

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
_____ И.В. Евсеева

« ____ » _____ 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПОЭТИКА РУССКОЙ НОВОЙ ДРАМЫ 2000-Х ГГ.
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА И. ВЫРЫПАЕВА)**

Выпускник	Л.А. Дурынина
Научный руководитель	д-р филол. наук, доц. Е.Е. Анисимова
Нормоконтролер	А.А. Чуруксаева

Красноярск 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН «НОВОЙ ДРАМЫ» 2000-Х ГГ.: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ.....	10
1.1. Поэтика драмы в современной филологии.....	10
1.2. Новая драма XXI в. в истории национального театра.....	19
1.2.1. Традиции русской классической драматургии	19
1.2.2. Традиции отечественной драмы XX в.	24
1.3. Русская новая драма начала XXI в. в контексте современного западноевропейского театра	37
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	43
ГЛАВА 2. ТЕАТР И. ВЫРЫПАЕВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX – XXI ВВ.....	45
2.1. Пьесы И. Вырыпаева «иркутского» периода	45
2.2. Творчество И. Вырыпаева нулевых годов.....	52
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	70
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	72

ВВЕДЕНИЕ

С момента своего зарождения театр являлся особым пространством, соединяющим действие, звук, текст. Драматическое произведение всегда адресовано публике и обретает свой конечный вид, проходя через фильтры восприятия режиссера, исполнителя и зрителя. Ориентированная на демонстрацию своей идеи широкому кругу зрителей, драма естественно принуждена была использовать иные, нежели в лирических и эпических жанрах, средства ее выражения. Во многом именно ориентация на зрительскую рецепцию обусловила стилистические и языковые особенности драмы.

Но родовая структура и художественная логика драмы менялась с течением времени. Натан Давидович Тamarченко разделяет историю драмы на два периода: классическую и новую драму (рубеж XIX–XX веков: Ибсен, Метерлинк, Чехов и др.) [Теория литературы, 2004, Том 1: 305]. Однако в современной парадигме под «новой драмой» зачастую подразумевается явление, зародившееся в конце XX века и связывающееся с именами Евгения Гришковца, Нины Садур, Николая Коляды и *мн. др.* В нашем исследовании мы будем придерживаться именно такого значения этого термина.

Новую драму XXI века соотносят с новой драмой начала XX по сходству историко-культурного контекста: по мнению журналиста и театрального критика Елизаветы Авдошиной, «смена содержательной парадигмы, вынос неприукрашенной жизни на сцену, обновление театрального языка роднит оба явления рубежей веков» [Авдошина, 2014].

Марк Наумович Липовецкий и Биргит Боймерс, авторы монографии «Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “новой драмы”», в настоящее время являющейся единственным полноценным исследованием Новой Драмы (далее – НД. – *Л.Д.*), предтечей этого театрального движения считают драматургию Людмилы Петрушевской и Владимира Сорокина. Необходимо также упомянуть аналогичное явление в зарубежной культуре: “In-yer-face theatre”, зародившееся в начале 90х годов в

Англии. В драматургии, название которой дословно можно перевести как «вам-в-лицо театр», переосмыслиется (зачастую в негативном ключе) культура потребления. Основными топосами являются различные физиологические процессы (еда, соитие) и приобретение (вещей, наркотиков, пищи, сексуальных услуг). Эпатаж является одной из главных категорий эстетики театра “in-yer-face”.

Очевидно, что в отечественной традиции НД выростала из несколько иного социокультурного контекста и была связана с кризисом и формированием идентичности в постсоветском культурном пространстве. По мнению М.Н. Липовецкого, «Сходство между новой русской драмой и относительно новой (1990-е годы) английской не стоит преувеличивать: в сущности, оно ограничивается тематическим вниманием к социальным маргиналам, общим депрессивно-мрачным тоном и стремлением к шоку от натуралистических деталей, как правило, включающих в себя сексуальное насилие» [Липовецкий, 2005].

В современной культурной среде драма – понятие, затрагивающее почти каждого, оно проникает в наше сознание в виде ярких перформансов и сценариев к популярным кинолентам. Об интенсивном развитии драматургии свидетельствуют популярные фестивали («Новая Драма», «Любимовка», «Майские чтения», «Евразия», «Реальный театр», «Коляда-plays»), создание экспериментальных театральных площадок не только в Москве (Театр.doc, Практика, Гоголь-центр), но и на региональных сценах: «Коляда-театр» в Екатеринбурге, пермский театр «Новая Драма», «Театр на Голосова, 20» в Тольятти, кемеровская «Ложка» и мн. др. На базе традиционных театров также создаются «другие» сцены со своим репертуаром: так, в нашем городе на сцене ТЮЗа не первый год идут пьесы Я. Пулинович, одного из самых репертуарных представителей НД.

Актуальность настоящего исследования обусловлена вниманием современной филологической науки к эстетике и поэтике русской новой драмы рубежа XX – XXI вв. Отечественная драматургия в настоящее время

находится в фазе подъема, и в научной среде отмечается повышенный интерес к творчеству современных драматургов. В числе исследований, посвященных состоянию современной драмы в России и постсоветском пространстве, стоит отметить работы М. Н. Липовецкого «Перформансы насилия: “Новая драма” и границы литературоведения [Липовецкий, 2005], «Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых» [Липовецкий, 2008], М.И. Громовой «Русская драматургия конца XX–начала XXI века» [Громова, 2006], С.Я. Гончаровой-Грабовской «Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века» [Гончарова-Грабовская, 2006], монографию театроведа П.А. Руднева «Драма памяти. Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней» [Руднев, 2017].

