стыке или изломе времен, политических режимов, социальных и культурных перемен это скорее общая закономерность, чем исключение. Как известно, функция искусства – это рефлексия.

«Новая драма» 2000-х имеет свое начало еще в 1990-х, именно тогда таких авторов как М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, Е. Гришкoveц критики отнесли к понятию «новая драма» [Гончарова-Грабовская, 2003: 10]. В свою очередь новая драма рубежа XX-XXI веков имеет своих предшественников в форме новой волны драматургии 1970-80-х, это пьесы Л. Петрушевской, В. Сорокина, Л. Разумовской, А. Родионовой, О. Кучкиной,

В. Славкина.

Новая драма – явление литературного и театрального процессов. География этого явления представляет собой три города – Москва, Екатеринбург и Пермь, где создаются театры со своей уникальной идеологической программой. Это «Театр.doc», Театр «Практика», «Гоголь-центр» в Москве, «Коляда-Театр» в Екатеринбурге, и «Сцена-Молот», а также камерный театр «Новая драма» в Перми.

Художественное явление, которое называли новой драмой, не ново, так как сам термин «родился» еще на рубеже XIX-XX вв. Новая драма – понятие достаточно протяженное в историческом времени. В театроведении под новой драмой принято считать течение в драматургии, связанное с именами А. Стриндберга, Г. Ибсена, М. Метерлинка, А. Чехова. Почему же для нового художественного явления берут «старое» название?

Новую драму 2000-х рассматривают с приставкой «нео», через призму определенных свойств: неонатурализм, неоисповедальность. Можно вспомнить идиому – новое это хорошо забытое старое, но в случае с Новой драмой не совсем так. Дело в том, что те основные черты, которые называют исследователи, носят константный характер, то есть «новая драма» использует арсенал художественных средств, который повторяется, варьируется из века в век. Например, принцип натурализма, правило правдоподобия, реалистичности развивается со времен античной культуры. Этот принцип сегодня называют неонатурализмом или неореализмом, гипернатурализмом или гиперреализмом. Но суть у всех новых и старых наименований этого принципа одна – чтобы реципиент нашел точки соприкосновения с художественным пространством, чтобы возникла идентификация, чтобы читатель/зритель понял, что это о нем.

Еще одна особенность новой драмы это неоисповедальность. Понятие (нео)исповедальности в произведениях новой драмы используется в разных значениях. Так, М.Н. Липовецкий говорит о «неоисповедальном» направлении в рамках новой драмы, таким образом, рассматривая

исповедальность, прежде всего, как жанровую категорию. Т.В. Журчева говорит о том, что исповедальная поэтика охватывает все формы художественной литературы и обусловлена, прежде всего, наличием экзистенциального конфликта. По мнению исследователя, отдельные проявления исповедальности встречаются уже в классической драматургии: в монологах Гамлета, размышлениях чеховских персонажей.

Таким образом, поэтика новой драмы включает в себя повторяемые постоянные художественные элементы, которые в зависимости от историко-культурных рамок произведения вариативно изменяются по форме, но содержательно остаются неизменными.

Слова М.Ю. Угарова о том, что «Новая драма – это здесь, сейчас и про меня» [Драматург Михаил Угаров: Настоящая драматургия происходит в реальности, 2011]. стали формулой социальности, применимой к произведениям новых драматургов. Социальные интересы и проблематика новых драм объясняются, прежде всего, политизацией общества 1990-2000 гг. – времени появления получивших известность произведений рассматриваемого направления. Проблема гражданской, политической и социальной самоидентификации, возникшая в обществе во время смены режимов, оказалась в поле интереса новых драматургов. Отсюда и стремление к документальности в Новой драме, следствием которого стала техника вербатим. Вербатим это способ повествования, который использует монологи людей из реальной действительности. «Театр.doc» стал не только платформой техники вербатим, но и выражением встречи искусства и социальной злободневности. Произведения, транслируемые в театре, построены на подлинных текстах, интервью и личных историях реальных людей. В разное время в «Театре.doc» выходили представления по интересам разных социальных слоев: И. Дапкунайте читала пьесу заключенной из женской колонии, актёры с синдромом Дауна из «Театра простодушных» играли сценки по мотивам произведений Н.В. Гоголя, критик Г.А. Заславский приводил трёх заложников «Норд-Оста», а московские



чернокожие студенты рассказывали о своей жизни. Пример «Театра.doc», который впускает зрителя в социальные процессы, опыт которых реципиенту может быть далек, отражает общую тенденцию произведений новых драматургов.

Братья Пресняковы создали пьесу «Терроризм» как отклик на ряд тематически близких событий: взрывы в Москве в 1999, теракт 11 сентября в Нью-Йорке – и были названы в прессе «Кассандрами», поскольку последние репетиции спектакля по пьесе совпали с терактом на Дубровке. Этот резонанс с действительностью обеспечил пьесе мировую известность: драма была поставлена в 22 странах мира.

Пример «Терроризма» показывает, как социальная проблематика актуализирует онтологические вопросы. Тема политического терроризма, возникающая в первом действии, ведет к теме «терроризма» в человеческой душе: «Я понял, что у меня каждая частица моего тела отделена от другой и живёт своей, не понятной всему остальному организму жизнью, – всё разное, а иногда, вообще, одна часть меня терроризирует другую...» [Бр. Пресняковы: 37]. Так, название пьесы – «Терроризм» – становится метафорой человеческого существования. Также понятие терроризма работает как градация: смысл концепт идет по пути уменьшения масштабов объективной реальности – от макромира к микромиру, от общественной жизни к трагедии отдельного человека. Главным объектом интереса Новой драмы становится человек сомневающийся, нерешительный, раскаивающийся, который зачастую представлен в безысходной позиции абсурдного брэнного существования своего века. Новые драмы по жанровому своеобразию чаще всего относят к социальной драме.

Исповедальность имеет своим идейным основанием понятие раскаяния – то есть признания вины, признания ошибки. Следом за раскаянием идет чаще всего мотив прощения или жертвоприношения. Причиной брэнности и абсурдности художественного мира в пьесах оказываются сами герои, поэтому то социальные конфликты переходят в личностные,

общечеловеческие. Насилие, терроризм, ощущение катастрофы – все эти характерные особенности пьес 2000-х годов.

#### 1.4. Типологический параллелизм российской и немецкой «новых драм»

Русско-немецкие литературные связи – это особая тема в отечественном литературоведении. Вопросы взаимной рецепции и традиции в литературах России и Германии на протяжении многих лет находятся в поле внимания филологов и культурологов, искусствоведов. Но нас будет интересовать типологически родственные явления в драме России и Германии XX-XXI вв.

Типологические родственные связи российской и немецкой драмы, в частности, проанализировала германист Казанского университета Е.Н. Шевченко в работе «Русско-немецкие литературные и культурные связи». Е.Н. Шевченко проводит параллель между поэтиками постдраматического театра в Германии и постмодернистского в России. Исследованию постдраматического театра посвящены работы театроведа Ганса-Тиза Леманна. В России одним из основных трудов по новой драме является монография М.Н. Липовецкого. «Гермин “постдраматический” во многом перекликается с термином “постмодернистский”, что признавал и сам Г.Т. Леманн. Он провёл между ними весьма условный водораздел, ссылаясь на то, что понятие “постмодернизм” носит более глобальный характер, обозначая целую эпоху в искусстве, а “постдраматический” связан с конкретными вопросами театральной эстетики. При этом выделяемые им специфические особенности “постдраматического театра” по сути, совпадают с характеристиками драматургии постмодернизма» [Шевченко, 2012: 77].

Цитируя Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, Е.Н. Шевченко называет общие черты поэтики немецкой и российской новой драмы:

отсутствие в пьесах характеров и конфликтов, модель мира как энтропийного хаоса, а модель человека как бездейственного персонажа бессмысленных слов и жестов. В отношении таких моделей мира и человека, заключает автор, конфликт невозможен. Такая структура говорит о разрыве с аристотелевской теорией драмы: мимесис и характер обесцениваются новой театральной формой.

Характерной чертой немецкого постдраматического театра оказывается «новый реализм». Германский театровед Ю. Шредер определяет новый реализм как инструмент уничтожения «традиционных драматических форм и отказ от драматической репрезентации оригинальной регенерацией нарративных образов и театра диалога» [Schröder J., 1080]. Взамен новый реализм предоставляет, по мнению Шредера, перформативный театр телесности. Что очень напоминает неонатурализм Новой драмы в России, который трансформируется в перформансы насилия.

Важно отметить, что понятия Новая немецкая драма и постдраматический театр не тождественны, но постдраматический театр в свое время стал тем основанием, от которого оттолкнулось новое поколение немецких авторов. То же самое происходит и в российском театральном дискурсе: постмодернизм в драматургии 1980-х явился точкой отсчета для творчества авторов новой драмы 2000-х.

Хронологически развитие новой драматургии в Германии и России также совпадает. В середине 90-х о себе ярко заявляет новое поколение драматургов. Театральные критики заговорили о «прорыве»: первыми «новыми» стала команда под руководством интенданта театра «Berliner Schaubühne» Томаса Остермайера. «В предисловии к антологии новой немецкоязычной драматургии, выпущенной Немецким культурным центром им. Гёте, К. Дюрр говорит о настоящем буме, который сейчас царит на рынке современной драматургии: практически все театры заказывают для себя новые пьесы, проводят дни авторской драматургии, организуют конкурсы, берут в штат модных молодых авторов, и “если сразу после своего

рождения новая драма была полигоном для всякого рода экспериментов и типичным феноменом, рождающимся, как правило, на студийных и экспериментальных площадках, то сейчас молодые, а порой и совсем юные авторы завоёвывают и ‘большую сцену’» [Шевченко, 2012: 81]. Важно отметить, что молодая драматургия Германии стала не только новой, но и альтернативно-оппозиционной в театральном смысле: репертуар немецких театров 1990-х состоял в основном из более или менее новых интерпретаций классики.

Аналогичный всплеск случился и в России: в 1990 году появляется фестиваль «Любимовка», в 2002 – «Новая драма» и Театр.doc, в 2003 в Екатеринбурге открывается Международный конкурс драматургов «Евразия». Открываются такие имена, как бр. Дурненковы, Я. Пулинович, В. Леванов, В. Сигарев, Ю. Клавдиев, И. Вырыпаев, бр. Пресняковых. Несмотря на свою неоднородность и видимую бессвязность плеяда новых авторов составила новое художественное явление в российском литературном и театральном творчестве.

Е.Н. Шевченко отмечает: «Судьбы новой российской и немецкой драмы достаточно схожи. Но, пожалуй, гораздо важнее то, что при анализе текстов выявляется их типологическое родство. Требование правды жизни и достоверности на сцене, характерное для российской новой драмы, отличает и молодую немецкую драматургию. <...> Современные авторы – Д. Лоэр, М. фон Майенбург, Р. Шиммельпфенниг, Т. Йонигк, О. Буковски, Р. Поллеш, Х. Крауссэр, М. Ринке, К. Шпехт, Г. Данкварт, И. Бауэршима, И. Лаузунд, К. Герике, Л. Бэрфус, К. Шлендер, К. Денниг, А. Хиллинг, У. Сиха, Ф. Рихтер, А. Заутер, Б. Штудлар, Д. Калль – пишут о том, что волнует современного человека: о семейных и социальных проблемах, о новых источниках информации и их влиянии на нашу жизнь, о глобализации и давлении конкуренции, об утрате чувства реальности, о межличностных отношениях, об отчуждении и одиночестве, о садизме и агрессии, о страхах и комплексах, о норме и безумии, о победителях и проигравших» [Там же: 83].

Метод реализма предполагает то, что в российской новой драме называют вербатимом, а в немецкой это такой же поиск сюжетов в газетной хронике, историях с улицы.

Также Е.Н. Шевченко, как и многие исследователи новой драмы, обращает внимание на такое качество произведений новых драматургов как честность. Что имеют в виду под этим словом филологи-литературоведы, остается не ясным, поскольку никто не раскрывает поле распространения этого качества в произведениях – ни в содержательном, ни в формальном значении. «Честность – это то качество, которое, при всех различиях социального, психологического и ментального свойства, бесспорно присуще “новым” авторам – как немецким, так и российским» [Там же: 84]. Под честностью имеется в виду искреннее отношение авторов к позиции персонажей, которые декларируют в перформативном режиме новые законы своего мира. Отсюда роль монолога, который заменяет действие, и снижение значимости диалога в своей коммуникативной функции.

Нельзя не согласиться с Е.Н. Шевченко в том, что и в российской, и в немецкой новой драматургии монолог и его перформативный характер создают действие как необходимое условие драмы в формате языковой игры: характеризуя постмодернистскую драму, Е.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий особенно показательным считали «перенос внимания с действия на языковую игру: персонажи в пьесах постмодернизма осуществляют себя не столько в поступках, сколько в словах...» [Лейдерман, 2001: 67]. В новой немецкой и российской драме именно в пространстве языка разыгрываются подлинные баталии. Это язык городских улиц, сельской глубинки, язык рекламы, телевидения, бизнеса, компьютера.

Е.Н. Шевченко заключает, что «в новой немецкой драматургии инновативные драматические формы соседствуют с принципами “нового реализма” – утверждение, которое в равной степени может быть применимо и к новой российской драме» [Там же: 85].

#### 1.4.1. Особенности драматургической поэтики М.Ф. Майенбурга

Одним из представителей новой немецкой драмы является Мариус фон Майенбург. Он автор анализируемой далее в данной работе пьесы «Мученик», поэтому особенности его поэтики представляют для нас особый интерес.

Творчество М.Ф. Майенбурга не очень широко освещено в российском литературоведении, но отдельные работы все же есть. Это работы Е.Н. Шевченко, Е.Г. Нефедовой, А.Р. Лисенко, В.Г. Левицкого.

М.Ф. Майенбург – немецкий драматург и киносценарист. На сегодняшний день им написано 16 пьес, шесть из которых переведены на русский язык. Первая пьеса («Хаарманн») поставлена в Берлине в театре Varacke в 1996 году. Серьезную известность драматургу принесла пьеса «Огненное лицо» (или «Огнеликий», Feuergesicht), написанная в 1997 году и получившая высокую оценку критиков. За эту пьесу автор был удостоен премии Kleistförderpreis (для начинающих драматургов) и премии Франкфуртского авторского фонда. Эта работа многократно ставилась в разных театрах Германии.

Интерес к творчеству М.Ф. Майенбурга в России задал К. Серебренников, поставив «Мученика» на сцене Гоголь-центра в 2014, а затем и экранизировав пьесу. В 2016 году на экраны вышел его фильм «Ученик», в основу которого положена пьеса «Мученик». Сценарий был написан совместно с М.Ф. Майенбургом.

Популярности немецкого драматурга в России способствовали и читки его пьес на фестивале «Территория», а также постановка известного произведения «Камень» в Театре Наций (2013), режиссером которой выступил Ф. Григорьян.

С 2013-2016 гг. на сценах российских театров были поставлены десятки интерпретаций произведений М.Ф. Майенбурга. При поддержке Гёте-

Института были переведены и представлены публике в виде сценических читок шесть пьес драматурга: «Огнееликий», «Камень», «Паразиты», «Урод», «Холодное дитя» и «Мученик». Подобный интерес и успех в России, вероятно, объясним тем уровнем обобщения, который присущ произведениям М.Ф. Майенбурга. Несмотря на то, что драматург в большей мере описывает реальность собственной страны, его пьесы, построенные по принципу типизации, оказываются остроактуальными и для российской действительности.

Произведения М.Ф. Майенбурга относят к направлению «новый реализм». В частности, Е.Н. Шевченко рассматривает «новый реализм» как явление сменяющее «постдраматизм»: «Вопреки убеждению сторонников постдраматического театра в исключительности данной театральной концепции, уже во второй половине 90-х намечается противоположная тенденция, которая, по мнению ряда специалистов, окажется не менее, а, возможно, и более продуктивной, чем эксперименты эпохи постмодерна, – новый реализм» [Шевченко, 2015: 20]. Если принципами драматического театра являлись анарративность, дегероизация, упразднение значения действия. Инструментарием нового реализма Е.Н. Шевченко называет следующие особенности: техника очуждения, концентрированная образность, зашифрованный, символический язык, сопряжение реалистического и метафизического планов.

Если «постдраматический театр» освободился от драматического текста, перестал быть иллюстрацией драмы, отказался от принципов фигуративности и нарративности, то театр нового реализма реабилитирует драматический текст, героя и действие. Также особенностью нового реализма является то, что он не полностью отказывается от своего постдраматического предшественника, но вбирает в себя его художественные новшества.