Также выходят сборники материалов конференций: Новосибирский театральный институт в 2011 году издал сборник «Современная драматургия (конец XX–начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций» [Современная драматургия, 2011], в Кемерове в 2015 году был выпущен сборник «Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков» (ответственные редакторы С.П. Лавлинский и А.М. Павлов) [Лавлинский, Павлов, 2015]. Издаются сборники научных статей, в их числе «Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема жанра» под общей редакцией Т.В. Журчевой 2015 года [Журчева, 2015]. В 2016 году увидели свет коллективные монографии, такие как «Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги», изданная в Самаре [Новейшая драма рубежа XX–XXI веков, 2016], и «Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.)» в Казани [Современная российская и европейская драма и театр, 2016]. С 1982 года по настоящее время четыре раза в год в России выходит литературный журнал «Современная драматургия», содержащий как тексты пьес, так и аналитические статьи.

И. Вырыпаев – автор, который начал свой путь в литературе и театре в конце 90-х годов прошлого века, он является одним из первооткрывателей новой волны, наряду с О. Мухиной, В. Сигаревым, бр. Пресняковыми. Вырыпаев во многом продолжает традиции драматургов старшего поколения (Е. Гришковца, Н. Коляды) с их вниманием к «обычному человеку», перерабатывая в своих текстах концепт жестокости современного общества и используя социокультурный контекст как основу для многих своих произведений. Однако в его методе есть особенности, которые не проявляются в пьесах других драматургов и которые до сих пор не становились предметом литературоведческого изучения. Стоит отметить тот факт, что Вырыпаев не является чьим-то прямым учеником – например, Коляды (в отличие от того же Сигарева и целой плеяды молодых екатеринбургских драматургов), и тем важнее нам представляется проследить черты поэтики «отцов-основателей» НД в этом отдельно сформировавшемся творческом феномене.

Исследования О.В. Журчевой [Журчева, 2007; 2009], Г.А. Брандт [Брандт, 2016], Я.О. Глембоцкой [Глембоцкая, 2011], Л.А. Якушевой [Якушева, 2016], Т.А. Купченко [Купченко, 2012; 2014], Р.М. Зиннатуллиной [Зиннатуллина, 2016], Т.С. Шахматовой [Шахматова, 2007], Т.Е. Долженко [Долженко, 2015] и др. затрагивают творчество выбранного нами автора, но используют его чаще всего в контексте сопоставления с другими драматургами, и, следовательно, не предоставляют всесторонний анализ текстов. На наш взгляд, театр Ивана Вырыпаева, несмотря на его репертуарность, известность и коммерческий успех, всё же выпадает из поля зрения большинства специалистов. Часть его пьес вообще не рассматривается литературоведческим сообществом и остается явлением исключительно театральным.

Цель данной работы – исследование эстетики и поэтики русской новой драмы начала XXI века.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**.

1. Составить теоретическую и методологическую базу исследования, изучить как классические, так и новейшие источники.

2. Исследовать специфику русского театра и отечественную традицию новой драмы.

3. Выделить черты поэтики европейской драматургии и степень ее влияния на современную новую драму.

4. Проанализировать пьесы И. Вырыпаева как представителя «младшего поколения» НД в русле отечественной и европейской драматургической традиции.

5. Охарактеризовать их восприятие в профессиональных и непрофессиональных театральных и кинематографических кругах.

Объектом данного исследования является эстетика и поэтика русской новой драмы XXI вв.

Предмет исследования – генезис, творческий метод и особенности рецепции драматургии И. Вырыпаева.

Материалом для исследования послужили пьесы «Сны» (1999), «Кислород» (2002), «Танец Дели» (2009), а также отзывы критиков и зрителей.

Методология исследования включает в себя несколько подходов. Во-первых, методологически работа описывается на концепцию диалога М.М. Бахтина [Бахтин, 1990], написанные в бахтинской традиции исследования В.И. Тюпы [Тюпа, 1998] и рецептивную эстетику Х.Р. Яусса [Яусс, 1995] и В. Изера [Изер, 1999], в которой текст рассматривается как диалог между автором и читателем. Рецептивная эстетика исследует реакции реципиента на текст, прослеживает генерацию новых смыслов текста в процессе его восприятия. Основоположником этого направления считается польский философ и эстетик Роман Ингарден [Ингарден, 1962], однако наиболее полное развитие принципы рецептивной эстетики получили в работах немецких исследователей, основавших «констанцскую школу» (Ханс Роберт Яусс, Вольфганг Изер).

Во-вторых, в исследовании применяется социокультурный подход, при котором художественное произведение рассматривается как документ эпохи с опорой на общественный, экономический, историко-культурный и политический контекст. Основой для нас послужили совместные работы Л. Гудкова и Б. Дубина [Гудков, Дубин, 1994; 1998], книга Б. Дубина «Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре» [Дубин, 2010], а также исследования Е. Добренко [Добренко, 1993; 2007], А. Юрчака [Юрчак, 2014], Н. Лебиной [Лебина, 2015].

В-третьих, в работе используется метод жанрового анализа. Данный метод мы используем вслед за О.Б. Лебедевой, автором монографии «Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков» [Лебедева, 2014]. Также мы опирались на достижения таких исследователей драматических жанров, как Н.Д. Тамарченко [Теория литературы, 2004], В.Е. Хализев [Хализев, 1978; 1999], М.С. Кургинян [Кургинян, 1964].

Новизна исследования связана с тем, что впервые предпринята попытка всестороннего изучения феномена НД в его связи с другими литературными и театральными традициями – как зарубежными, так и отечественными.

Теоретическая значимость исследования заключается в сопоставлении НД с русской высокой комедией; в работе впервые осуществляется попытка доказать классический генезис многих черт современной драмы.

Практическая значимость исследования: в дальнейшем результаты работы могут быть использованы для разработки курсов и учебных пособий по современной драматургии.

Структура работы определена ее целью и задачами. Работа состоит из:

- введения, в котором формулируются основные положения: цель, объект, предмет изучения, методология исследования, а также обосновывается его актуальность и новизна;

- первой главы, посвященной теории и истории драмы;

- второй главы, в которой анализируются жанровые особенности пьес И. Вырыпаева, а также специфика их рецепции;

- заключения, в котором формулируются выводы и намечаются перспективы исследования;

- списка использованной литературы, который насчитывает 138 наименований.

Апробация работы. Основная часть тезисов данной работы была представлена на конференциях «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (Красноярск, 25 апреля 2017 и 2018 гг.), «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 20 апреля 2018 года).

Статья «Феномен “новой драмы” в современной отечественной литературе: историко-культурный и рецептивный аспекты (на материале пьесы Н. Коляды “Мурлин Мурло”» опубликована в журнале *Siberia_Lingua*. Статья «Творчество И. Вырыпаева в контексте русской “новой драмы” 2000-х гг.» принята к публикации в журнале *Siberia_Lingua*.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН «НОВОЙ ДРАМЫ» 2000-Х ГГ.: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ

1.1. Поэтика драмы в современной филологии

Итак, какова же история возникновения такого культурного явления, как драма? По А.Н. Веселовскому, эпос и лирика возникли вследствие разложения древнего обрядового хора, драма же «в своих первых, художественных проявлениях сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога». Но она выросла не непосредственно из обряда, а из обрядовых форм, уже переосмысленных культом и содержанием мифа, – этот момент ученый считает «капитальным для истории драмы» и неоднократно его подчеркивает. Для драмы именно «выход из культа был моментом ее художественного зарождения» [Веселовский, 1989: 291]. Следует уточнить, что ученый выводил из культа только трагедию, комедию же считал «выросшей из обряда» [Там же: 315].

С.Н. Бройтман отмечает: «то, что в обряде было самодовлеющим ритуальным действием, в драме трансформировалось в сюжет, художественно разыгрывающий это действие и имеющий каузальный и финальный характер» [Теория литературы, 2004, Т. 2: 87]. Далее исследователь подчеркивает тот факт, что в драме принципиально иная субъектная организация, нежели в эпосе, где предметом изображения является «другой». Первоначально автор сам был предметом показа как отдельная личность, он не являлся знаком. В драме автор впервые становится субъектом изображения, и это решающий шаг в ее художественном самоопределении. «Наконец автор растворяется в нем (предмете изображения. – Л.Д.) и отделяется от него, обретая статус первичного автора – изображающего, а не изображенного, присутствующего в драме, как Бог в творении, – везде и нигде в отдельности. <...> И неслучайно словесной композиционно-речевой формой драмы становится речь, более

синкретическая по своей субъектной структуре, чем наррация, но обретшая новые функции» [Там же: 88–89].

Определение границ эпического и лирического родов всегда вызывало трудности. В отношении же драмы от Аристотеля до XXI в. исследователями признавалось наличие константной «родовой» структуры и даже «нерушимых правил» функционирования драмы, хотя и в разной мере. Однако это не означает, что структура драмы вполне определена. Н.Д. Тмарченко цитирует весьма точное выражение драматурга и журналиста Тристана Бернара: «Драматургия строится по железным законам, которые решительно никому не известны». В изучении драматургии особенно важны исторические различия между классической и неклассической или «новой» драмой (разделяющий их рубеж – XVIII век). Об этом пишет и М.С. Кургинян: «...органическое переплетение трагедийной структуры и структуры собственно драмы выступит на этом новом историческом этапе в совершенно новом обличье» [Кургинян, 1964: 327]. По Н.Д. Тмарченко, «попытки увидеть в драматургии XIX–XX вв. ту же художественную логику, на которой строилась драма древности, Средневековья и эпохи классицизма, ведут к неадекватным трактовкам» [Теория литературы, 2004, Т. 1: 305]. Другие учёные, в частности, О.Б. Лебедева, находят в более современных драматических произведениях элементы архаической поэтики (о чём далее будет сказано подробнее). Однако в целом сложившаяся традиция определяет следующие временные рамки: классическая и новая драма (рубеж XIX–XX веков: Ибсен, Шоу, Метерлинк, Чехов, Хармс и др.).