Новый реализм совмещает в себе признаки постдраматического театра и новые подходы для восстановления связи с действительностью. Т. Остермайер, главный режиссер знаменитого театра «Berliner Schaubühne»,

считает, что молодые авторы «пытаются восстановить перерезанную пуповину, которая снова свяжет их с действительностью, обращаясь к чрезвычайно актуальным социально-политическим темам, таким как безработица и крушение семьи» [Шевченко; цит. по: Schössler, 2015: 313].

Творчество М.Ф. Майенбурга входит в художественное направление нового реализма, которое включает в себя арсенал различных инновативных, экспериментальных форм и приемов постдраматического театра.

Е.Г. Нефедова пишет о социальной направленности произведений М.Фон Майенбурга: «проблематика произведений новых немецких драматургов имеет ярко выраженный социальный и даже политический характер, обращается к самым актуальным и особенно наиболее болезненным проблемам современного общества» [Нефедова, 2015: 2]. В.Г. Левицкий также говорит об обращенности работ М.Ф. Майенбурга «к самым острым вопросам современности», и что «спектакли приобретают актуальное звучание в России, несмотря на то, что пьесы играют в переводе, и зритель имеет дело с разными способами переноса немецкой литературы на русскую сцену» [Левицкий, 2018: 132].

Социальная направленность пьес М.Ф. Майенбурга начинается не с театральной интерпретации, а зафиксирована уже в самом драматическом тексте. Новое поколение драматургов отмечены тем, что возвращают литературный диктат своим произведениям. Отсюда довлеющее значение слова: делая акцент на «слове, звучащем со сцены», М.Ф. Майенбург бесстрастно фиксирует «болевы точки» современного общества, стремится дать «реалистическую картину своей эпохи и одновременно парадоксальным образом отстраниться от нее путем гротескного преувеличения проблемы или ее новой трактовки» [Ирмер, 2011: 206].

Социальные аспекты произведений М.Ф. Майенбург раскрываются в тематике его пьес: в переосмыслении прошлого – политических, национальных, религиозных предрассудков («Камень», «Мученик»); в исторической ответственности и ложногероического мифа («Камень»), в



потери и поиска идентичности в мире товарно-денежных отношений («Урод»), в проблеме одиночества и отчужденности между людьми («Паразиты»).

Особенностью сюжетного построения драматических произведений М.Ф. Майенбурга является прием абсурдизации. Как пишет В.Г. Левицкий: «Метод драматурга – соединение несоединимого, контрапункт. Это всегда “жанр в жанре”. Или их смесь. “Урод” при практически трагическом финале написан как острая комедия. Причем комедия, никогда не заигрывающая с публикой, а воздействующая через абсурдность ситуаций и филигранный ритм» [Левицкий, 2018: 132]. Пьеса «Камень» построена таким образом, что каждый следующий фрагмент переворачивает понимание истории и обесценивает предыдущие «показания» на пути к финальному разоблачению. «Мученик» построен на провокационной ситуации: что будет, если один из учеников современной школы вместо общих правил образовательной системы начнет пользоваться законом Божьим, а в качестве учебника будет использовать Библию, декларировать и навязывать Ее правила в жизнь учебного заведения. Такая гиперболизация в сочетании с реалистичными диалогами усиливает ощущение абсурдности происходящего. Так, легкость, увлекательность, и документальная (правдоподобная) точность сюжетов сочетаются у М.Ф. Майенбурга с остротой поднимаемых тем.

Еще одна черта произведений М.Ф. Майенбурга это нарушение хронологического повествования. В пьесах «Урод» и «Камень» скачки между временами или местами действия М.Ф. Майенбург осуществляет с помощью того, что критик назвал «фразами-мостками» [Лебедев, 2013].

Исследователи отмечают разнообразие выразительных средств М.Ф. Майенбурга, выбор которых в каждой пьесе зависит от задач и идеи. Для одних произведений характерен «ослабленный драматический элемент, отсутствие выраженного конфликта, который определяет единое развитие действия и его логику, отсутствие четко просматриваемого сюжета, минимальная событийность, условные и лишенные психологической

глубины, хотя и рельефно выписанные персонажи» [Нефедова, 2015: 239]. Для других пьес характерна «сложная структура», «причудливое взаимодействие различных временных пластов, связанных многочисленными подхватами, повторами, сквозными образами», и одновременное «отсутствие деления на сцены», «чередование коротких диалогических фрагментов, задающих пьесе стремительный темп, нарастающую напряженность» [Шевченко, 2013: 291]. Также особенностью произведений драматурга является выраженность идеи пьесы «не только на сюжетном, но и на лексическом и синтаксическом уровнях». [Там же: 294]

#### 1.4.2. Особенности драматургической поэтики братьев Пресняковых

Олег и Владимир Пресняковы – центральные фигуры в Новой драме 2000-х. Родом братья из Екатеринбурга, они выпускники филологического факультета Уральского государственного университета. В 1998 году они создали при УрГУ театр имени Кристины Орбакайте, где представляли свои ранние пьесы в собственной режиссуре – что говорит о самостоятельности творческого пути Пресняковых, который не имел пересечений с театром Н. Коляды.

В начале 2000-х годов их творчество приобрело общероссийскую, а затем и международную известность<sup>1</sup>.

И.И. Плеханова, называет ряд особенностей драматургии бр. Пресняковых: «Ироническая игра, независимость от коммерческих

---

<sup>1</sup> Пьеса «Терроризм» переведена на английский и немецкий языки. Драма «Изображая жертву» переведена на английский. В июне 2000 г. пьеса «Половое покрытие» представлена на фестивале «Любимовка» (режиссер показа — Наталья Шумилкина). Она отмечена дипломом. В июле 2001 г. пьесы «Сет-1» (режиссер показа — Михаил Угаров) и «Европа-Азия» (режиссер показа — К. Серебренников) представлены на Фестивале Молодой Драматургии. В августе 2002 г. пьеса «Терроризм» оказалась в числе трех победителей драматургического конкурса Министерства культуры РФ и МХАТ им. Чехова. С ноября 2002 спектакль «Терроризм» идет на сцене МХАТ им. Чехова (режиссер — К. Серебренников). В марте 2003 состоялась премьера спектакля «Терроризм» на сцене театра «Ройял Корт» (Лондон, режиссер — Р. Грэй). Мировая премьера пьесы «Изображая жертву» («Playing a Victim») состоялась на Эдинбургском фестивале-2003 в копродукции театров «Ройял Корт» и “Told by Idiot” (режиссер — Р. Уилсон). Драма «Изображая жертву» поставлена К. Серебренниковым во МХАТе им. А.П. Чехова в 2003 г.

правил, провокация как способ донести философскую мысль о современности – основополагающие принципы “братской” драматургии» [Плеханова, 2017: 184]. Также И.И. Плеханова настаивает на это открытие нового героя и его беспрецедентного образа жизни в пьесе «Изображая жертву», цитируя слова драматургов: «А вот парень, который изображает жертв, – это наше абсолютное ноу-хау» [Там же: 184]. Так же И.И. Плеханова приводит пример реакции критиков: «Их пьеса, сценарий, а теперь уже и роман “Изображая жертву” вдруг предложили изумленной общественности что-то похожее на героя, которого так недостает отечественному культурному пространству» [Там же: 184].

Вторая важная особенность – создание текстов-ремиксов (как их называли сами Пресняковы), версий развития истории героя. Например, в английской версии пьесы не было аллюзий на гамлетовские мотивы, они появились в русском варианте. Продолжением истории стал роман, где главного героя Валу и вовсе убивают.

И третье – высокая степень «интернациональности» пьес Пресняковых, что и объясняет их популярность за рубежом. Драматурги настаивают на том, что в их произведениях нет «ничего традиционно русского».

Четвертый творческий принцип драматургов – это ставка на сюжет. Пресняковы говорят: «Конкретная история – это строгая форма, это закон, это свет. В произведении все должно быть нанизано на историю <...>. То, что мы пишем, четко вписывается именно в классицистскую схему. Весь вопрос в понимании и в возможности увидеть в сегодняшней структуре – жесткой и строгой – классицизм. В XVII веке мир был другим. Человек был другим, и отношения между этими двумя субстанциями были другими. Новый опыт требует нового классицизма. Его нужно уметь осознать и увидеть» [Там же: 186]. Несмотря на строгость формы, драматурги подчеркивают значимость самой возможности условного финала: «Мы всегда ощущаем условность финала. Как и вообще условность движения в ту

или иную сторону. Финал – это точка. А любая точка – это потенциал, позволяющий двинуться куда-либо» [Там же: 187].

И.И. Плеханова заключает, что основной посыл творчества бр. Пресняковых гуманистический, а главный объект интереса для драматургов – человек. Она приводит в качестве аргумента сказанное О. Пресняковым: «Написав некоторое количество романов и пьес, мы поняли, что самое универсальное высказывание в искусстве – Человек. Он – уникальная формула жизни. Какая банальность, правда? Но когда ты начинаешь вдумываться в эту банальную формулу, ты попадаешь в какие-то невидимые доселе проблемные зоны»; «[Мы] пытаемся создать метафорический язык, в котором наша авторская интуиция могла бы обрести силу художественного воздействия. Такова природа нашего интеллекта: мы думаем о каких-то философских категориях, о Человеке вообще, но в рамках интересного современного сюжета» [Там же: 188].

И последнее важное замечание по поводу содержания творчества драматургов – это то, что определяется ими как идея насилия, террор. И.И. Плеханова приводит слова Пресняковых, которые отлично репрезентируют их философскую программу: «Давайте отталкиваться от формулы: я мыслю – следовательно, существую. В наших текстах заложено еще одно важное высказывание: я чувствую и, следовательно, существую. Если обобщить, то искусство, литература активно заставляют человека мыслить и чувствовать – это не интеллектуальный терроризм? Личность с ее мыслями и чувствами вносит в мир некое насилие, идущее от “Я”, от “Эго”. Каждый человек пытается развить внутри себя некое интеллектуальное ощущение жизни и спроецировать его на окружающих. Он ищет то место в мире, которое готово использовать его как мыслящую субстанцию, как пульсирующую точку. Но “даром” или по наследству такое не дается. И человек вынужден постоянно бороться за это место. Вот еще пример интеллектуального терроризма. Я говорю не о желании каждого занять определенное место в истории, в науке, в сердце любимого человека... Я

говору о трагической (или комической) необходимости занять свое место в жизни, причем место, готовое принять тебя и твой интеллектуальный жест» [Там же: 188]. Террор выступает как модель взаимовлияния всех людей друг на друга на всех уровнях человеческого существования (физический, эстетический, этический, интеллектуальный способы воздействия). Каждый объект наделен энергетическим полем, потенциально энергетически активен, и энергия всех объектов формирует общее пространство жизни. Такая модель вводит понятие конфликта как естественного, неминуемого, и главное, необходимого явления в рамках человеческого существования и репрезентирует картину мира в творчестве бр. Пресняковых.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Новые драматурги в России – это уже названные бр. Пресняковы, В. Сигарев, Ю. Клавдиев, И. Вырыпаев и др., и молодое поколение драматургов Германии (это М. фон Майенбург, А. Остермайер, М. Ринке, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг, О. Буковски и Т. Вальзер) создают похожие произведения. Похожесть не только в исторически сложившихся обстоятельствах появления новых пьес, но и в типологии структуры. Типологическая аналогия или параллелизм заключается в драматической поэтике: в реалистически выписанных условиях художественного мира, социальная тематика, философская проблематика в изображении скорее не правды жизни, а попытки ее осмысления – все это общие характеристики российской и немецкой новой драмы.

Социальный аспект в произведениях новой драмы является первой ступенью в диалоге с читателем/зрителем, открывая следующую ступень коммуникации – философский аспект. Произведения новой драмы не являются собой нечто беспрецедентное и не стоят особняком по отношению к предыдущим периодам развития драмы, а скорее наоборот становятся закономерным перевоплощением извечных тем и вопросов. Эпати́зм (франц. *epatage* от *epater* – откалываться) в данном случае противопоставлен традиции, которая в свою очередь является прямой или косвенной опорой в произведении новой драмы.

## ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА «ГЕРОЙ» В НОВОЙ ДРАМЕ И В КИНЕМАТОГРАФЕ

### 2.1. Концепт «герой» в драме «Изображая жертву» бр. Пресняковых

Анализом драмы «Изображая жертву» занимались многие исследователи, делая акцент на той или иной научной проблеме. О.А. Бычкова, И.А. Константинова и Е.В. Петрова рассматривали пьесу в аспекте интертекстуальности [Бычкова и др., 2017]. М.А. Алексееву интересовал вопрос ее жанровой природы [Алексеева, 2009]. О.А. Чумичева исследовала особенности поэтики [Чумичева, 2017]. И.И. Плеханова занималась проблемой типологии героя [Плеханова, 2017]. Т.Ю. Кудрявцеву интересовали «танатологические» мотивы [Кудрявцева, 2015]. С.Я. Гончарова-Грабовская изучала механизмы нарушения жанрового канона [Гончарова-Грабовская, 2006].

Беря во внимание все перечисленные исследования, нами предпринимается попытка анализа драматического текста, целью которого является раскрытие спектра идей, заложенных в произведении. Заявленный анализ необходим для выявления семантической наполненности концепта «герой». Данный концепт будет также рассмотрен нами в контексте русской новой драмы 2000-х годов.

Основой драматического произведения, в частности, являются диалоги и монологи персонажей. Особенность воплощения драматического произведения заключается в разыгрывании диалогов, монологов и реплик, в конструировании через игру некоего художественного пространства. Но его выстраивает не только речь персонажей, существенную роль играют и реплики – авторские замечания.

В пьесе «Изображая жертву» нет авторского деления на акты, но каждая сцена намечена ремаркой. Произведение начинается с ремарки, которая раскрывает пространство дома главного героя, Вали: «Полутёмная

комната. Кровать. На кровати лежит молодой человек в бейсболке. Вдруг он приподнимается, озирается вокруг» [Бр. Пресняковы, 2008: 8]. Вторую сцену открывает описание комнаты в квартире, где проходит следственный эксперимент, – это место работы главного героя. «Квартира. Комната с большим окном, выходящим на проезжую часть. В комнате – капитан, милиционер-прапорщица с видеокамерой, сержант милиции, мужчина в наручниках, молодой человек в бейсболке с персонажами из мультсериала “South Park”» [Там же: 9]. Далее в сценах чередуются описания домашнего пространства героя и публичного – мест проведения экспериментов. В последней сцене два пространства, две формы жизни героя, соединены. Означенный хронотоп устанавливает две линии в жизни героя, и два идейных аспекта произведения: личностный / эгоцентрический и социцентрический. Слияние двух пространств в последней сцене свидетельствует о взаимодействии, слиянности внешней жизни Вали с внутренней.

Ремарки в пьесе функционируют как авторские указатели на обстановку действия и поступки героев, на предписания психологического смысла их высказываний, темпа речи и длину пауз, жестов, мимики, интонации. Функционируют они и как нарративные элементы. Например, сцена первого следственного эксперимента, в ходе которого подозреваемый из-за слабо захлопывающегося окна не может доказать свою невиновность, заканчивается следующей ремаркой: «Все трое выходят из квартиры, капитан захлопывает дверь, окно реагирует, закрывается с такой силой, что бьются стёкла» [Там же: 10]. Ремарка в данном случае работает как *Deus ex machina*, но в постмодернистской игре – и с персонажами, и с читателем. Герои не узнают о правоте подозреваемого, что для читателя и зрителя оборачивается пониманием безысходности положения обвиняемого. Мы согласны, что в данном и других подобных случаях ремарки «образуют самостоятельную повествовательную партитуру, независимую от диалоговой структуры пьесы» [Зорин, 2010: 2].



Ремарками заданы образы-персонажи пьесы, в том числе и главный герой. Они не описаны, их именованья обобщены и обезличены: женщина, мужчина, капитан, сержант. Главный герой назван молодым человеком, потом мы узнаем его имя – Валентин, а далее он опять «молодой человек» «в плавках и бейсболке с персонажами из мультсериала “South Park”» [Бр. Пресняковы, 2008: 18].

На уровне авторских замечаний моделируется обезличивание действующих лиц, оно и задает проблему потери самоидентификации. Большинство персонажей пьесы безымянны, за исключением подозреваемых. Они названы по фамилиям – «Сысоев», «Закиров», – маркирующим национальную принадлежность. Имя дано только главному герою. Указанный уровень обобщения выступает как прием, позволяющий продолжать типизацию в процессе театральной постановки или киноэкранизации.

Первый вводимый в текст пьесы персонаж – это призрак отца главного героя. Явление мертвеца ночью говорит о стирании обычного ритма жизни, ведь аллегорически ночь понимается как хаос, безвременное пространство или время сопряжения с мирами иными. В этом пространстве происходит встреча прошлого и настоящего, мертвого и живого – убитого отца и самого героя. Мертвец – не только знак минувшей жизни, теперь он обитатель потустороннего мира, смотрящий с позиции всеведующего на мир действительный. Фантастический мотив присутствия умершего раскрывает в философские аспекты произведения – экзистенциальные поиски героя.

Пафосная, стихотворная по форме речь призрака включает сакральные и профанные смыслы. С одной стороны, призрак рекомендует фразой: «Я часть непостижимого порядка, Великого!» [Бр. Пресняковы, 2008: 3], с другой, утверждает, что пришел оттуда, где нет смысла:

«Моё зерно,  
Которое,  
Когда исчезну я,

Останется здесь мусорить и гадить,  
Чтоб помнили соседи и друзья,  
Что я здесь был, и прожил я не зря!  
Но это вскоре, вскоре, а сейчас,  
Заткни скорее всё, чем можешь слушать!  
Ведь я пришёл к тебе оттуда,  
Где смысла нет!» [Там же: 3].

Эта дихотомия возвышенного и низкого рефреном проходит через весь текст. Режиссер экранизации К. Серебренников высказался в данном контексте о метаниях «маленьких» «заблудившихся в страшном мире людей между сакральным верхом и грязным низом». «Грязный низ» демонстрируется, в том числе, через элементы речи: слова-паразиты, обценную лексику, афоризмы и клишированные фразы, жаргонизмы, просторечие, ошибки и т. п. Речь персонажей выполняет функцию социального портретирования определенной эпохи, среды, группы населения, она раскрывает и образ жизни.

Сюжет строится по кумулятивной композиции – персонажи рассказывают о совершенных убийствах: подросток пытался зарезать подружку, расчленил и смыл останки в уличном биотуалете, ревнивый кавказец топил любовницу в бассейне, обиженный пьяным одноклассником парень «пульнул» ему в затылок. Низовая сторона жизни демонстрируется не только в «гипернатурализме», «телесности», но и в отсутствии какой бы то ни было рефлексии над происходящим: в экспериментах не разбирают мотивы убийств, но зато с нарочитой тщательностью прорабатывают технологию.

Внутренняя личная жизнь Валентина, отношения с семьей также разворачиваются по принципу профанации в «сортирных» эпизодах, сексуальных сценах, гастрономических мотивах. Тема любви в универсально преступном мире нивелируется. И.И. Плеханова отметила, что в произведении остается лишь «любовь к истине – интеллектуальная страсть,

которая питает сатирический гротеск, едкий шарж на человека» [Плеханова, 2017: 189]. Интеллектуальной страстью движим, прежде всего, главный герой: он признается, что выбрал работу, чтобы познать смерть и перестать ее бояться.

В этом Валентин противопоставлен всему персонажному строю пьесы. В приведенном ниже отрывке (из первой сцены) видно желание героя узнать правду об отношениях родителей, о смерти отца.

«Валя: Вот ты жила с папой... у вас всё было хорошо? Тебе его одного было достаточно? Может быть, ты хотела чего-то другого, а он тебе мешал... Можно ведь было просто договориться и не мешать друг другу, или никак,.. по-хорошему никак не получалось?»

Женщина: Сейчас ведь, Валя, не проблема сдать тебя лечиться. Сейчас много добрых врачей и платных центров! Мне стоит только заикнуться, что ты наркоман, и враз наше с тобой общение будет происходить только в выходные дни и по разные стороны решётки. И тебе будет хорошо, и мне! Я тебя предупредила!

Валя: Предупреждён, значит защищён...» [Бр. Пресняковы, 2008: 13].

Как мы видим, мать отвечает на вопросы сына откровенной агрессией. Отчуждение героев заявлено уже в том, что они не именуются как «мать» и «сын», об их прямом родстве и характере отношений можно узнать только из разговора. Агрессивный ответ женщины вполне логичен, так как Валя, пытаясь разобраться в ситуации, задает ненужные вопросы. Мать признается, что Вали «не должно было быть, а он взял и появился! Не по правилам!» [Там же: 12].

В течении жизни действующих лиц есть некая заданность. Но главный герой словно уклоняется от этой сценарности. Мать дает ему странную характеристику – не участника жизни, а притворствующего: «Да так... ты с детства мог отвертеться... от всего... придумать всё, что угодно... притвориться... Ты никогда не говоришь прямо и откровенно... у тебя нет смелости признать то, что есть на самом деле... Мы все от тебя чего-то ждём,

потому что ты внушаешь нам доверие, что тебе действительно чего-то хочется, как-будто тебе всё это интересно... а на самом деле...» [Там же: 15].

Кумулятивный сюжет проигрывает одну и ту же коллизию убийства. Несмотря на то, что главный герой на протяжении всей пьесы находится в постоянном диалоге с другими персонажами, он старается не участвовать в какой-либо совместной деятельности с ними. Валя – недействительный или кажущийся участник всех событий: следственные эксперименты, в которых он должен изображать жертву, срываются, по разным причинам он уклоняется от своей роли, оставаясь наблюдателем диких, абсурдных ситуаций. Валентин отстраняется от всего – в семье, в профессии, – но играет свою игру и по своим правилам. Он водит за нос, иронизирует, провоцирует и искушает коллег, издевается над недалёким начальством, ощущая свое интеллектуальное превосходство и полную безнаказанность. Характеристика Вали как провокатора и искусителя раскрывается в его диалоге с коллегой-сержантом:

«Валя: А, вот тут-то мы дотронулись до самой сути! На денежное место метишь, престижная работа, да?

Сержант: Ну, а что такого... да...

Валя: Ничего такого, Севик, просто зачем так долго окольными путями брести к тому, что в полминуте от тебя!

Сержант: Как это?

Валя: Смотри, всё твоё поступление, все эти муки, работы-заботы, – ведь всё ради больших денег, да?

Сержант: Ну, как бы там, если не брать в расчёт общение...

Валя: Да ладно, – чё ты устраиваешь, – я с тобой как с нормальным разговариваю...

Сержант: Ну, ладно, ладно...

Валя: Так вот он, – тут – твой верный джинн Тахиров, который исполнит все твои желания, если ты только освободишь его! Он – узник лампы, а ты Сева, можешь стать Аладдином!» [Там же: 17].

Говоря об интертекстуальной природе образа главного героя, нельзя не отметить тот факт, что почти все исследователи сравнивают его с Гамлетом. «Безвольный Валя, по мысли создателей образа, действительно, подобен Гамлету, потому что судит других, причём за бесформенность – то же безволие» [Плеханова, 2017: 202]. «Главный герой превращается с первых же строк в Гамлета, что формирует перед нами определенный образ героя с внутренним душевным разладом, человека новой эпохи, отличного от окружающих его людей» [Чумичева, 2017: 53]. «На трагедию Шекспира указывает не столько сходство ситуаций, сколько номинативный ряд. Упоминаются Гертруда – так звали учительницу убитого в кафе Кинева, Лоуренс Оливье – актер и режиссер английской киноверсии “Гамлета” середины XX века. Насколько значимы эти параллели? Ж. Голенко полагает, что Валя “якобы Гамлет”» [Алексеева, 2009: 8]. М. Давыдова считает, что «Изображая жертву» – «ернический парафраз» трагедии Шекспира [Давыдова: 2004]. Другими словами, герой Пресняковых «играет в Гамлета» [Алексеева, 2009: 8]. М.А. Алексеева отмечает шутовской характер пьесы в целом и, в частности, свойственную Вале склонность к игре, что ведет к пониманию героя как Трикстера.

Трикстер определен известным исследователем Е.М. Мелетинским через образ культурного героя. «Культурный герой и его комический дублёр – Трикстер – центральные образы не только архаической мифологии как таковой, но и в искусстве. Раздвоение на серьезного Культурного героя и его демонически-комический отрицательный вариант соответствует в религиозном плане этическому дуализму, а в поэтическом – дифференциации героического и комического» [Мелетинский, 1982: 26]. Валентин скорее не столько соответствует образу шекспировского трагического Гамлета, сколько его комической рецепции.

Д.А. Гаврилов, следуя Е.М. Мелетинскому, углубляет характеристику антиномичных типов. «Путь у Культурного героя всегда связан со взваливанием на себя бремени ответственности за других. Что, конечно,

требует особых моральных качеств и силы. Обычно герои и наделены сверхчеловеческими возможностями, хотя и лишены бессмертия, что объясняет отсутствие в них иронии и самоиронии. Путь у Трикстера – это всегда “бесцельное брождение”, “просто путешествие”, это всегда уход от ответственности. Трикстера отличает ирония и скепсис по отношению к общественному долгу» [Гаврилов, 2006: 24]. Уход от ответственности иронически представлен в перформативном диалоге Вали с матерью, в котором он объясняет, почему не стоит покупать лаваш:

«**Мать:** <...> Давай, сходи, – у нас хлеба нет.

Валя: Какой брат?

Мать: Возьми батон “Московский”.

Валя: А если не будет “Московского”?

Мать: Возьми лаваш тогда.

Валя: Лаваш? А не опасно?

Мать: Что не опасно?

Валя: Лаваш покупать не опасно?

Мать: А что такого? Лаваш – тот же хлеб! Даже вкуснее!

Валя: Даже вкуснее... но у нас же война с ними.

Мать: С кем?

Валя: Ну, с теми, кто лаваш делает.

Мать: Ну, и что, эти же здесь живут.

Валя: Кто?

Мать: Ну, кто здесь лаваш печёт, из этих кто, – они же здесь живут.

Валя: Ну, всё равно, они же одни из них.

Мать: Ну, они ведь не все плохие.

Валя: Не все, определённо не все, – там даже большинство не плохие, но они все заодно, поэтому они, в принципе, не плохие, мы их поэтому и победить не можем.

Мать: Так что теперь – лаваш не покупать что ли?!

Валя: Ну, не знаю, можно, конечно, рискнуть... Хотя, вот вдруг им

сигнал тайный поступит травить лаваша. А лаваша, как ты говоришь, вкуснее нашего хлеба, даже вкусней батона “Московского”, да? <...>

**Мать:** Я, в принципе, думаю, мы сегодня и без хлеба обойдёмся, я лапши сварила... лапша тот же хлеб, а завтра я сама куплю» [Бр. Пресняковы, 2008: 15].

Диалог демонстрирует не только частное нежелание Вали исполнить просьбу матери, но и нежелание вступать в отношение с миром, прекратить с ним коммуникацию, а значит прекратить участие в жизни в целом. Нежелание проживать жизнь провоцирует Валентина жизнь проигрывать.

Так овеществляется двойная игра. Одна – социально-бытийная, рутинная, автоматическая, называемая повседневностью и не предполагающая интеллектуальной реакции, рефлексии над ее смыслами. В конечном счете, она манифестирует неподлинное существование. Вторая – это именно ответная реакция главного героя на заданность мысли и образа жизни остальных персонажей.

Общая особенность этих игр заключается в том, что взаимодействие всех игроков происходит посредством языка насилия («коммуникативного насилия» [Липовецкий, 2012: 11]). Взаимодействие через насилие происходит на уровне как речевой коммуникации персонажей, так и физическом. Причина насилия кроется в достаточно банальных эгоистических мотивах игроков: каждый лоббирует свои интересы, наступая на интересы соседа по парте, супруга, сына и т. д. На реплику Вали «можно ведь было просто договориться и не мешать друг другу» [Бр. Пресняковы, 2008: 12] мир не дает адекватного ответа. Валентин, будучи сам перевертышем, оборачивает эту универсальную социальную игру с доминирующим сценарием насилия на личный уровень – на семейные отношения. Игра героя заканчивается преступлением в виде перформативного акта, которое открывает абсурдность окружающего мира.

Понятие «абсурд» часто используется исследователями новой драмы, но оно не всегда удостоивается должного рассмотрения. При этом «абсурд» –

основа поэтики рассматриваемых текстов. По этой причине важно обратить внимание на указанную проблему, особенно в контексте темы экзистенциального поиска главного героя, ведь именно экзистенциализм принято ассоциировать с разработкой философии абсурда.

Г.С. Померанц пишет, что абсурд возникает при столкновении двух логических систем, основанных на непримиримых постулатах. Так, абсурд, играя противоречиями и связывая несоединимое, сообщает, что «жизнь выходит за рамки наших представлений о жизни» [Померанц, 1995: 436]. В свое время Альбер Камю попытался подробно расписать картину абсурдного мира и положение в нем человека. Во-первых, философ делает акцент на том, что абсурд не относим в отдельности ни к человеку, ни к миру, он возникает «в их совместном присутствии». То есть именно отношение человека и мира сводится к понятию абсурда, он становится универсальной моделью мировидения. У «человека абсурда» есть способность к познанию, но ее не хватает, чтобы в полной мере познать мир. Человек никогда не сможет понять Единство мира, его тайну, ему даровано довольствоваться лишь ограниченным постижением некоторых множеств мира. Во-вторых, Камю акцентирует на мысли, что если мир открыт для человека только в своем множестве, в раздробленности, «человеку абсурда» следует отвергнуть идею постижения Единого, и сконцентрироваться на частном, недолговечном, непостоянном. «Либо у мира есть смысл, превосходящий повседневные треволнения, либо нет ничего истинного, кроме этих треволнений» [Камю, 1990: 85]. Единственное, что может сделать человек со своей жизнью, это исчерпать ее без остатка, приумножать опыт жизни до тех пор, пока не придет смерть.

Валентин отказывается от треволнений реальной жизни, он способен их только пародировать. Приумножение опыта путем профессии между жизнью и смертью открывает ему картину человеческого существования в диапазоне – от патетического «я часть непостижимого порядка» до «в океане – рыба в консерве» [Бр. Пресняковы, 2008]. В конце пьесы герой (он увлечен



японской культурой) формулирует как будто буддийский принцип: «Теперь у меня определённо нет никаких привязанностей, теперь я точно понял, что меня – нет, значит и конца не будет,.. раз меня нет?» [Там же: 22]. Отец заключает: «страшнее всего, страшнее всего, если это всё не кончится никогда!» [Там же: 22]. Никогда не кончится глупость, грубость, агрессия, ненависть и все, от чего страдают герои пьесы. Валя завершает свою игру насилием, то есть тем же ее правилом, которым руководствуется все остальные.

Последняя сцена убийства является звеном в кумулятивной композиции. Она призвана оказать эффект разорвавшейся бомбы на зрителя, но для остальных персонажей сцена не становится удивительным событием, по крайней мере, пьеса не заканчивается общей немой сценой. Жизнь продолжает идти своим чередом, а Валя теперь «изображает убийцу» в следственном эксперименте по личному делу. Ремаркой обозначено стирание границы между (такой) жизнью и смертью. «Из-под стола выползает отец Вали в матросской форме и с видеокамерой, в комнату входит капитан» [Там же: 22]. Социальная, внешняя роль героя слилась с внутренней, личной в открытом финале. И. И. Плеханова говорит, что финал выполнен в духе классицизма, который отстаивают Пресняковы. «Этот итог – ещё один вариант “классицистской” поэтики катартического прозрения в финале, чем охотно пользуются драматурги» [Плеханова, 2017: 198]. Катартическое прозрение заключается в осознании того, что поступок Валентина ничего не изменил в общей картине мира, он стал лишь ожидаемым шагом в общем порядке вещей. «Полная атрофия смыслов – и преступлений и самой смерти – доводится до абсурда» [Плеханова, 2017: 295].

Противопоставленность Валентина и остальных персонажей пьесы исчезает, он становится гиперболизацией мира ее героев. На это указывает и кульминационный монолог капитана, в котором фигура Вали возведена до типа, выражающего поколение:

«<...> Ничего не надо, причём, главное, притворяться умеют! Вот же как!

Ведь раньше же, там, бунтовали, – это была общественная позиция, что нам нихуя не надо, и мы протестуем, а сейчас по-тихому, без протестов, кем надо притворяются, влезают куда хотят, на любую работу, и нихуя не делают, играют!.. Вы играетесь в жизнь, а те, кто к этому серьезно относится, те с ума сходят, страдают...» [Бр. Пресняковы: 9].

Необычная профессия Валентина – изображать тех, кого нет, кого убили, – определяет его положение на границе жизни и смерти, герой становится остранным по отношению к окружающему миру, начинает смотреть на него по-особому. Прием остранения, как известно, нарушает привычный автоматизм действия, позволяет приподняться над действительностью и увидеть ее новый смысл [Шкловский, 1983: 12]. Смысл в бессмыслице открывается Вале сначала через явление отца-призрака, затем через будничные, рабочий карнавал. Необычная работа позволяет вскрыть круг проблем, в котором замкнут современный, превратившийся в абсолютного эгоиста, человек. Этот круг непонимания, нелюбви и в конечном итоге «терроризма» замыкает в себя и человека, и семью, и общество в целом. Первый следственный эксперимент, представленный в пьесе, – дело Сыроева, в котором в результате бытовой ссоры погибает супруга подозреваемого. Дело означено номером 31294. Номер указывает на масштабность «терроризма», на бесконечное число жертв и палачей театра насилия.