Особую трудность для исследователей драмы представляет собой методология. Как известно, драматическое искусство относится и к театру, и к художественной литературе, следовательно, можно выделить театроведческий и литературоведческий методы его изучения. «Драматическое произведение, как правило, предназначено для театральной постановки, исключение – “пьесы для чтения”. При театроведческом подходе

текст драматического произведения считается лишь сценарием для полноценного воплощения его на сцене. ”Чистый” литературоведческий подход предполагает возможность исследования драматического литературного произведения как такового, вне зависимости от того или иного варианта его театрального воплощения» [Теория литературы, 2004, Т. 1: 306]. В данном исследовании будут использованы оба метода, но с преобладанием последнего.

Двойственная, «театрально-литературная» природа драматического произведения проявляется, по мнению Н. Д. Тamarченко, прежде всего в «особых пространственно-временных условиях восприятия события, которые одинаково актуальны как в сценическом воплощении, так и при чтении». Ведь здесь «все слова – поступки, а все точки зрения опредмечены» [Там же: 307].

Театр являет собой художественную модель Вселенной и поэтому его отличает двоемирие: «По отношению к миру героев (сцене) читатель-зритель находится в другом, хотя и вплотную примыкающем, пространстве, вне их жизни и в принципе — на время чтения или спектакля — вне жизни» [Там же: 307]. М.С. Кургинян считает это чертой более современной, неклассической драмы: «Так от этапа к этапу действия углубляется то не имеющее аналогий в предшествующей драматургии “двоемирие”, которое существует в пьесе (в этом смысле «Гроза» Островского — одно из очень типичных произведений той эпохи)» [Кургинян, 1964: 327]. В европейской традиции (начиная с античности) сама организация сценического пространства помещает реципиента в «позицию вневходимости». Однако нельзя забывать об известном нам и совершенно другом виде театра – народном, балаганном. «В отличие от героев серьезного классического театра, жизнь которых наблюдает читатель-зритель, здесь скорее он сам становится объектом наблюдения» [Теория литературы, 2004, Том 1: 308]. Площадной театр был объектом пристального внимания М.М. Бахтина. «Шут» и «Дурак», по его мнению (высказанного в работе «Формы времени и

хронотопа в романе)), есть «метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти» [Бахтин, 1975: 197].

Но, несмотря на различия, все виды театра объединяет особый театральный хронотоп. «Какие бы реальные или вымышленные времена ни становились предметом изображения в драме, все, что в ней происходит (составляя ее сюжет), свершается на глазах у зрителя в особом настоящем – “настоящем сопереживания”. Временная дистанция отсутствует и полностью замещена пространственно отдаленной позицией» [Теория литературы, 2004, Т. 1: 308].

Существует несколько устоявшихся подходов к определению природы драматического произведения. Так, Н.Д. Тмарченко выделяет три варианта теории драмы в истории поэтики и философской эстетики.

1. Теория драмы как произведения, создающего катастрофу и катарсис героя, воспринимаемые читателем-зрителем (Аристотель, Шиллер, Ницше, Выготский).

2. От немецкой философской эстетики рубежа XVIII – XIX вв. (Гегель, Гёте) до XX в. развивалась теория драматического действия, использующая понятия конфликта и сюжета.

3. В XX в. возникла теория драматического слова [Там же: 306-307].

На этих трёх теориях мы остановимся подробнее.

1. Событие «завершения» в драме. Катастрофа и катарсис.

Специфика драмы, по мнению Н.Д. Тмарченко, состоит прежде всего в том, как в этом роде литературных произведений создается художественное «завершение», т.е. «как строится и воплощается смысловая граница между мирами героев, с одной стороны, автора и читателя-зрителя – с другой». Столкновение двух сознаний: драматического персонажа и реципиента определяется в научном обиходе с помощью терминов «катастрофа» и «катарсис». «Катастрофа... считается моментом разрешения конфликта, составляющего основу сюжета драмы, независимо от того, заканчивается ли на этом моменте развитие сюжета» [Там же: 310]. Исследователь выделяет

два основных устоявшихся определения катарсиса: 1) характерный для драмы, в особенности трагедии, эмоциональный контакт читателя-зрителя с героем в момент его катастрофы; 2) свойственная любому произведению словесного творчества «встреча» сознаний читателя и героя, читателя и автора, создающая смысловую границу произведения и его эстетическую «завершенность» [Там же: 310].

Завершающее событие драмы «рождается в его соотнесенности с логикой развертывания сюжета». Предпосылки катастрофы героя задаются самим ходом действия (Н.Д. Тамарченко подчёркивает, что она может быть как трагической, так и комической), «обуславливает необходимость ее свершения и демонстрирует вытекающие из нее последствия; он не самоцелен, а всецело подчинен задаче подготовки и осуществления катастрофы, а, следовательно, и катарсиса» [Там же: 311].

Катарсис связан не только с «очищением от эмоций жалости и страха», он также обычно освобождает «от ложных мнений»; «оба понятия в области драмы имеют универсальное значение: применимы и к трагедии, и к комедии; равно важны и для классической драмы, и для неклассической» [Там же: 311].

2. Конфликт и сюжет.

По мнению Н.Д. Тамарченко, «Для драмы обязательно противоречие между намерением, волевой инициативой и их результатом» [Там же: 314]; так создаётся понятие «судьбы» в драме: судьбы комической или трагической. «Драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний» [Гегель, 1971: 541].