Но главный герой, не смотря на свою исключительность, иное видение мира, остается вписанным в координаты этого насильственного мироустройства. Трикстерская природа героя не может вывести его на уровень решения проблем омертвевшего социума, точно также и иррациональность окружающего мира не поддается изменению. Экспериментальный спектакль Вали вписывается в общую череду актов насилия. Известный исследователь феномена игры и сущности Трикстера Й. Хейзинга писал так: «Плутующий игрок не портит игры. Он делает вид, что соблюдает правила, играет вместе со всеми, покуда его не ловят на

плутовстве. Но что “соблюдать”, если этими правилами со временем становится само плутовство?» [Штепа, 1996: 112]. Игра Валентина не отличима от игры других представителей социума. Становясь недействительным участником, он, по сути, повторяет ошибку своего окружения – коммуникативное насилие заключается в эгоистическом безотношении лиц между собой. Разные уровни сюжетных отношений: личный (семейные отношения), социальный (работа над следственными экспериментами) как бы фрактально множат одну и ту же проблему «терроризма», которая в монологе капитана разрастается до универсальной картины мира.

Чтобы прекратить бесконечную историю ненависти Валя из актера-жертвы превращается в режиссера-судью, он ставит «убийство своей семьи». М.Н. Липовецкий утверждает, что это убийство не является преступлением. Сама жизнь, то есть непрекращающийся спектакль насилия есть преступление [Липовецкий, 2012: 311]. И чтобы выйти из этого спектакля, из заколдованного круга нелюбви и насилия, Валя идет тем же путем. В символическом смысле Валя совершает жертвоприношение, за которым логично должно последовать воскресение. «Вечный цикл рождения-воскрешения варьируется в текстах “Изображая жертву”» [Алексеева, 2009: 10].

Такое вторжение мистериально-мифических мотивов в текст новой драмы (остро-социальной и исторически контекстуальной) необходимо как попытка экстатического выхода. Сюжет построен по кумулятивному принципу, и развязкой конфликта становится вполне прецедентное событие. Хроникальные сюжеты преступлений в пьесе не противопоставляются главному действию героя – убийству собственной семьи. Отличие убийства, совершенного главным героем, заключается лишь в отсутствии банальной прагматичной мотивировки. Основным побуждением к преступлению является желание выйти из круговращения жизни как она есть. Но выхода не происходит! На это указывают и слова отца-призрака: «это всё не кончится никогда!» [Бр. Пресняковы: 22]. Убийство семьи не становится

искупительной жертвой для героя. Он принимает решение нарушить устоявшийся порядок, выйти за его пределы. Но конечное самоопределение Вали происходит в ипостаси социального маргинала – убийцы, врага, чужака.

Дихотомия возвышенного и низкого нивелируется в пользу последнего. На это указывает и М.Н. Липовецкий, говоря о том, что насилие в пьесе десакрализуется. Тем самым утверждается модель глупой бессмысленной жизни. Однако М.Н. Липовецкий утверждает, что своим поступком главный герой возвращает сакральное значение окружающему миру. «Они [бр. Пресняковы] одновременно десакрализируют насилие, демонстрируя его рутинно-бессмысленную и халтурно-медийную природу <...>, и пытаются – усилиями своего героя – вернуть сакральное значение хотя бы насилию» [Липовецкий, 2012: 321].

Поступок героя – немотивированное (философское) убийство как попытка экзистенциального выхода – не решает проблемы, так как сам факт убийства заставляет двигаться в русле общего заблуждения всех участников театра насилия, а значит, вписывает Валентина в общую картину мира жертв и палачей.

Таким образом, произведение поднимает несколько важных проблем. На уровне социальной проблематики раскрыта модель мертвого насильственного взаимодействия между людьми и отсутствие рефлексии по этому поводу. Действующие лица словно плывут по течению бессмысленного, агрессивного существования. Главный герой поначалу отличается от остальных принципиально иным отношением к этому всеобщему жизненному укладу, но по итогу его поступок вписывается в общую цепочку преступлений, а значит, противопоставление героя и мира устраняется и сменяется полным соответствием.

## 2.2. Концепт «герой» в драме «Мученик» М.Ф. Майенбурга

Уже отмечалось, что творчество Мариуса фон Майенбурга не слишком широко исследовано ни в немецком, ни в нашем литературоведении. Исследования поэтики произведений драматурга представлены отдельными статьями, монографической работы по теме нет. Пьесе «Мученик» посвящено несколько работ С.С. Орищенко. Одна из них – «Тайны говорящих имен в пьесе Мариуса фон Майенбурга “Мученик” и их отражение в кинотексте Кирилла Серебренникова “Ученик”».

Пьеса «Мученик» построена по такому же композиционному принципу, как и драма «Изображая жертву» бр. Пресняковых. Наличие главного героя – структурного центра произведения решает проблему осевого построения текста. Сюжет, как и в случае с русской пьесой, развивается по кумулятивному принципу.

Социальная проблематика, на которую указывают исследователи творчества М.Ф. Майенбурга, связана с самим местом действия – пространством школы. Главный герой – обычный ученик. Как было отмечено, главный сюжетный ход носит провокационный характер: подобно тому, как бр. Пресняковы придумали профессиональное «ноу-хау» своему герою – фантастическую работу, так и М.Ф. Майенбург придумал компрометирующую ситуацию: в месте, где господствует система светского образования, ученик начинает воплощать свою систему образования, основанную на Законе Божьем. Этот сюжетный ход – это вымысел, но в соответствии с законами нового реализма, история выглядит вполне правдоподобной.

Пьеса «Мученик» состоит из 27 сцен, каждая из которых имеет название<sup>2</sup>. Кумулятивный сюжет представлен из эпизодов уроков и из

---

<sup>2</sup> 1. Освобождение, 2. Мороженое, 3. Плавание, 4. Первый вызов к директору: Плавки, 5. Ненависть, 6. Психическое заболевание, 7. Прелюбодеяние, 8. Благословление, 9. Шлем, 10. Морковь, 11. Второй вызов к директору: Презервативы, 12. Переход, 13. Церковь, 14. Калека, 15. Оружие, 16. Прикосновение, 17. Индустриализация, 18. Исцеление, 19. Третий вызов к директору:

разбирательств в кабинете директора школы. Также важной частью произведения являются цитаты из Ветхого и Нового заветов, всего их в пьесе 79, основную их часть декларирует главный герой.

Как отмечает Шевченко, одним из инструментов нового реализма, к которому причисляют творчество М.Ф. Майенбурга, является техника очуждения. Эффект очуждения был разработан в контексте теории эпического театра Бертольда Брехта и является эквивалентом эффекта остранения, который был введен В.Б. Шкловским. Виктор Борисович разъясняет, как работает прием остранения на примере произведений Л.Н. Толстого: писатель вводит вещь или событие в текст как если бы человек никогда не видел и не знал этого предмета или явления, то есть автор предлагает снять стереотипное восприятие объекта и увидеть его скрытый, непроявленный смысл. Таким событием в произведении М.Ф. Майенбурга становится введение в художественный мир героя, который обладает совершенно отличной от других точкой зрения на действительность. Прием остранения синонимичен приему абсурдизации: в основе того и другого лежит принцип нарушения общепринятой логики, смещение точки зрения на объект с целью выявления новых значений и смыслов. Об это говорит и М.Ф. Майенбург: «Я думаю, что мы всегда смеемся в театре, когда люди делают или говорят неадекватные вещи, если люди, например, чрезвычайно грубы. Это открывает двери и заставляет нас видеть вещи за поверхностью, и мы наслаждаемся этими моментами понимания» [Interview with Marius von Mayenburg: writer, 2015].

Мартин Эсслин, впервые использовавший термин «театр абсурда», ставил ранние брехтовские пьесы в ряд произведений, связанных со становлением абсурдистской традиции в мировой литературе. Очуждение Б. Брехта целенаправленно разрушало привычное восприятие посредством того, что предмет или явление демонстрировались как нечто «чужое».

---

Эволюция, 20. Молитва, 21. Евреи, 22. Религиозная наркомания, 23. Педик, 24. Труд, 25. Крест, 26. Предательство, 27. Четвертый вызов к директору: Распятие.

Инаковостью в «Мученике» выступает библейский дискурс, транслируемый главным героем. Он противопоставлен светской идеологии общества.

Отношения Вениамина также выстраиваются по двум направлениям – это семья (личная сторона жизни) и школа (общественная сторона). Семья представлена только фигурой матери, отец отсутствует. Мать говорит, что он оставил семью, которая «не вписывалась в его жизнь» [Майенбург, 2015: 66]. В начальном диалоге с матерью герой раскрывает, что у него есть «религиозные чувства» [Там же: 9], он нашел Бога и начинает жить согласно Библии. Для него это не текст, который объясняет человеческий опыт Бога, а абсолютное слово Бога с четкими указаниями о том, как жить.

Затем действие переносится в школу, на урок физкультуры. Сначала Вениамин жалуется, что демонстрация женской плоти на уроках смешанного плавания вредит его «религиозным чувствам». Он настаивает на том, чтобы в школе были приняты более жесткие правила в отношении купальных костюмов для учеников. И когда директор школы подчиняется требованию, Вениамин становится очень непопулярным среди сверстников. Мать и учителя не знают, как справиться с его религиозным рвением. Столкнувшись с абсолютной уверенностью и неподвижностью Вениамина, они пытаются найти разумный компромисс, но он отказывается меняться и все чаще рассматривает окружающих как людей аморальных и лицемерных. Вениамин приводит библейские цитаты, оправдывающие его нападки на либеральные ценности, на сексуальность и гомосексуализм, на права женщин, поведение его матери, на современную церковь, эволюцию и иудаизм.

В пьесе не объясняется, как и почему Вениамин стал приверженцем библейского учения, но он очень последовательно использует религиозные постулаты для оправдания расистских, женоненавистнических и гомофобских акций, в конечном итоге – для оправдания насилия против неверующих. Все остальные вынуждены иметь дело с этим жестким и непреклонным учеником. Вениамин цитирует Евангелие: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я

пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку – домашние его» [Майенбург, 2015: 37]. Почему курсив? Он используется с определенной целью. Просто так все цитаты подряд курсивом не выделяют.

Так драматург находит прием, раскрывающий противоречия между ценностями либерального общества и религиозными установками. Об этом он говорит в одном из интервью: «Пьеса была реакцией на продолжающиеся дебаты об исламском фундаментализме в Германии. Я нашел способ, которым люди цитировали строки из Корана без какого-либо более глубокого знания контекста. Я нашел (и все еще нахожу) способ, которым люди в Западной Европе с гордостью представляют наше общество, основанное на “христианских ценностях”, полностью лицемерным. Похоже, они мало знают о ценностях, провозглашенных в книге, на которой основана эта религия. Я хотел показать, что вы можете взять Библию и сделать ее источником экстремистской идеологии, которая глубоко противоречит нашим демократическим ценностям» [Interview with Marius von Mayenburg: writer, 2015]. Драматург был впервые вдохновлен на изучение идеи религиозного фундаментализма после террористической атаки Аль-Каиды 11 сентября 2001 года. (Примечательно, что событие повлияло и на творчество бр. Пресняковых, в частности, ими была написана пьеса «Терроризм».) Произведение явилось ответом на рост исламского фундаментализма и встречными нападки экстремистов на ислам. Автор исследует, как может быть искажена до степени нетерпимости и в конечном итоге стать основой насилия любая доктрина.

Поскольку поведение главного героя становится все более экстремальным, люди пытаются понять, как реагировать на его фанатизм. В пьесе выделяются два персонажа, которые реагируют по-разному. Это Георг Хансен, инвалид, над которым издеваются одноклассники. Веня пытается обратить Георга в свою веру и привлечь его к борьбе с врагом – учительницей биологии. Георг исполняет все требования нового друга, но



когда он отказывается предпринять окончательную атаку на врага – залить воду в тормоза мотороллера учительницы, чтобы спровоцировать аварию – Вениамин убивает «предателя». Второй персонаж – Лидия, привлекательная одноклассница. Она становится искусителем, испытывающим веру главного героя. Уверенная в своей сексуальности, Лидия пытается соблазнить одноклассника. Он не нравится девушке, но она хочет понять мотив изменений Вени. Важно, что парень, хоть и ненадолго, но все-таки поддается искушению, тем самым предавая свои духовные ориентиры.

Изучение христианских доктрин заканчивается конфликтом Вениамина с учителем биологии, мисс Рот. Столкнувшись с жесткостью ученика, мисс Рот считает невозможным принять его поведение. Учительница заявляет: «Что-то его ранило. И он даст сдачи. ... Я не собираюсь безучастно наблюдать, я за него возьмусь» [Майенбург, 2015: 20]. Она воспаляется идеей опровержения взглядов ученика на основании тех фактов, которые знает как биолог и химик. Автора интересует, что происходит, когда два человека вступают в конфликт, будучи уверенными в личной правоте и готовыми пожертвовать собой ради правды. Вениамин не единственный персонаж, который воплощает экстремизм. Мисс Рот, учитель биологии, химии, географии, представляет его либеральную, светскую перспективу. По ходу развития истории, она пытается вразумить Вениамина, но сама становится одержимой.

Вениамина можно назвать религиозным фундаменталистом, он буквально воспринимает Библию, исключая возможность какой-либо двойной, иносказательной интерпретации. «В Библии сказано, что все это “пагубные страсти”, гомосексуальность “противоестественна” и “делающие такие дела достойны смерти”. О чувствах там речи нет, но все четко прописано: Педерасты заслуживают смерти, в буквальном смысле» [Майенбург, 2015: 31]. Фундаментализм Вени сталкивается с всеобщей идеологией толерантности. В диалоге Мисс Рот с учителем истории (и физкультуры) Дёрфлингером обсуждается вопрос о границах терпимости:

«Рот: Чтобы его изменить, я сначала должна его понять.

Дёрфлингер: Ты вообще не должна его понимать. Он должен измениться сам, все.

Рот: Это высокомерно. Я не могу упрекать его в нетерпимости и при этом сама быть нетолерантной.

Дёрфлингер: Но ты не можешь быть терпимой к нетерпимости, это абсурд.

Рот: Именно поэтому я и должна разобраться.

Дёрфлингер: Как раз, наоборот, у тебя есть право не разбираться. У тебя есть право не читать Библию и чтобы, несмотря на это всякие психи оставили тебя в покое» [Майенбург, 2015: 43].

Рот выбирает стратегию опровержения, начинает изучать Библию, причем таким же способом, каким это делает Вениамин. Чтение превращается в нелепую буквализацию.

«Рот: “Возлежал у груди”. “Ученик, которого он любил”.

Дёрфлингер: Не понимаю...

Рот: Или вот: “По тому узнают все, что вы Мои ученики, если будете иметь любовь между собою”.

Дёрфлингер: Эрика, зачем ты мне все это читаешь?

Рот: “Любовь между собою”. Неужели ты не понимаешь? Иисус не нетерпим. Иисус гомосексуалист. А его ученики это гей-коммуна, и у всех любовь между собою» [Майенбург, 2015: 44].

В пьесе представлены варианты негативной интерпретации Священного Писания. Не Слово Бога становится руководством к устройству жизни, а слово подростка, который использует Писание по своему разумению. Вениамин компилирует цитаты, говорит не своими словами, но при этом вкладывает свой смысл в текст Библии. Когда Эрика Рот, используя метод своего ученика, цитирует Библию: «Ибо спасение от Иудеев» [Майенбург, 2015: 44], с Вениамина слетает маска пророка-самозванца, он восклицает, что это ложь, отказываясь тем самым от авторитета библейского

текста. Но не от противостояния. Последняя его попытка выиграть поединок с учителем – оклеветать ее. Здесь и происходит переступание границы дозволенного.

Вениамин не вестник христианских принципов жизнестроительства, а строгий надзиратель, судья и палач. Он искусно использует библейский текст для оправдания собственных антипатий. Он множит страдания других. В итоге, он становится клеветником и убийцей, что идет абсолютно вразрез с цитируемыми им Божественными заповедями.

Вениамин рассуждает о христианстве как о бескомпромиссном, почти радикальном учении: «Все думают, что надо говорить и искать компромисс и что Нагорная проповедь только о толерантности и что не так уж много у нас щек, чтобы все время подставлять другую. <...> У Господа для нас другой план, когда он говорит: Огонь пришел Я низвести на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся» [Майенбург, 2015: 36]. Попытка героя бороться с греховностью и несовершенством мира в итоге приводит к полнейшему забвению идеи любви к ближнему. Пьеса показывает, как избирательное и буквальное чтение Библии приводит не к вере, основанной на сострадании, терпимости и прощении, а к твердому, негибкому убеждению, что несогласные являются врагами и должны быть повержены и уничтожены.