Существует три опорных пункта драматического сюжета с чётко определенными функциями. С первого (завязки) появляется напряжение, последнее (развязка) его снижает или окончательно «снимает». Перипетия – центральный пункт – это переход от восходящей линии действия к нисходящей. В сюжете классической драмы может быть единственное поворотное событие, разделяющее сюжет на две части (т.е. служащее

основой перипетии). «Повсеместное использование схемы “экспозиция – завязка – нарастание напряжения – кульминация – развязка” (т.е. пятиэлементной схемы драматического действия, созданной в конце XIX в. писателем и теоретиком драмы Густавом Фрайтагом) в качестве ключа к любому сюжету привело к утрате ключа к сюжету драматическому, к его специфике. Необходимо поэтому установить и осмыслить связь между спецификой драматического сюжета и структурой мира (пространства-времени) в драме. Это означает в первую очередь попытку определить своеобразие источника действия драмы – конфликта» [Теория литературы, 2004, Т. 1: 315–316]. Конфликт понимается как столкновение человеческих позиций, возникающее в результате самоопределения личности. Показателен тот факт, что между ограничением пространства-времени и поиском героя своего «я» в драме существует явная связь. В качестве иллюстрации этого тезиса Н. Д. Тamarченко называет советский фильм «Гараж», из более современных продуктов массовой культуры можно привести в пример фильм «12» Н. Михалкова (2007).

Хотя композиция современной драмы претерпела существенные изменения, драматурги нередко сохраняют экспозицию, даже если драматический сюжет не насыщен действием, а система персонажей схематична, поскольку этот элемент «содержит определенные взаимоотношения персонажей друг с другом и с миром, т.е. исходную сюжетную ситуацию». В ней заложены «предпосылки последующего «обострения» (самоопределения и, следовательно, противостояния ведущих персонажей)», что и приводит к основной коллизии. Н. Д. Тamarченко далее отмечает: «В таком контексте становится понятным тяготение драмы к особому и характерному для нее варианту времени действия, а именно иллюзорному времени: оно позволяет соотнести обычную и временную (“конфликтную”) жизнь как бытие и инобытие (причем и тем и другим могут оказаться в равной мере обычное и драматически напряженное существование)» [Там же: 317–318].

Особый случай – такие произведения, текст которых членится не на акты, а на сцены, чему сопутствует многообразие временных отрезков и локаций. «Однако хронологическая растянутость не мешает всему времени действия в трагедии быть тематически однородным. <...> Автор стремится побудить читателя к реконструкции неочевидного единства» [Теория литературы, 2004, Т. 1: 319–320]. К понятию сюжета примыкает понятие композиции, – «членения текста пьесы на части по времени и месту действия и художественно целесообразной соотнесенности этих частей» [Там же: 328].

В.Е. Хализев выделяет два типа композиции: это, во-первых, «дробление действия на многочисленные и короткие сценические эпизоды, развертывающиеся в разное время и в различных местах» (характерное «для классической восточной и средневековой европейской драматургии»). Во-вторых, это «сосредоточение действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и во времени», свойственное «преобладающим формам европейского (в том числе русского) театрально-драматического искусства последних столетий». Между этими полюсами возможны, по-видимому, и промежуточные варианты [Хализев, 1978: 116–125].

3. Драматическое слово

Особенности речи в драме плотно связаны с особенностями композиции. По сравнению с другими родами, в драме «безраздельное господство» прямой речи [Теория литературы, 2004, Т. 1: 321]. Отсюда – идея об её полифункциональности, которую развивал в своих работах «Драма как явление искусства» (1978) и «Драма как род литературы» (1986) В.Е. Хализев.

Основные понятия драматической речи общеизвестны. Это диалог, монолог и реплика. «Для монолога характерны устойчивый контекст и тематическое единство, неизменность “ролей” участников коммуникативного акта, связанная с различием их рангов, адресованность “всему социуму”, а не собеседнику на сцене. Для реплики – динамический контекст и

эллиптичность, синтаксическая взаимосвязь с другими репликами». [Теория литературы, 2004, Т. 1: 324–329] .Также в драме активно функционируют понятия ремарка (единственный в драме вид прямого авторского слова) и вставной текст (который не принадлежит, либо не приписывается автору), которые не являются прямой речью персонажей и могут рассматриваться как имманентное выражение авторской позиции.

Слово в драме может быть элементом как сюжета, так и внесюжетных структур. Для классической драмы характерна «сращённость слова и сюжета», в ней персонажи своими репликами «откликаются на развертывание событий и влияют на их дальнейшее течение» [Там же: 325]. Но в русской традиции, в частности, в новой драме XIX–XX вв., сюжет нередко составляют вовсе не «словесные действия», т.е. «не цепь слов-поступков, а именно постоянное, не связанное с поступком, осмысление, рефлексия над общим складом жизни <...>; эта рефлексия и является предметом авторского изображения» [Там же: 327].