Название произведения «Мученик» имеет двойной смысл. «Мученик» – человек, который убит или готов умереть за свои религиозные или иные убеждения. Если исходить из данного значения слова, то, с одной стороны, Вениамин демонстрирует наличие религиозных идей, с другой стороны, оказывается, что он за эти идеи готов не умереть, но убить. Эрику Рот выгоняют из школы. В ответ она прибавляет стопы к школьному полу и повторяет одну и ту же фразу: «Я здесь на своем месте» [Майенбург, 2015: 84]. Она буквально подобиется мученикам.

Важное значение имеет место действия – школа. Это микромодель будущего взрослого общества. Она также построена по принципу иерархии. Ученики – граждане, учителя подобны политикам, а директор президенту.

Школа имеет трибуну для распространения, пропаганды информации. В сцене «Индустриализация» Вениамин читает лекцию: «Все же верующие были вместе и имели всё общее. И продавали имения и всякую собственность, и разделяли всем, смотря по нужде каждого. <...> Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут. Итак, не заботьтесь о завтрашнем дне, ибо завтрашний сам будет заботиться о своем: довольно для каждого дня своей заботы. <...> Не берите с собою ни золота, ни серебра, ни меди в поясы свои, ни сумы на дорогу, ни двух одежд, ни обуви. <...> Итак, не ищите, что вам есть, или что пить, и не беспокойтесь, потому что всего этого ищут люди мира сего; ваш же Отец знает, что вы имеете нужду в том; наипаче ищите Царствия Божия, и это всё приложится вам. <...> низложил сильных с престолов, и вознес смиренных; алчущих исполнил благ, и богатящихся отпустил ни с чем. <...> Напротив, горе вам, богатые, ибо вы уже получили свое утешение. Горе вам, пресыщенные ныне, ибо взалчете» [Майенбург, 2015: 47]. Ученик заключает: «индустриализация совершенно не нужна» [Там же: 48]. На что учитель парирует: «нужна, это исторический факт и наша тема Джеймс Уатт, паровая машина, Англия и так далее» [Там же: 48].

В фильме К. Серебренникова, историк будет рассказывать о НЭПе. Школа является пространством транслирования некоей правды.

Драма открывается в философском аспекте: школа – официальное пространство поиска истины. В сцене «Третий вызов к директору: Эволюция» обсуждаются проблемы онтологии и теорий абиогенеза. Проблема поиска истины для Вениамина – главное в его жизни. В пьесе проводится параллель между биологическим отцом героя и Тем, который «призывает» Веню.

Школа выступает как пространство развертывания драматической истории и метафорой социума в масштабе человечества. В этом пространстве люди не могут договориться ни об абиогенезе, ни о нормах поведения, ни о

модусе вивенди, они не в состоянии прийти к согласию по любому сколько-нибудь значимому вопросу.

Автор дает ответ о причинах нетерпимости людей друг к другу. Его философская позиция заключается в идее недостижимости истины. Мир предстает как полифония различных религиозных, научных и просто жизненных концепций, он плюрастичен. Герои, находящиеся в духовном поиске (такие как Вениамин или Эрика Рот), пытаются монополизировать право на истину, но они не достигают цели и обречены на бесконечный конфликт.

2.3. Сравнительный анализ фильмов «Изображая жертву» и «Ученик» (реж. К. Серебренникова): проблема функционально-семантического наполнения концепта «герой»

#### *Литература и кино*

О природе кинематографа как искусства синтетического, взаимосвязи кино и других видов искусств написано достаточно (в работах Н.А. Хренова [Хренов, 2008], К.Э. Разлогова [Разлогов, 2013], Н.А. Агафоновой [Агафонова, 2008], Л.Б. Ключевой [Ключева, 2007] и многих, многих др.).

При рассмотрении специфики кинематографа неизбежно встают вопросы о его специфике, месте среди других искусств, о его связях с ними. В данном контексте, прежде всего, обращает на себя внимание оппозиция слово – изображение. Тем более что такое противопоставление имеет под собой историческое основание: существование немого кино как самостоятельной и художественно полноценной формы искусства.

Однако проблема синтеза и специфики взаимоотношений двух видов искусства стоит намного шире. Она затрагивает отношение кино и литературы в широком смысле – в аспекте поэтики, на всех уровнях «повествовательных» структур. Родившись немым и разработав изощренную систему выразительности, доведя до совершенства «искусство молчания»,

кинематограф тем не менее никогда не отрывался от литературного древа. Его взаимодействие с литературой началось с откровенного заимствования тем, сюжетов и образов. Но одновременно новое искусство заимствовало и основы эстетической культуры, опираясь на опыт литературы, формировало собственные средства и способы повествования.

Литературный срез фильма уже первыми теоретиками кино воспринимался и как необходимый и полезный, и как объект нападок.

Зачастую исследователи, в принципе, ищут корни кинематографа в литературе, уподобляя кинотекст тексту литературному, а экранные образы рассматривают всего лишь как иллюстрации к мотивам и сюжетам литературы. Так, например, М.Б. Ямпольский говорит о диалоге между художественными текстами. Античные, библейские, европейские и мировые литературные сюжеты переходят в кинематограф, одни и те же композиции, образы и мотивы (все это филологические категории!) кочуют во времени из произведения в произведение [Ямпольский, 1993: 25]. При этом визуальная составляющая является как бы только носителем, сама по себе она не способна по каким-то, только ей присущим законам, моделировать образ или композицию, исключая, допустим, тот мелкий факт, что автор фильма зачастую обращается к конкретному произведению живописи, выбирая его из множества других для построения внутрикадровой композиции.

Ю.М. Лотман применил к исследованиям кино семиотический аппарат [Лотман, 1973]. Постараемся в самых общих чертах обрисовать его концепцию. Кинофильм представляет собой цепочку сложных сообщений, передаваемых зрителю. Сообщение можно разложить на меньшие части – знаки. Знаками кино – это его язык. В процессе коммуникации киносообщение служит для передачи информации *зрителю*.

В объяснении процесса коммуникации Ю.М. Лотман ссылается на схему акта *речевого общения*, разработанную Р.О. Якобсоном. *Адресант* передает *сообщение адресату*, в сообщении содержится *код*, шифрующий сообщение, адресат *раскодирует* код. В данной схеме Р.О. Якобсон, помимо

указанного, говорит о важности сопровождающего передачу сообщения *контексте*, который свойственен *контактирующим* адресанта. Такова схема.

Можно отметить в данной концепции упор делается на принципиальную дискретность фильма. Сообщение делится на меньшие единицы, они есть «алфавит» кинособобщения, элементы лингвистики кинематографа. Лотман представляет кино как повествование. В его анализе главенствует сюжет. Кроме этого, есть другие художественные единицы: кадр, монтаж. Они нужны для единственной, магистральной цели – для построения повествовательной линии. Главенство сюжета непререкаемо.

Так как избранный нами аналитический материал имеет литературную, драматическую основу, есть основание использовать литературно-семиотический метод Лотмана. Объект-язык драмы «Изображая жертву», если не главенствует, то выполняет неустрашимую роль в ее экранизациях.

Исследователи кино также пытались отделить новое искусство от литературной традиции. «Искомое и отрицаемое. Постоянный спутник и мешающий чужак. С младенчества и вплоть до наших дней “литературность” для киноавангарда есть фактор негативный, враждебный» [Зоркая, 1991: 106]. Такое отношение к литературе объясняется во многом тем, что кино изначально было воспринято многими как выражение новой визуальной культуры, сменившей культуру книги. Это и породило концепцию «чистого», «абсолютного», освобожденного от литературы кино. В числе теоретиков и практиков указанного подхода были Ж. Дюлак, В. Эггелинг, Г. Рихтер, Л. Моголи-Надь, а в Советском Союзе попытка создания «абсолютного кино» принадлежала Д. Вертову. Основываясь на разных манифестах и кинопрактике Д. Вертова, О. Булгакова так характеризует его позицию: «Вертов выступил против посредников между камерой и материалом, будь то литератор или актер, против примесей литературы, живописи, театра, того, что обычно называют синтезом, за “чистое кино”, абсолютное кино, кино без жанра, против обтянутых

“литературной кожей” скелетов. Кино в ранних манифестах понимается (в идеале) как “динамическая геометрия”, “пробеги точек, линий, плоскостей, объемов”, абсолютное и чистое киновыражение» [Булгакова, 1991: 194]. Для такого кино, по мысли Д. Вертова, нужен не сценарий, а графические знаки движения, чтобы записать фильм на бумаге. Однако тезисы Д. Вертова так и остались тезисами. Ю.М. Лотман прав, когда констатирует, что помимо словесного повествования кинематограф пользуется еще и изобразительным, то есть синтезирует язык литературы и живописи.

Таким образом, кинематограф изначально использовал (и использует до сих пор) литературу – сценарий, произведение при экранизации – как первоисточник. Но одновременно в кинопроцессе наличествует некая антилитературная линия, связанная с попытками создания «чистого кино», бессюжетного, или скорее такого кино, где сюжетом бы выступал не литературный первоисточник, а сама визуальная форма. То есть налицо тенденция к созданию чисто визуальных, «внелитературных» высказываний.

#### *Театр и кино*

Еще более сложен синтез кинематографа с театром. Традиционно считается, что основное сходство этих видов искусства заключается в их синтетической природе. Но отличие театра от остальных видов искусства, в том числе от кинематографа, зиждется, как известно, на живой коммуникации зрителя и исполнителя. Театр не существует без формулы «здесь и сейчас». Другое дело кино, которое есть, по словам А.А. Тарковского, «законсервированное время». Коммуникация зрителя и кинопроизведения в этом смысле фикциональна, но вряд ли от этого менее значима. Важно отметить тот факт, что театральное искусство еще на начальном этапе своего развития привнесло в кино визуальную условность. Речь идет о так называемой линия Мельес – утверждении театральности – ирреальной, фантастической картины мира в противовес правдоподобной, реалистической.

#### *Еще о языке кино*



Взаимоотношение кинематографа с другими искусствами является важным для понимания его специфики как нового, самостоятельного вида.

Кинопроизведение – это взаимодействие множества элементов и приемов, которые, с одной стороны, обладают некоторой самостоятельностью, с другой, в новом художественном качестве не существуют друг без друга. Будучи подчиненными процессу кинопроизводства элементы не теряют свои первоначальные свойства. Например, цвет или свет по своей природе связаны с визуальным, являющимся наиболее значимым в кинематографе. Монтаж – прием не только кинематографический, он свойственен любому художественному повествованию. Первый уровень построения художественного текста – это *уровень материальных знаков*. В киноискусстве к такого рода знакам относятся – место съемки, цветоцветовое решение, техническая специфика операторской работы (построения композиции кадра, выбор плана, ракурса), монтаж и натурная звуковая составляющая.

После определения материальных знаков означаются *индексные*. Это персонажи, обладающие целостностью и самостоятельностью значения. Одним из способов концентрации внимания на индексном знаке в кино является наполнение крупного плана. По С. Эйзенштейну, главная задача крупного плана не увеличение, а обозначение. Он обозначает и выделяет конкретного героя из ряда остальных, подчеркивая его целостную самостоятельность. Индексные знаки могут быть антропоморфными и не антропоморфными.

Самое существенное – синтез всех знаков-индексов в единое *иконическое целое*. Уровень иконических знаков предполагает суммирование значений всех предыдущих уровней знаков. В силу своей синтетической природы, кинопроизведение на иконическом уровне способно говорить множеством языков: языком литературы (актуальны тематика, жанр, сюжет, образы, мотивы, идеи и т. п.), изобразительного искусства (от формального построения кадров по законам живописного стиля до цитирования

визуальных произведений), театра (переодевания, разыгрывание, подражание, пародирование), тела (жесты, движения, позы) и самого кинематографа (в первую очередь специфические приемы построения кадра, переходов и монтажа – комбинирование, наплыв, затемнение и т.п.).

Еще один уровень кинокоммуникации – это уровень символических знаков. Это область аллегорических образов, имеющих символическое значение, ведущих через конкретное на уровень обобщающего смысла.

Таким образом, анализ кинопроизведений по описанной методике предполагает пошаговое раскрытие значений каждого знакового уровня.

### *Концепт «герой»*

Изолированность кинокартин «Изображая жертву» и «Ученик» в творчестве К. Серебренникова относительна. Каким бы своеобразием они не обладали, между ними существует определенная общность, открытость, более того, художественная зависимость одной от другой. Цель нашего анализа состоит не столько в том, чтобы изучить сущность фильмов как самостоятельных феноменов, сколько в том, чтобы попытаться отыскать связи между ними. Поэтому концепт «герой» будет нас интересовать в означенном синтетическом контексте. Сравнительный метод исследования понимается как систематическая процедура противопоставления одного или нескольких явлений, посредством которой возможно установить сходства и различия объекта исследования – концепта «герой».

Кирилл Семенович Серебренников – российский режиссер театра и кино, художественный руководитель Гоголь-центра. С 1990 года он профессионально работает как театральным постановщиком, с 1998 года занимается кинематографом. На сегодняшний день в его фильмографии насчитывается шесть художественных фильмов, один документальный и четыре сериала. К. Серебренников обрел известность в кругах деятелей культуры России и за рубежом как «знаковая фигура российского театра». Вместе с тем его творчество расценивается экспертами как элитарное,

вследствие чего К. Серебренников не пользуется репутацией режиссёра, широко известного массовому зрителю.

Выбранные для анализа фильмы «Изображая жертву» (2006) и «Ученик» (2016) являются репрезентативными для современного кинематографа, так как талантливо освещают российскую социальную проблематику начала XXI века. Временной промежуток между фильмами – десятилетие. Работы позволяют говорить о трансформации социальных проблем, самого концепта «герой», портретирующего человека времени нулевых и последующих годов. Так, Валентин, герой фильма «Изображая жертву», является репрезентантом поколения 2000-х, Вениамин (фильм «Ученик») – поколения 2010-х.

#### *Особенности материальных знаков в фильмах «Изображая жертву» и «Ученик»*

Ю.М. Лотман утверждает, что кино (с присущей ему «документалистикой») в большей мере, чем другие искусства пробуждает в зрителе чувство реальности. Оно возводит в закон ощущение сходства с жизнью, в силу своей «движущейся» природы, неминуемо утверждает правдоподобие, достоверность. Но, как подчеркивает Ю.М. Лотман, достоверность это не безусловная: зритель всегда знает, что перед ним не жизнь, а игра в жизнь [Лотман, 1973].

К. Серебренников снимает в реалистической манере. Однако его картины нельзя отнести к жанру «мокьюментари», так как зачастую в них появляются вымышленные, нарочито искусственные элементы, например, анимационные вставки в «Изображая жертву» или условно-постановочные кадры-вставки в «Ученике».

Любое искусство, и кино не в меньшей степени, не предназначено для копирования реальности, оно скорее призвано создать модель мира, которая есть результат творческой рефлексии, на объективную действительность. И здесь режиссер может отходить от «документальной» манеры, создавать

визуальный образ без оглядки на прямую реалистичность.

С одной стороны, обе кинокартины выдержаны в реалистической манере, об этом говорит сумма приемов: хронологический способ повествования, построение узнаваемого, соответствующего исторической реальности внутрикадрового пространства, преобладание нейтрального ракурса, обеспечивающего естественность восприятия – камера устанавливается на уровне человеческих глаз, длинные кадры, дающие «эффект присутствия» зрителя. Съемка картин велась «ручной камерой», что также направлено на создание названного эффекта. Важно, что в обеих картинах на протяжении всего повествования посредством композиции, ракурса и плана из общего числа других фигур и объектов в кадре выделены главные герои. Это ориентирует зрителя, работает на определенную точку зрения, в том числе помогает раскрыть психологическую характеристику героев.

Особенностью фильма «Изображая жертву» заключается в том, что съемка ведется двумя камерами. Один «киноглаз» основной, другой выступает как самостоятельный инструмент в кадре – это камера, на которую снимают следственные эксперименты. Выстраивается модель «фильм в фильме». Такое двойное око как бы удваивает внимание к происходящему, прежде всего к главному герою, разыгрывающему жертву. Налицо прием остранения, используемый в «документальной» ситуации. С другой стороны, такие выразительные средства как цвет, свет, план, звук работают не по принципу естественности, но по законам художественного построения.

Художественное построение внутрикадрового пространства, основанное на пропорции света и тени, имеет свои особенности у каждого из фильмов. В картине «Изображая жертву» низкая интенсивность света, пространство зачастую скупо освещено, что дает эффект непроясненности, смутности. В «Ученике» в большинстве сцен использован высокий уровень освещения, даже если световой поток попадает в кадр через окно, когда съемка ведется не на природе. Дополнительные источники освещения

моделировали так называемый *lume naturale* (природный свет) – всеохватный и вездесущий, проникающий внутрь помещений, создавая тем самым образ божественного света.