В перспективе анализа драматических персонажей для нас важно то, что, как отмечает Н.Д. Тамарченко, «внесюжетный характер имеют в драме прежде всего монологи персонажей-идеологов. <...> Чем более необходимо автору сделать предметом осмысления читателя сюжет пьесы в целом, тем значимее в ней вставные тексты. Таков не только прием “пьесы в пьесе”, но и другие, аналогичные ему: чтение отрывков, стихотворений, исполнение песен, притч. В слове драмы автор выражает устойчивые, зачастую неизменные позиции персонажей, а не только их сиюминутные реакции на то или иное положение» [Там же: 327]. Так как объектом данного исследования является новая, а не классическая драма, нам интересен следующий факт, который акцентирует учёный: «у Чехова...сознательно избранные позиции, как правило, искусственны, фальшивы; главное и подлинное высказывается невольно» [Там же: 328].

Такова краткая характеристика основных теорий драмы.

Следующим важным аспектом драматического произведения, к которому мы обратимся, является драматический характер. М.С. Кургинян выделила характер как основную категорию драмы начиная с эпохи Возрождения: «Характер, а не фабула, логика чувств и внутренних состояний, а не только цепь событий и поступков начинают иметь решающее значение в развитии драматического действия и его разрешении» [Кургинян, 1964: 263].

По мнению Н.Д. Тмарченко, для драмы специфичны прежде всего роль (амплуа) и тип. В амплуа, как утверждает учёный, «внутреннего наполнения может вообще не быть»; в характере «возможно несовпадение между внешней формой и содержанием». Но и амплуа, и тип, «означают заданность сюжетных действий, связь с «интригой». Исследователь, со ссылкой на Гегеля, противопоставляет «схематичным “типам” необходимые для подлинной драмы характеры – цельные, но тесно связанные с коллизией (лишенные эпической широты)» [Теория литературы, 2004, Т. 1: 330].

Далее эта мысль пояснена следующим образом: «Амплуа предполагает ряд ситуаций, соединенных по сходству или по контрасту, т.е. определенный набор сюжетов; но никаким сюжетом не исчерпывается. Характер же превращает ситуацию в конфликт, т.е. определяет закономерное развертывание одного и единственного сюжета, который, в свою очередь, полностью реализует характер. Амплуа означает полное совпадение действия (поступка) и внутреннего наполнения персонажа, характер – возможность расхождения между позицией и ролью, вольного или невольного. Отчуждение от собственного и, вообще, любого амплуа в литературном герое, будь то в эпике или драме, стимулируется самосознанием. <...> Уйти от готовой роли возможно лишь через постоянное самосознание» [Там же: 332].

Кроме эксплуатации традиционных амплуа, исследователь выделяет и другую драматургическую традицию, а именно «построение сюжета на решении героем проблемы самоидентификации». Истоком этого типа

структуры учёный считает «Гамлета» и связывает с нею тип героев в «Чайке» Чехова [Теория литературы, 2004, Т. 1: 332].

1.2. Новая драма XXI в. в истории национального театра

1.2.1. Традиции русской классической драматургии

До сих пор мы говорили только об общеевропейских свойствах драмы. Отечественная традиция переняла у зарубежных аналогов готовые формы, однако в целом невозможно спорить с тем, что русский театр имеет свои уникальные черты и отличный от западноевропейского генезис. Этот укорененный в веках культурный механизм Б. А. Успенский охарактеризовал следующим образом: «попадая на русскую почву, эти заимствованные из других культур модели обычно получают совсем другое наполнение, и в результате образуется нечто существенно новое, – не похожее ни на заимствуемую культуру (т.е. культуру страны-ориентира), ни на культуру реципиента. В результате именно ориентация на чужую культуру в значительной степени способствует своеобразию русской культуры» [Успенский, 1998: 5]. Для нас опорным исследованием в вопросе об истоках современной отечественной драматургии является монография О.Б. Лебедевой «Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков». Приведем основные теоретические тезисы этой работы.

Как уже было отмечено, древнерусские формы, сходные с западноевропейской мистерией, карнавалом, литургией (игрища, балаганы, раёк, могущие в результате естественной культурной революции прийти к развитым формам театра), отрицаются, также не принимаются античные сюжеты и существовавшая на то время профессиональная «школьная драма». Однако зарубежный репертуар не мог служить становящейся русской драме ничем, кроме строительного материала, поскольку выражал иную ментальность и иной образ жизни. Уже в ранней драматургической эстетике возникает необходимость склонить на «наши нравы» чужой текст. В русле

форсированной модернизации театр создается буквально на глазах (написание Сумароковым первых оригинальных пьес на русском языке относится к 1747–1750 гг., открытие первого профессионального театра состоялось 1755 году) [Лебедева, 2014: 25–27].

Справедливо будет замечание о том, что явление с такой скоростью развития не могло возникнуть в культурном вакууме. Из чего же образовалась русская драма? О.Б. Лебедева приходит к выводу, что в связи с секуляризацией театр в XVIII в. заменяет в сознании элитарных слоев общества церковный амвон. Ученый выстраивает следующую жанровую цепочку: проповедь, на основе которой создал своё ораторское слово Феофан Прокопович, дало толчок к развитию оды и сатиры – двух протожанров, которые, в свою очередь, сформировали жанры трагедии и комедии. Время создания высокой комедии – эпоха гласности перед периодом реакции. Основными темами комедии стали социально-политические проблемы, для которых привычные для западноевропейского зрителя любовные сюжеты служили лишь формальным композиционным элементом. В этом кроется причина того, что театр в России того времени воспринимается даже не как развлечение, а как мощное средство социального политического и культурного воздействия. Русская высокая комедия стала отражением всей национальной культуры, этот жанр отличается универсальностью, всеохватностью.

Также большую роль сыграло то, что на русской почве комедия и трагедия были созданы одним автором (Сумароков); этим подчеркивается их изначальная взаимосвязь. Для создания комедии Сумарокову служит литературным фоном и основой не только сатира, но и трагедия: комедия возникает как пародия на трагедию, как ответ на критику Тредиаковского. Этим во многом обусловлена её специфика: в высокой комедии все элементы обладают «перекрестным» характером; трагедийные и комедийные мотивы переплетаются, одический властитель спускается на уровень быта, сатирический «говорящий» поднимается до высокого бытия. Происходит

инверсия тезиса «говорящий – отрицательный, молчащий – положительный» (именно носитель Слова, идеи становится героем). Образ творящего Слова восходит к сакральному библейскому метасюжету, что также расширяет и углубляет семантические слои высокой комедии [Лебедева, 2014: 50–71].

Говорное, словесное начало в отечественной комедии становится главнее действующего. Некоторые исследователи считают особенностью этого жанра в отечественной драматургии фактическое отсутствие динамики, событийности, отсюда такие жанровые определения, как «комедия нравов», «комедия идей».

На основе приведенных выше теоретических и методологических положений составим предварительный план анализа драматического текста.

I. Первоначальная интерпретация пьесы критиками. Исходя из рецепции критики – поиск «фундаментальной основы поэтики» самого жанра, которая может не совпадать с априорными критериями эстетического достоинства художественных образов и законами строения драматургического текста (в случае с Фонвизиним и Грибоедовым – жизнеподобие и единство действия, в новой драме что-то своё, что выступает в качестве приёма, но не понимается критиками).

II. Выделение конфликтных групп персонажей и их эстетических «параметров», затем выявление природы художественной специфики разных групп персонажей и русской литературной традиции, к которой эти типы восходят (в высокой комедии «живописательная пластическая сатира – комедия» и «идеологизированно-бесплотная ода – трагедия»).

III. Специфика драматургического слова как исходного конструктивного материала драмы в той мере, в какой она является родом словесного творчества (в высокой комедии – изначально и принципиально двузначного и двусмысленного: в одном случае акцентирована живописательная, пластически-изобразительная функция, создающая модель мира физической плоти, в другом – самоценная идеально-понятийная природа слова, для реализации которой человек нужен лишь как посредник,

переводящий мысль в материю звучащего слова). Также отмечается смена устоявшейся аксиологии этих категорий.

IV. Дальнейшее исследование строится на основе этой выявленной основной черты поэтики (свойства драматургического слова высокой комедии):

– рассматривается тип героя (исходя из каламбурной природы «высокой комедии»). Выявляются фразеологизмы и различия в их смыслах в зависимости от принадлежности к одной из двух групп персонажей (общие, абстрактные понятия, соединение образа мыслей с образом действия с одной стороны и предметный, буквальный смысл; «люди-предметы» и «люди-понятия», бытовые герои и герои-идеологи, вступающие в антонимические отношения);

– изучается конфликт и действие комедии, своеобразие которых также связывается с «фундирующей активностью двоящегося слова» [Лебедева, 2014: 208]; отмечается наиболее функционально нагруженный предмет (который также является материально воплощенным словом) – письмо, обладающее «мирозидительным» значением. Письма предшествуют важнейшим сюжетным ходам и первично осуществляют в слове тот смысл, который затем воплощается в событии. Конфликт завязан письмом Стародума, благодаря письму Милон находит Софью, внесценическое письмо Правдина своему начальству намекает на общий исход комедии, письмо также предшествует знакомству Милона и Стародума, необходимому для разрешения любовной интриги, и в финале приходит письмо об установлении опеки над именем Простаковых. Письма «субстанцируют идею творящего и действенного слова» [Там же: 209]. Мир комедии порождён словом, отчасти даже в сакральном, евангельском смысле, слово является первопричиной, побудительной силой для развития действия. Многие персонажи исчерпываются своей предварительной словесной презентацией, целый ряд эпизодов словно проигрывается заранее в словесной форме. В итоге выявляется та же (определенная двойным

каламбурным характером слова) иерархия смыслов и ценностей в конфликте и действии комедии, что и в системе образов («слово» и «дело»). Объясняются мотивы такого авторского подхода (философия XVIII века с ее приоритетом идеального над материальным; социальный эффект создания желаемого идеала самим актом говорения и смеха) [См.: Лебедева, 2014];

– определяются истоки комедии как пьесы/жанра: зарубежные аналоги, русская сатира и ода (отмечается изначальное сходство жанров трагедии и комедии, т.к. основатель и того и другого в отечественной культуре один – это Сумароков); цепь реминисценций, цитат и аллюзий, начиная с Мольера и заканчивая Екатериной II;

– особенности вещного мира и хронотопа (место обитания положительных героев – весь мир, в их руках почти нет вещей, только очки, книги, письма; деньги для них существуют как инструмент свершения благих дел, тогда как отрицательные персонажи имеют плотное материальное окружение – еда, одежда; деньги воспринимаются в качестве самоцели). Отмечается также бесконечное движение героев-идеологов и их столичный «генезис» в сравнении со статично-деревенскими бытовыми героями. При этом на сцене бытовые герои проявляют гораздо большую активность, тогда как для героев-идеологов действие равняется слову;