Таким образом, цвет и свет в картинах, помимо функции «раскрашивания», несут и смысловую нагрузку. Цветовая драматургия в этом случае заключает в себе некую концепцию, проявляет символический контекст произведения.

В фильме «Ученик» доминирующим цветом выступает зеленый. С одной стороны, он может прочитываться как «раскраска», поскольку большинство сцен снято в пространстве школы – интерьеры кабинетов, доски исполнены в зеленом. Но даже когда съемки происходят на пленере, кадры отмечены зеленовато-бирюзовыми оттенками фильтров. Известно, что цвет влияет на подсознательное восприятие зрителя. Витторио Стораро в свое время отметил, что цвет соотносим с определенной фазой развития мироотношения индивида. В книге «Живопись светом» оператор проводит параллель между цветом и фазами жизни человека [Storaro, 2002, 23]. Соотнося их, В. Стораро указывает, что зеленый – знак знания. Также он символизирует обновление жизни, молодость, наполненность жизненной энергией. Предложенной цветовой классификацией пользуется и режиссер фильма: действие разворачивается в школе (знак знания), а большинство героев юные и энергичные школьники.

В фильме «Изображая жертву» также превалирует зеленый цвет, но добавлены охровый и красный. Охровые оттенки чаще возникают в сценах следственных экспериментов, и подчеркивают профанирующее состояние жизни действующих лиц. Зеленый чаще всего коррелируется с появлением главного героя в кадре, он отражает его энергию и жизненную силу. Красный цвет становится основным в кульминационной сцене, в японском ресторане – месте очередного убийства, раскаяния и порицания. Красный имеет амбивалентный характер: символизирует энергию, желание жить, а также кровь и агрессию. Все удовольствия и боль жизни соединены в нем и вместе

с кровью составляют константу человеческой природы. [Storaro, 2002, 158]

Важно отметить и локальные цвета, свойственные образам главных героев. Оба всегда носят черную одежду, что противопоставляет их другим персонажам. Валентин («Изображая жертву») одет в черный спортивный костюм, когда остальные облачены в профессиональную форму, либо, как, например, его домашние, в обычную цветную штатскую одежду. Вениамин («Ученик») также на протяжении всего фильма одет в черное, его остротенность подчеркивается белоснежной формой остальных учеников школы [Рисунок Б.2].

Звуковое решение каждого из фильмов имеет общее и различное. Звуковой кинообраз слагается из различных шумов, музыки, речи и тишины. Шумы в обеих картинах использованы классически: соответствуя визуальному ряду, они «оживляют» изображение.

Музыкальное оформление призвано дополнить происходящее своими смыслами. Например, в фильме «Изображая жертву» показана сцена танца главного героя. Она раскрывает игровую природу персонажа. Танец выстроен под песню «Zundoko Bushi» японской группы «The Drifters». Исполняется пародия на японскую народную песню. Музыкальное сопровождение в эпизоде соответствует обыденной философии героя: его жизненная позиция – насмешка над традиционным, консервативным прошлым.

В фильме «Ученик» музыка, как и в «Изображая жертву», связана с раскрытием образа-характера героя: он слушает песню «God Is God» в исполнении группы «Laibach», известной своим милитаристским, тоталитарным посылом. С другой стороны, в фильме присутствует закадровая музыкальная тема (написанная Ильей Демуцким), которая выступает как лиро-эпический знак присутствия автора. Тема повторяется каждый раз по окончании сцены, являясь знаменателем авторского эмоционально-лирического обобщения.

Естественно, что речь персонажей является главенствующим звуко-

семантическим компонентом. Важно отметить, что тексты драматических произведений не претерпели значительных изменений при сценарном воплощении. Это закономерно, поскольку сценаристами выступили сами драматурги. В случае с «Учеником» режиссер тоже выступил в качестве сценариста в соавторстве с М.Ф. Майенбургом. Не удивительно, что в обеих картинах слово превалирует над действием. Сильная вербальная основа, соответственно, утверждает диктат литературного: сюжета, конфликта, диалога. При этом паузы в диалогах и сцены, в которых доминирует изображение, практически отсутствуют. Кроме того, в «Ученике» главный герой, а иногда кто-то из персонажей читает отрывки из Священного писания, одновременно цитаты появляются на экране. Тем самым в фильме усиливается значение Слова.

Стоит отметить и дополнительные элементы. В фильме «Изображая жертву», как уже было отмечено, имеются анимационные вставки. Главный герой как кукловод и одновременно кукла разыгрывает короткие черно-белые интермедии [Рисунок А.1].

Таким образом, анализ материальных знаков позволяет рассмотреть сходства и различия художественных образов в фильмах и обозначить некоторые особенности их воплощения на уровне цвета и звука. Общая особенность картин – их образность построена на реалистическом методе. Но одновременно есть ирреальные элементы: сценические эффекты («линия Мельеса» называемая «формотворческой» (или же «поэтической») традицией кино) [Филиппов, 2001].

#### *Особенности индексных знаков в фильмах «Изображая жертву» и «Ученик»*

Прежде чем переходить к анализу системы персонажей фильмов, необходимо подчеркнуть тот факт, что понятие «герой» в новой драме нивелируется. Героев нет, человек обезличен, идентичность утрачена. Отсюда специфическая образность: призрачность, неуловимость, масочность

«героя» на экране.

Читатель пьесы, конечно же, понимает, кто главный герой. Но сам герой не подтверждает свой статус сколько-нибудь «особенного» человека. Выясняется, что у него нет необходимых для подлинного героя резких, выделяющихся особенностей, нет характера, черт, которые позволили бы выделить его из массы действующих лиц. Эта не раз проблема отмечена аналитиками. «Зачастую в НД отсутствие личностных качеств, способности к индивидуальному выбору задается изначально. Персонаж, – узнаваемый социальный тип, за которым нет или почти нет индивидуальных черт. На протяжении всего действия мы наблюдаем его тщетные попытки саморефлексии и самоидентификации, после которых, как правило, следует полное разочарование и поглощение безликой средой» [Сизова, 2012: 204]. «Герой ничем не отличается от породившей его среды, не выделяется из нее. Конечно, чисто функционально он, несомненно, носитель точки зрения на мир, на людей, на самого себя. Но это не индивидуальная точка зрения, за ней не стоит уникальная, неповторимая человеческая личность. Герой, таким образом, умер, полностью растворившись в среде» [Журчева, 2011: 16-17].

Проблема о неподлинности героя, невыделенности его из «серой» массы является одной из центральных и при «переводе» сценария на язык кино.

Поскольку образы-характеры главных героев изначально воплощены в драматическом произведении, их «биографии» – это «конечная воля автора», запечатленная в литературной истории, то возникает вопрос о трансформациях, которые появляются в результате изменений, внесенных в эти конструкции кинорежиссером.

В пьесе «Изображая жертву» указано, что Валентин это «молодой человек в бейсболке с персонажами из мультсериала “South Park”» [Бр. Пресняковы: 3]. В фильме он также представлен в бейсболке, только на ней изображен дорожный знак «Уступите дорогу». Маркировка «South Park» отсылает к собирательному образу нового поколения, выросшего на этом



сериале. Он, кстати, созвучен тематике новой драмы – рефлексии над природой человеческого насилия. Персонаж мультсериала оказывается не на бейсболке, а на футболке Вали, и то лишь однажды. Новый же знак считывается как прямое высказывание: уступите дорогу современному герою. Важно заметить, что Валя в кадре всегда остается в этой бейсболке.

Имя героя переводится как «крепкий», «сильный» – что является дополнительной чертой к оксюморонной природе образа. Пьеса не дает дополнительной информации о герое, так что его конкретно-образное воплощение во многих деталях связано с режиссерским решением. Уже было сказано, что персонаж одет в черный спортивный костюм, который полностью скрывает тело, что подчеркивает замкнутость Вали, более того часто герой носит очки, что также говорит о скрытности.

Лишь однажды герой демонстрирует свою телесность. В одной из сцен Валя с оголенным торсом надевает офицерский китель отца. При этом он говорит: «И проткнули ребра его, и стекла кровь и вода». Это прямая отсылка к Евангелию: «один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» [Ин. 19:34]. В данном перформансе нет патетики, он скорее проявляет все ту же игровую, трикстерскую природу Вали. Перевоплощаясь через переодевание в (подобие) своего отца, он в карнавальной форме объявляет правду: отец был предан и убит подобно Христу.

Актер Юрий Чурсин наделил героя гибкостью, своеобразной аморфностью, изменчивостью как физически, так и внутренне. Герой актерствует на уровне речи и поведения, пародируя жертв и виновников преступлений, передразнивая своих близких, препираясь с коллегами по работе. Он играет и кривляется, избегая требуемого ситуацией серьезного и делового общения.

Валя перестает актерствовать, когда появляется отец-призрак, он испытывает страх, вопрошает родителя, кому тот помешал, кто убийца, но призрак не отвечает. Мотив молчания отца подкрепляется метафорой потери сигнала, которую производит статический шум телевизора. Этот эффект

«снега» на экране, мелькание серых полос проходят через весь фильм. Он будет повторен и в фильме «Ученик». Эффект помехи дан в картине «Изображая жертву» в качестве опенинга: фамилии актеров и создателей стилизовано мелькают, «шумят» на черном экране. Такое вступление сразу же раскрывает идею потери сигнала-связи-коммуникации между персонажами, они сосуществуют, не находя способа адекватного взаимодействия.

Отношения между персонажами складываются исключительно из претензий и упреков, сопровождаются ругательствами. Таким образом утверждается мысль авторов драмы, что герои бесконечно «терроризируют» друг друга.

После того как Валентин спровоцировав коллегу отпустить подозреваемого, вовремя сержанта остановив, говорит ему: «Мораль в способах удовлетворения потребностей. Вот что такое человек, нормальный член общества». Герои как раз занимаются удовлетворением потребностей, не размышляя над способами, и тем самым нарушая пространство друг друга. Режиссер предлагает визуальную метафору такому принципу социального взаимодействия: это группа близко стоящих друг к другу красных неваляшек, действие одной нарушает покой другой, происходит цепная реакция расшатывания. Примечательно, что неваляшки находятся в комнате главного героя, который является хозяином игрушек [Рисунок А.2].

Воплощение остальных персонажей в фильме «Изображая жертву» идет по пути моделирования характеров. Неслучайно в фильме задействованы узнаваемые актеры (некоторые из них народные), известные своими ролями в отечественном кино. Эта типизация расходится с концепцией Пресняковых, которые претендуют на интернациональность: «предложили продукт, который не предлагает ничего традиционно русского. Нет этой торговли русской загадочной душой» [Плеханова, 2017: 186].

Противопоставление главного героя остальным персонажам зиждется не только на его интеллектуальном превосходстве, но подкреплено и тем, что

персонажи безлики – во многом повторяют друг друга действиями и внешностью. Отца и дядю Валентина играет один актер (Добронравов), девушка Вали Ольга похожа на мать героя, эта схожесть подчеркивается одеждой и прическами. Сходство воплощается и в поведении: все подозреваемые пересказывают одну историю ревности или обиды, сотрудники эксперимента не столько выполняют служебные обязанности, сколько стараются повеселее провести время.

Но это противопоставление оказывается мнимым. Оно снято (уже цитированными) словами из монолога капитана: «Ничего не надо, причём, главное, притворяться умеют! Вот же как! Ведь раньше же, там, бунтовали, – это была общественная позиция, что нам нихуя не надо, и мы протестуем, а сейчас по-тихому, без протестов, кем надо притворяются, влезают куда хотят, на любую работу, и нихуя не делают, играютя!.. Вы играетесь в жизнь, а те, кто к этому серьёзно относится, те с ума сходят, страдают...» [Бр. Пресняковы: 9]. Эти слова вписывают Валу в контекст поколения 30-летних «играющихся в жизнь».

Так, с одной стороны, главный герой выступает как «другой» по отношению к остальным, с другой стороны, является порождением мира «играющихся», вписанным в «сценарий» «несерьезной» жизни. В конце концов герой пытается выйти за рамки этого «сценария», он совершает убийство. Но этот поступок срывает наоборот, не прекращает насилие, а увеличивает его. Не случайно на место героя в финале приходят его двойники, два «новых» Вали, повторяющие его и функционально и внешне.

В драме «Ученик» нет ремарок характеризующих действующих лиц.

Фильм, как и пьеса, открывается сценой спора Вениамина с матерью, отказывающейся писать записку классной руководительнице. Заканчивается она хлопком дверью, сын скрывается в своей комнате.

Начинается противостояние главного героя всему окружению.

Уже отмечалось, что зачастую герой представлен в черной одежде, что сильно выделяется над общим тоном белых школьных воротничков.

Веня так же, как и Валентин в «Изображая жертву», занимается переодеваниями: однажды, передразнивая учителя биологии, он облачается в костюм обезьяны, в другой раз он и вовсе предстает перед классом и учителями без одежды. Такие перформансы направлены против методов преподавания Елены Львовны (учитель биологии). Когда она раздает школьникам презервативы и морковь, Вениамин отказывается выполнять задание. Именно в этом эпизоде он раздевается и цитирует Библию: «“И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю”». Он не говорит: “Наполняйте презервативы”». Причем в маскарадах ученика нет иронии, присущей герою «Изображая жертвы», Вениамин максимально серьезен, он не смеется.

Показательно то, как Веня обустроивает свою комнату. Он выносит из нее всю мебель, срывает обои, по сути, монтирует келью, в которую попадает лишь яркий луч света через щель в досках, которыми заколочено окно. В стремлении к аскетизму проявляется искренний порыв героя, чего нельзя сказать о других его поступках.

Единственный, кто идейно противостоит герою, это Елена Львовна. Она впадает в другую крайность – в философию атеизма, утверждая, что развитие научного знания сделало потребность в Высшем существе неактуальной, что Бог и религия возникли как способ объяснения природных явлений, которые раньше люди еще не понимали. Елена Львовна говорит: «Мы не можем потерпеть? Не можем потерпеть, что знаем не все, или мы должны сразу же заполнить этот вакуум какой-нибудь сказкой, как дети, которые бояться темноты? И это обязательно должно быть что-то, что выдумал себе неизвестно кто две тысячи лет назад? Только потому, что это приятные, знакомые картинки? Что делал Бог до творения? Спал? Был в отъезде? И кто создал Бога? В Библии про это сказано? Нет».

Когда Елена Львовна берет Библию, то относится к ней как к литературе. Для нее это не Закон, а сочинение, которое можно критиковать и толковать с позиций истории и текстологии.

В противостоянии учителя и ученика интересна позиция директора школы и преподавателей. К. Серебренников, как и в «Изображая жертву», создает модель современного российского общества. Образы учителей и директора вылеплены из типов современной действительности. Названные персонажи пытаются поддержать лишь видимость порядка, игнорируя саму проблему, ученика они рассматривают не как личность, а как инфантильного и трудного подростка. Школа, таким образом, становится слепком общества, где руководство учебного заведения работает как исполнительная власть именно по российским меркам. При первом вызове к директору Веня отказывается извиняться, вместо этого цитирует Писание: «Пославший Меня есть со Мною; Отец не оставил Меня одного, ибо Я всегда делаю то, что Ему угодно». Сцена снята на фоне портрета российского президента: то есть рифмуется понятие отцовства – Всевышнего и государственного [Рисунок Б.1]. Далее директор с каждым следующим вызовом ученика и учителя в кабинет оправдывает первого и ругает последнего.

Значимыми являются отношения Вениамина и отца Всеволода, учителя «религиозного воспитания». В литературном варианте этот персонаж назван пастором Дитером Менратом. Часть фамилии пастора на русском «men» может быть от немецкого «Männer» – «советник», «наставник». Имя «Дитер» – «воинственный народ», «армия», «воинствующий». Драматургу было важно подчеркнуть радикальный характер религии, нужно полагать на примере протестантской ветви.

В фильме учитель «религиозного воспитания» – православный священник. В киноверсии смысл заключен в имени «Всеволод». Это славянское имя, образованное из двух смысловых частей: «все-» – «весь» и «волод-» – «владеть», «власть». Священник владеет и словом Божиим, и ведаёт всё о пастве. Но только он не может быть наставником для Вениамина, поскольку тот не позволяет себя «пасти». Юноша отвергает соборность церковного братства и традицию. Интересно режиссерское решение снять диалог Вениамина и отца Всеволода в спортивном зале

школы. Зал оборудован под баскетбольную площадку, то есть само пространство устанавливает соревновательный характер диалога. Разговор демонстрирует две разные позиции в отношении религии: Вениамин отстаивает радикальную, воинственную модель, отец Всеволод защищает мягкий, ненасильственный способ христианизации. В конце диалога Вениамин бросает мяч и не попадает в корзину – так подчеркнута зыбкость позиции ученика.

Несмотря на серьезность Вениамина, он такой же игрок, как и Валентин, они оба представляют экспансивный тип поведения, готовы устранять несогласных с ними. Только в случае с Валентином может стоять вопрос гамлетовской мести, а действия Вени подобного «оправдания» не имеют.

Вениамин убивает Гришу, своего единственного друга и ученика. Причиной преступления стало буквальное и ограниченное понимание Веней Библии. Он воплощает в жизнь цитату «неугодные достойны смерти». Веня не задумывается над смыслом библейской фразы, тем самым нарушает шестую заповедь – запрет на отнятие жизни другого человека. В свою очередь Гриша, став неопитом (под покровительством Вени), отказался от нарушения заповеди, не исполнил поручение своего учителя и тем самым спас Елену Львовну. Акт убийства превратил Веню в лжеучителя и лжепророка.

В фильмах можно проследить параллелизм ряда сцен. Первая – это сцена в бассейне. Оба героя отказываются заходить в бассейн, не желая участвовать в том, в чем участвуют другие. В итоге Веня в знак протеста бросается в воду в одежде.

Вторая совпадающая сцена – комната с телевизором, транслирующим статический шум. В картине «Изображая жертву» в ней присутствует призрак отца, до которого Валентин не может докричаться. В «Ученике» в комнате оказывается распятие в полный человеческий рост. (Общая значимая особенность биографии героев – неполная семья, потеря отца и как следствие

психологическая травма.) Образы раскрываются через мотив утраты связи с родителем – и с биологическим, и с Всевышним. Валентин сравнивает своего отца с Иисусом. Вениамин говорит, что уходит к Отцу. Мать не понимает этой двусмысленности, она думает, что он уходит к родителю.

Так, разрешается философский итог экзистенциальных поисков героев, своего рода социальных девиантов, пытающихся идентифицировать себя в социуме. В игре с миром, в котором они оказываются, они терпят фиаско, но их проигрыш вскрывает катастрофическое состояние общества. К. Серебренников говорит о том, как искажается общество, наполненное такими героями: «Страх, ущербность, острый детский травматизм вдруг превращаются во что-то иное, травма превращается в идеологию. То есть в основе тоталитаризма, любых человеконенавистнических идей всегда ищи страх, боль, проблемы в семье, ищи недолюбленного малыша. Психическая травма может привести в искусстве к созданию больших произведений, но в социальной сфере – часто к кошмару» [Малюкова, 2016].

Таким образом, на уровне анализа индексных знаков концепт «герой» в фильмах «Изображая жертву» и «Ученик» имеет ряд особенностей. Во-первых, герои в обеих картинах раскрываются в социальной ипостаси отшельников и преступников. Во-вторых, в философском плане утверждается проблема экзистенциального поиска героев. В-третьих, в контексте новой драмы предложена модель, в которой в образе-характере героя нет ничего ценного, утверждающего, в этом он попросту не соответствует своему статусу и превращается в антигероя. Как социопсихотип он противопоставлен миру в обоих киносюжетах.

#### *Особенности иконических знаков в фильмах «Изображая жертву» и «Ученик»*

Иконическая целостность включает в себя «мотив», «сюжет», «жанр». Сюжетная структура исследуемых фильмов во многом повторяет драматическую первооснову. Особенность, которую определяют

исследователи новой драмы как неисповедальность (семантика термина отсылает к жанру «исповеди»), раскрывается в цепи соответствующих эпизодов. В «Изображая жертву» мотив исповеди является сюжетогенерирующим: все следственные эксперименты основаны на признании в свершении преступления, и главный герой в финале также проходит эту процедуру. Но откровения героев не становятся покаянием, саморефлексия, пробуждающая ответственность за свои поступки, отсутствует.

Понимание исповеди как акта саморефлексии позволяет установить прямую связь исповедальной поэтики с проблемой, которая признана ключевой для новейшей драматургии, – кризиса идентичности. Эта проблема решается в монологе капитана: «Вы откуда все прилетели». Капитан констатирует игру в идентичность, всеобщее притворство.

Исповедальные мотивы в фильме «Ученик» звучат в последнем монологе Елены Львовны. Ее исповедь представляет собой экзистенциальный крик: героиню выгоняют из школы, отнимают у нее социальное и профессиональное «Я», что становится для нее полным лишением идентичности, личностной катастрофой. Она кричит, обращаясь к зрителю: «Я здесь на своем месте, а вы нет!». Прибивая свои ноги к полу, героиня находит точку опоры в мире. Вениамин, напротив, меняет исповедь на бесконечную проповедь, тем самым он отказывается от саморефлексии.

Так, главные герои не проживают моменты исповеди, тем самым утрачивают свою идентичность. Мотивы исповеди, закрепленные за второстепенными персонажами, являются проявлением «новой искренности» [Палатченко, 2017], новой серьезности, которая возникает как способ преодоления тотального обесценивания смыслов.

Уже отмечалось, что исследуемые произведения построены по кумулятивной сюжетной композиции. Весьма важное в построении кумулятивного сюжета – это образ снежного кома, когда из малого незначительного образуется масштабное и взрывное: «самые события



ничтожны (или начинаются с ничтожных), и ничтожность этих событий иногда стоит в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из них последствий и с конечной катастрофой» [Пропп, 1976: 246].

Главные герои в этом смысле являются сюжетной осью, на которую нанизываются события, ведущие к катастрофе. Герои действуют в соответствии со своим новым миропониманием, оно и приводит к необратимым последствиям. Нужно отметить, что миропонимание Валентина в «Изображая жертву» не противоречит системе координат мироустройства, основанного на насилии. Интересно, что один и тот же тип кумулятивного сюжета может трансформироваться в различные жанровые формы – драмы («Ученик») и трагикомедии («Изображая жертву»). В этом выводе мы основываемся на мнение кинокритиков. Жанр в кино – это форма художественной условности, своеобразный код, при помощи которого режиссер, в том числе, задает параметры зрительского ожидания. «В сборнике пьес Пресняковых “The best” (“Лучшее”) жанр произведений не указан. На афишах МХТ пьеса “Изображая жертву” названа комедией. М. Липовецкий, ссылаясь на одно из интервью с братьями, называет их драмы “философскими фарсами”. В статьях других критиков можно увидеть определения “социальная драма”, а также “пародия”, “комикс”, “драма с элементами абсурда”» [Алексеева, 2009: 3]. Фильм К. Серебренникова выполнен в комедийном жанре, сам режиссер определил его как «черную комедию». «Под черным юмором обычно понимается сочетание смешного с ужасным, трагическим. Его цель – рассмешив, напугать, или же, напротив, напугав, рассмешить» [Бутенко, 1994: 148]. Высмеивая пугающие ситуации, человек как бы отстраняется, видит себя со стороны более сильным, неуязвимым и смелым. Такой карнавальный, очищающий смех (М.М. Бахтин), оказывается победой над страхом, его преодолением. В фильме К. Серебренникова комическое являет функцию разоблачения маргинальных типов, причем комедийное несет гротескную составляющую,

где слияние смешного и ужасного превращается еще и в абсурд.

М. фон Майенбург также не указывает жанр пьесы. Зачастую исследователи определяют их как социальные драмы, шокирующие зрителя нелицеприятной правдой о современном человеке [Нефедова, 2015: 239]. Но точнее, на наш взгляд, было бы определить произведение Майенбурга как социально-психологическую драму. В ее центре герой, который отличается от остальных особой точкой зрения. Тип этого конфликта можно назвать идеологическим, социально-психологическим. Конфликт спровоцирован проблемой религиозного экстремизма. В книге «Изида: состояние террора» авторы Дж. Стерн и Дж.М. Бергер описывают потребность экстремистов в простых объяснениях сложных вещей, упрощении действительности. Что кажется наиболее привлекательным в насильственных фундаменталистских группах – независимо от того, в какую комбинацию складывается их постулаты, – упрощение жизни и мышления. Добро и зло предстают как элементарные категории. Жизнь можно изменить через действие. Мученичество – высший акт героизма и поклонения идеалу - обеспечивает окончательное освобождение от жизненных дилемм, особенно те, кто испытывает отчуждение и растерянность, унижение и отчаяние [Stern et al., 2015: 259].

Так, драма Майенбурга и фильм Серебренникова ставят вопросы: кто такой экстремист, мученик? Это Вениамин с его непоколебимым доверием Богу и Библии, или Елена Львовна с ее абсолютной уверенностью в научном знании.

Анализ иконических знаков, таким образом, завершает целостность кинопроизведений. На этом уровне кинопроизведения раскрывают свою общность. Обе картины связаны проявлением исповедального мотива, который работает как попытка самоопределения персонажей в художественном мире.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Произведение «Изображая жертву» поднимает несколько важных проблем. На уровне социальной проблематики раскрыта модель мертвого насильственного взаимодействия между людьми и отсутствие рефлексии по этому поводу. Действующие лица словно плывут по течению бессмысленного, агрессивного существования. Главный герой поначалу отличается от остальных принципиально иным отношением к этому всеобщему жизненному укладу, но по итогу его поступок вписывается в общую цепочку преступлений, а значит, противопоставление героя и мира устраняется и сменяется полным соответствием.

М.Ф. Майенбург в драме «Мученик» дает ответ о причинах нетерпимости людей друг к другу. Его философская позиция заключается в идее недостижимости истины. Мир предстает как полифония различных религиозных, научных и жизненных концепций, он плюрастичен. Герои, находящиеся в духовном поиске (такие как Вениамин или Эрика Рот), пытаются монополизировать право на истину, но они не достигают цели и обречены на бесконечный конфликт.

Проблема самоидентификации новой драмы на поле кинематографа раскрывается по-новому: у героев нового времени есть лицо и индивидуальность, свое прошлое, но они оказываются в состоянии потери равновесия, в смутном настоящем, где приходится заново искать свое определение.

Мотив исповеди не относится к главным героям, что говорит об их мнимой индивидуализированности. Они являются сюжетообразующими элементами, но отсутствие в них саморефлексии говорит о проблеме идентификации: они теряют человеческое лицо, выполняя функцию антигероев. Действия главных героев приводят к катастрофе: убийства репрезентирует уже не природу героев, которые совершают акты насилия, но компрометирует те социальные группы, которые допустили катастрофу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нами была предпринята попытка проанализировать произведения современной драмы – литературные и киноверсии – в аспекте функционально-семантического наполнения концепта «герой». Прделанная работа позволяет сделать следующие выводы.

Концепт «герой» выступает как структурный центр художественного текста. В своей доминантной функции он предстает главным движущим и завершающим сюжетное действие лицом.

«Герой» – основной источник сюжетной коммуникации. Он выступает осевым элементом в каждом эпизоде кумулятивной композиции, функционально связан с нарративной структурой произведения в целом.

Как целостный образ «герой» обладает внутренней сущностью, духовным ядром – независимо от его оценки.

«Герой» – это устойчивый, ведущий образ художественной системы, через которого автор (в данном случае авторами выступают братья Пресняковы, М.Ф. Майенбург и К. Серебренников) пытается постичь и выразить некий набор актуальных социально-психологических проблем современности. Концепт «герой» в произведениях новой драмы и кинематографа коррелируется с историческим социально-культурным контекстом, трансформируется под его влиянием. Данный концепт становится моделью образа-характера эпохи.

Важное замечание по поводу сюжетообразующих возможностей / потенциала трансформации исследуемого концепта: категория типического в понятии «герой» позволяет убирать или добавлять, корректировать мотивы, составляющие структуру образа, тем самым подчинять его творческой воле режиссера (в случае с немецкой драмой «Мученик», экранизированной К. Серебрянниковым).

Если исходить из того, что характеру свойственны волевое устремление, цельность, потенции жизнестроительства и т. п., то наш

«герой» предстает как человек бесхарактерный. Более того, правомерен вывод: в авторском видении «герой» – это «безличность». Данная особенность новодраматической поэтики представлена как кризис самоидентификации. В исследуемом социуме она утрачена, претензии «героев» и действующих лиц на самобытность оказываются мнимыми. Проблема поиска себя связана с появлением в нарративной структуре еще одного доминантного элемента – мотива исповеди.

Кинематографические произведения качественно не выходят за рамки содержания своей драматической первоосновы. Если они трансформируют ее, дополняют визуальными элементами, то происходит это в границах типического содержания. В фильмах «Изображая жертву» и «Ученик» К. Серебренников в осмыслении действительности идет вслед за авторами драматических текстов, братьями Пресняковыми и М.Ф. Майенбургом. Как и в драмах, в экранизациях реальность предстает в сценах насильственного сосуществования и нетерпимости людей друг к другу. Главные герои драмы/фильмов предстают как «антигерои». Режиссер акцентирует экзистенциальные поиски молодых людей, утративших связь с отцами, коммуникацию с семьей и миром. В частности, повторяющаяся сцена с телевизором, транслирующим сигнал шума, пустоту, утрату коммуникации, изначально рифмуется с мотивом потери связи с отцом и расширяется до трагического состояния героя, потерявшего связь с собственным «Я».

*Символический уровень знаков в фильмах «Изображая жертву» и «Ученик»* воплощен в приемах и средствах моделирования художественной картины мира с опорой на современные реалии и «героя» эпохи. Девиз, творческое кредо мастерской К. Серебренникова – мы исследуем героя нашего времени, герой нашего времени исследует нас. Фильмы «Изображая жертву» и «Ученик» являются художественным проектом изучения концепта «герой» в реалиях российского социума 2000-х и 2010-х годов.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Художественные тексты и эссе

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Издание Московской Патриархии, 1990. 1372 с.
2. Братья Пресняковы. The best: пьесы. М.: Эксмо, 2008. 352 с.
3. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. М.: Искусство, 1963.
4. Драматург Михаил Угаров: Настоящая драматургия происходит в реальности [Электронный ресурс] // Радио Свобода. 29 апреля 2011. Цикл интервью о взаимоотношениях искусства с современной историей. URL: <http://www.svobodanews.ru/content/article/16796934.html> (дата обращения: 06.05.2019).
5. Ионеско Э. Театр: пер. с фр. М.: Искусство, 1994. 431 с.
6. Камю А. Творчество и свобода. Сборник. Пер. с франц. / Составление и предисловие. К. Долгова. Комментарий С. Зенкина. М.: Радуга, 1990. 608 с.
7. Культурный слой. Сборник пьес [и интервью] современных драматургов / Пер. с англ., литовск. и грузинск. Сост. О.Ю. Яценко, Т.М. Варламовой. М.: Фестиваль “Любимовка”, 2005. 512 с.
8. Майенбург М.Ф. [М]ученик. М.: Либра, 2015. 88 с.
9. Малюкова Л. Победила подлая концепция – мы платим, мы и музыку заказываем [Электронный ресурс] // Новая газета. 2016. № 51. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/05/11/68556-kirill-serebrennikov-171-pobedila-podlaya-kontseptsiya-8212-my-platim-my-i-muzyku-zakazyvaem-187> (дата обращения: 18.06.2019).

### **Диссертационные исследования**

10. Барабанова Н.В. Проблема идентичности образа литературного героя как проблема повествования: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Самара, 2004. 19 с.
11. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2010. 38 с.
12. Лисенко А.Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань, 2014. 24 с.
13. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань, 2013. 22 с.
14. Постникова Т.В. Антропология киноискусства: философский анализ проблемы репрезентации реальности: дис. ... канд. филол. наук: 09.00.13. М., 2007. 187 с.
15. Палатченко А.А. Категория исповедальности в новой драме [Электронный ресурс]. URL: <http://propis.spb.ru/node/198> (дата обращения: 18.05.2019).
16. Худякова Л. А. Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций: дис. ... канд. филол. наук: 09.00.04. СПб, 2000. 148 с.
17. Чумичева О.А. Художественные особенности драматургии братьев Пресняковых. [Электронный ресурс]. URL: [https://dspace.susu.ru/xmlui/bitstream/handle/0001.74/17195/2017\\_215\\_chumichova.pdf?sequence=1?sequence=1](https://dspace.susu.ru/xmlui/bitstream/handle/0001.74/17195/2017_215_chumichova.pdf?sequence=1?sequence=1) (дата обращения: 18.05.2019).

### **Научные и критические статьи**

18. Алексеева М. А. «Изображая трагедию»: своеобразие драматургии братьев Владимира и Олега Пресняковых // Дергачевские чтения 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург: Дергачевские чтения. 2009. Т. 2. С. 3-13.

19. Аскольдов С. А., Концепт и слово // Русская речь. Новая серия. Вып. II. 1928. С. 28-44.
20. Богданова П.Б. «Новая драма»: модель жертвы // Современные исследования социальных проблем (Электронный научный журнал). 2015. №8 (52). С. 380–389.
21. Болотян И.М. Драматургия движения «Новая драма» и кризис идентичности: социокультурный и литературоведческий аспект // Acta Polono-Ruthenica. 2009. № 14. С. 25–36.
22. Булгакова О. ЛЕФ и кино // Экранные искусства и литература: немое кино. М.: Наука, 1991. С. 185–194.
23. Бутенко И.А. Из истории «черного» юмора // Социол. исслед. 1994. №11. С. 148–153.
24. Бычкова О.А., Константинова И.А., Петрова Е.В. Интертекстуальные связи в пьесе братьев Пресняковых «Изображая жертву» // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева: научный журнал. 2017. №3 (95). С. 24–30.
25. Глембоцкая Я.О. К проблеме комизма и смеха в новой драме // Современная драматургия (конец XX начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Материалы Всеросс. науч.-практ. конф. Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2011. С. 88–96.
26. Давыдова М. Изображая Гамлета // Известия. 20.09.2004. [Электронный ресурс] // <https://mxat.ru/authors/playwright/presniakovi/4193/> (дата обращения: 09.05.2019).
27. Журчева О. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Самара: «Инсома-пресс», 2011. С. 62-71.
28. Журчева Т.В. Трагикомедия: в сторону XX века // Новейшая драма рубежа XX-XI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: Мат-лы науч.-практ. семинаров: 26-17 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года. Самара: «Инсома-пресс», 2011. С. 142-150.



29. Зоркая Н.М. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 105–129.
30. Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения берлинской стены [Текст] // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С. 199–218.
31. Карпенко У.А. Концепт «Бой» в русской, английской, итальянской культурно-языковой традиции // Учёные записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Т. 18 (57). № 2, филология. Симферополь: ТНУ имени В. И. Вернадского, 2006. С. 35-39.
32. Ковальская Е. Не выходи из комнаты // Новая драма: пьесы и статьи. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 5–12.
33. Козлова С. Безличный герой современной драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2009. № 10. С. 341–356.
34. Кудрявцева Т.Ю. «Живое» и «мертвое» в пьесе братьев Пресняковых «Изображая жертву» // Материалы XLIV Международной филологической научной конференции СПбГУ. 2015. С. 40–41.
35. Кузнецов И.В. Проблема реальности в «новой драматургии» // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. Новосибирск: Вестник НГУ, 2011. С. 31.
36. Кукулин И. Европейский театр 2000-х годов: Социальная критика и поэтика мистерии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73\*3. С. 241-243.
37. Лавлинский С.П. Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Сборник научных статей. Выпуск 1 - 2. Кемерово: КемГУ, 2011. 538 с.
38. Лебедев С. Бес подробностей [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/bes-podrobnostej/> 24.10.13. (дата обращения: 02.06.2019).
39. Левицкий В.Г. Провокационная драматургия Мариуса Фон Майенбурга на современной петербургской сцене. Тамбов: Грамота, 2018. № 9. С. 131–136.

40. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 244–278.

41. Лисенко А.Р. Действие в новейшей немецкой документальной драме // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (Самара, 26–27 апреля 2013 г.). Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. С. 174 – 182.

42. Лотман Ю.М. «Человек, каких много» и «исключительная личность» (К типологии русского реализма I половины XIX века) // Из истории русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 445-451.

43. Матвиенко К. «Новая драма» в России: краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего // Петербургский театральный журнал. 2008. № 52. С. 93.

44. Могилевская Т.Ю. Лексикон новой и новейшей драмы // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. Кемеровский государственный университет. Кемерово: ИНТ, 2014. С. 388-396.

45. Могилевская Т.Ю. Монтаж в российском документальном театре. Заметки о драматургии verbatim 2000–2005 гг. // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». Кемерово: ИНТ, 2010. С. 112–117.

46. Мороз О. Дискурс насилия, или О нормализующих эффектах искусства // Культурно-антропологические исследования. Вып 1. Новосибирск: НГПУ, 2013. С. 56-67.

47. Московкина Е.Н. О. Документальный театр: авангардный бунт или неявная коммерциализация? [Электронный ресурс] // НЛО. 2005. № 73. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mosk29-pr.html>

48. Нефедова Е.Г. Драматические «аффекты» Мариуса фон Майенбурга // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. № 1. С. 237–243.
49. Нефедова Е.Г. Организация художественного времени в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Камень» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 117–121.
50. Николаев Н.И. К вопросу об уточнении понятия «Литературный герой» // Вестн. Северного (Арктического) федерального университета. Сер. Гуманит. и социал. науки. 2012. №3. С. 100–104.
51. Николаев Н.И. Литературный герой в мире поступка // Дискуссия. 2012. № 3 (21). С. 173–176.
52. Новые драмы «новой драмы». Итоги фестиваля молодой драматургии «Любимовка»: [стенограмма дискуссии] // Искусство кино. 2015. № 10. С. 5–25.
53. Орищенко С.С. Тайны говорящих имён в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Мученик» и их отражение в кинотексте Кирилла Серебренникова «Ученик» // Известия Самарского научного центра РАН. 2019. №64. С. 65–69.
54. Плеханова И.И. Новая драма XXI века: лирический модус трагического // Философия жизни в русской литературе XX-XXI веков: от жизнестроения к витальности: монография. Иркутск: ИГУ, 2013. С. 357–368.
55. Плеханова И. И. Трагическое как витальное (формотворчество и духовные поиски новой драмы) // Философия жизни в русской литературе XX-XXI веков: от жизнестроения к витальности: монография. Иркутск: ИГУ, 2013. С. 295.
56. Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, Гуманитарный университет, 2015. 334 с.

57. Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь. 2010. № 5 (11). С. 165–174.
58. Романовская А. Русский вербатим // Литературная газета. 2000. 1–7 марта.
59. Руднев П. Темы современной пьесы // Петербургский театральный журнал. 2010. № 61. С. 158–163.
60. Сафуанов И. «Новая драма»: что нового? // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 184.
61. Свительский В.А. Между героем и автором // Филологические записки. 2011. №1. С. 38–45.
62. Сейбель Н.Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы // Филологический класс. 2013. № 3 (33). С. 109–113.
63. Сизова М.И. Вербатим как попытка преодоления социальной маски в «новой драме» // Современная драматургия. 2012. № 2. С. 203–206.
64. Тюпа В.И. Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. 1998. № 5/6. С. 163–173.
65. Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино (окончание) // Киноведческие записки. 2001. Т. 55. С. 149–196.
66. Хакимова Д. Дискретность как характерная черта российской «новой драмы» // Современная драматургия. 2008. № 3. С. 139–143.
67. Хёсле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10. С.112-121.
68. Якубова Н. Вербатим: дословно и дотекстуально // Театр. 2006. № 4. С. 38.
69. Шахматова Т. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых) // Современная российская драма. Казань: Школа, 2008. С. 65–70.

70. Шевченко Е.Н. Жанр трагедии в новой немецкой драме // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема жанра: сборник научных статей. Самара: Изд-во «Самарский университета», 2015. С.42–52.

71. Шевченко Е.Н., Лисенко А.Р. «Les enfants terribles» немецкой драматургии (на материале пьес Ф. Ведекинда, К. Манна и М.Ф. Майенбурга) // Вестник ЧГПУ. 2013. №9. С.287–299.

72. Шевченко Е.Н. От драмы к сценарию перформанса: диалог с классикой на сцене Лейпцигского городского театра // Современная российская и европейская драма и театр: сборник материалов международной научной конференции (10-12 октября 2013 г.). Казань: ГБУ «РЦМКО», 2014. С.185–190.

73. Шевченко Е.Н. Постдраматический театр // Миргород: международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности. 2016. Supplement №1. С. 57–61.

74. Шевченко Е.Н. «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 310-316.

75. Шевченко Е.Н. Русско-немецкие литературные и культурные связи: монография. Саарбрюкен: Lambert Academic Publishing, 2012. 93 с.

76. Шкловский В.Б. Искусство как прием // В.Б Шкловский О теории прозы. М., 1983. С. 9-25.

77. Шкловский Е.А. Литературный герой // Литература. 2000. №37. С. 13–15.

### **Монографии**

78. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 390 с.

79. Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука. 1983. 287 с.

80. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 184 с.
81. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
82. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 361 с.
83. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит, 1990. 543 с.
84. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
85. Владимиров С.В. Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. 192 с.
86. Выготский Л.С. Собр. соч. В 6-ти тт. Т. 3. М.: Педагогика, 1983. 368 с.
87. Гаврилов Д.А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М.: Социально-политическая мысль, 2006. 239 с.
88. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3-х тт. Т. 1: Наука логики. М.: Мысль, 1974. 452 с.
89. Гете И.-В. Шиллер Ф. Переписка. В 2-х томах. Перев. с нем. и комм.: И.Е. Бабанов. М.: Искусство, 1988.
90. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. М.: Советский писатель, 1979. 223 с.
91. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. 413 с.
92. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007. 320 с.
93. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: уч.-метод. пособие. М.: Флинта, 2006. 280 с.

94. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX - начало XXI века): уч.-метод. Пособие [Электронный ресурс]. М.: БГУ, 2003. 68 с. URL: <https://www.bsu.by/Cache/pdf/204863.pdf>.
95. Громова М. Русская драматургия конца XX начала XXI века. М.: Флинта, 2006. 368 с.
96. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976. 1100 с.
97. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб: Алетейя, 2011. 536 с.
98. Карпенко У.А. Трансляция смысла и трансформация значений первокожня: монография. Киев: Освита Украины, 2013. 496 с.
99. Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. 227 с.
100. Ключева Л.Б. Проблемы стиля в экранных искусствах. М.: ГИТР, 2007. 148 с.
101. Коч Н.В. Генезис восточнославянской концептосферы в языковом и культурном отражении. Николаев: Илион, 2010. 440 с.
102. Кунильский А.Е. Опыт истолкования литературного героя: (роман Ф. М. Достоевского «Идиот»): учеб. пособие. Петрозаводск: Петрозавод. гос. ун-т, 2003. 95 с.
103. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. Книга 3: В конце века (1986-1990-е годы). М.: УРСС, 2001. 159 с.
104. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
105. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 371 с.
106. Лисенко А.Р. Конфликт поколений в немецкой драме XX века. Казань: Казанский университет. 2014. 202 с.

107. Герой литературный // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. Николюкин А.Н. М.: НПК «Интелвак» 2001. С. 176-177.
108. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Рамаат, 1973. 92 с.
109. Мартьянова С.А. Персонаж в художественной литературе: учеб. пособие. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. 84 с.
110. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию. М.: «Наследие», 1997. 206 с.
111. Мелетинский Е.М. Культурный герой // Мифы народов мира: Т. 2. М.: «Советская энциклопедия», 1982. С. 25-28.
112. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб: Азбука, 2014. 224 с.
113. Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. 296 с.
114. Нусинов И.М. История литературного героя. М.: Гослитиздат, 1958. 551с.
115. Павлова Н. Негативные коммуникации и кризис идентичности // Известия Саратовского университета. 2015. Т 15. № 1. С. 50–53.
116. Пирс Ч.С. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СпбГУ; Алетейя, 2000. 318 с.
117. Плеханова И.И. Новая драма: имена и тенденции. Учебное пособие. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2017. 400 с.
118. Подковырин Ю.В. Ценностные параметры внешности литературного героя. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2010. 109 с.
119. Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика: Учеб. пособие по курсу «Теория драмы» для студентов театровед. и режиссер. фак. театр. вузов. М.: ГИТИС, 1980. 118 с.



120. Померанц Г. Язык абсурда // Померанц Г. Выход из транс. М.: Юрист, 1995. 3-24 С.
121. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука. 1976. 328 с.
122. Разлогов К.Э. Мировое кино: История искусства экрана. М.: Эксмо, 2013. 688 с.
123. Рытова Т.А. Русская драматургия 1990-х – 2000-х годов: проблематика, семантика, поэтика. Томск: Изд-во ТГУ, 2011. 162 с.
124. Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы в 2-х томах. Т.1. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
125. Тюпа В.И. Анализ художественного текст: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский цент «Академия», 2009. 336 с.
126. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 375 с.
127. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
128. Холодов Е. Композиция драмы. М.: Искусство, 1957. 224 с.
129. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
130. Шевченко Е.Н. Новая немецкая драма: учебно-методическое пособие. Казань: редакционно-издательский отдел ГБУ «РЦМКО», 2013. 48 с.
131. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
132. Штепа В.И. ИНверсия. М.: АСТ, 1996. 240 с.
133. Энциклопедия литературных героев: для использ. в учеб. процессе вузов гуманитар. Профиля. М.: АГРАФ, 1999. 495 с.
134. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 265.

135. Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны. 2010. 528 с.
136. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.

### **Источники на иностранных языках**

137. Hammond W., Stewart D. Verbatim Theatre Techniques In Contemporary Documentary Theatre. UK: Oberon Books. 2008. 192 pp.
138. Interview with Marius von Mayenburg: writer [Электронный ресурс]. 2015. URL: // [https://www.unicorntheatre.com/files/2-MARTYR%20teacher%20resources%20\(full\)%20FINAL.pdf](https://www.unicorntheatre.com/files/2-MARTYR%20teacher%20resources%20(full)%20FINAL.pdf) (дата обращения: 13.05.2019).
139. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001. 510 pp.
140. Schröder J. „Postdramatisches Theater“ oder „Neuer Realismus“? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: Verlag C.H.Beck, 2006. P. 1080–1120.
141. Stegeman B. Marius von Mayenburgs “Der Stein“ // Theater heute. 2008. Jahrbuch. P. 170-171.
142. Stern J., Berger J. M. ISIS: The State of Terror. New York: Ecco / HarperCollins Publishers, 2015. 385 pp.
143. Storaro V. Writing with light. Part. II. Colors. Electra, Accademia-dell`imagine. Milan, 2002. 332 pp.

Кадры из фильма «Изображая жертву», реж. К. Серебренников



Рисунок А.1 – Анимационная вставка.

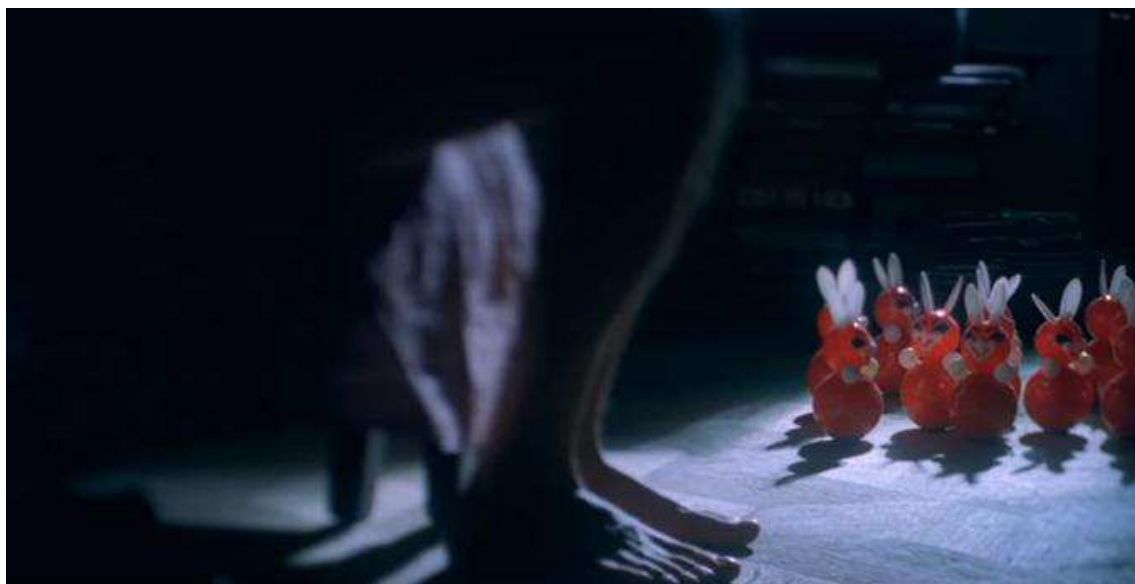


Рисунок А.2 – Неваляшки.

Кадры из фильма «Ученик», реж. К. Серебренников



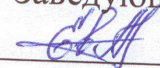
Рисунок Б.1 – Мотив отцовства.



Рисунок Б.2 – Цветовое решение одежды персонажей.



Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ЖИЛ  
 К.В. Анисимов  
« 01 » июля 2019 г.

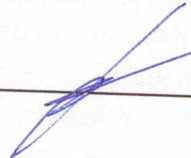
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ  
КОНЦЕПТ «ГЕРОЙ» В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ  
И В КИНЕМАТОГРАФЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА  
БРАТЬЕВ ПРЕСНЯКОВЫХ, М.Ф. МАЙЕНБУРГА  
И К. СЕРЕБРЕННИКОВА)

45.04.01 Филология  
45.04.01.02 Русская литература

Магистрант

  
Ю.Ю. Злобина

Научный руководитель

  
канд. филол. наук,  
доц. В.К. Васильев

Нормоконтролер

  
Я.В. Баженова

Красноярск 2019