– выявляются второстепенные персонажи и их распределение по этическим полюсам (т.е. по двум разным «станам»);

– отмечается этическая (пусть и потенциальная) неоднозначность героев-идеологов, их погруженность в комедийную стихию в сравнении с набором устойчивых трагедийных мотивов, которыми окружены бытовые герои (начиная от жестов, символики и заканчивая самим типом развязки – трагичная «слепота» героев, их близкие, «интимно-родственные» отношения со смертью; знаменитое «покойник батюшка женился на покойнице матушке»). Жанр комедии как пародия, как зеркало, в котором отражается весь мир. Образ зеркала неслучаен: изображение в нем искажено – так, в

комедии вершит суд добрый и справедливый наместник, в ней действует существовавший лишь на бумаге «указ об опеке»;

– характеризуются особенности жанра: «русская комедия»; «опыт создания универсальной модели действительности путём скрещивания разножанровых традиций»;

– подчеркивается близость к поэзии (в глубинной эстетической основе): повторы, созвучия, ассоциативные переносы, игра со смыслом, каламбурное слово, освобождённое от закреплённой семантической однозначности.

1.2.2. Традиции отечественной драмы XX в.

Анализ поэтики НД невозможен без обращения к творчеству одного из основателей и самому репертуарному драматургу этого направления.

М.Н. Липовецкий отмечает тяготение драматургического языка Коляды к театру Людмилы Петрушевской, ключевой чертой которого ученый считает нравственную категорию «милосердия». Однако у читателя возникает чувство, что героев в «семью» объединяет не милосердие, а хронотоп квартирных и межличностных дразг. Жёсткость и этическая неоднозначность подавляющего большинства героев пьес Коляды даёт основания для сравнения с творчеством другого фактического «основателя» НД – Владимира Сорокина [Липовецкий, Боймерс, 2012: 86–88].

М. Н. Липовецкий указывает на «яростный мелодраматизм» пьес Коляды, характеризуя его драматургию как «откровенно сентиментальную» и «гипернатуралистичную» [Там же: 230]. В монографии М.Н. Липовецкого и Б. Боймерс «Перформансы насилия» акцент сделан на карнавальной составляющей пьес, которая может быть объяснена основными типами героев. Это «клоун» («артист») и «блаженный», карнавальный генезис которых очевиден и для функционирования которых необходима карнавальная атрибутика. Именно с ними связана функция посредника,

способного «прорвать всеобщую онемелость» и «осуществить невероятную коммуникацию между персонажами, с одной стороны, и между сценой и залом – с другой» [Там же: 237–240].

Наум Лазаревич Лейдерман, автор критического очерка «Драматургия Николая Коляды», также отмечает «апокалиптичность» пьес, их предельность: Коляда доводит и зрительный зал, и своих персонажей до крайней степени эмоционального напряжения. По выражению Лейдермана, «Здесь апокалипсис без метафор, в натуральном виде – персональный, личный апокалипсис» [Лейдерман, 1997: 26].

Как уже было сказано в п. 1.2.1, действие в отечественной драме слабо выражено; и высокая комедия, и новая драма рубежа XIX–XX веков представляют собой пьесу-дискуссию, в которой преобладает словесное начало. Вслед за О.Б. Лебедевой мы считаем, что именно установка на проповедь позволяет связать отечественные традиции, идущие из древнерусской словесной культуры, со светской культурой постпетровского времени, в которой важную роль начинает играть театр [Лебедева, 2014].

Это же качество – преобладание словесного начала над действием – отличает творчество Коляды. В его пьесе «Мурлин Мурло» (1989) основной конфликт, характеры героев, проблематика пьесы раскрываются в диалогах: сначала Ольги и Михаила, потом Ольги и Алексея, затем в совместном разговоре Ольги, Инны и Алексея; конфликт достигает своего предела в финальном диалоге Алексея с Ольгой ещё до акта насилия со стороны первого. Автор не прибегает к грубому натурализму, к «чернухе», столь характерной для искусства того времени. Происходящие в пьесе события даны достаточно сухими и краткими ремарками: «Снова крик за окном. Ольга и Михаил не обращают на него внимания»; «Села на кровать, болтает ногами»; «Ольга трясёт головой, разбрызгивая слёзы. Встала. Пошла к двери, потому что звонят и звонят»; «Михаил схватил Алексея в охапку, за волосы, раза два стукнул об колени головой – беспощадно, садистски» [Коляда, 1989].

Также необходимо отметить, что в «Мурлин Мурло» Коляда перерабатывает канон «производственной пьесы», в центре которой находились обычно инженеры, между которыми завязывался идеологический конфликт из-за различного отношения к труду – идеологически верного и «неправильного». «Жанр производственной драмы начинает активно развиваться с 60-х годов XX века, связан с художественным отображением социально-иерархических отношений начальник – подчиненный. Драматурги воспроизводили производственный процесс в его общих чертах: на один и тот же сюжетный стержень «наназывались» однотипные ситуации и похожие образы типичных работников предприятий. В результате события и основные конфликты пьес становятся максимально сходными, меняется лишь место действия» [Цыкунова, 2016: 289].

Исходная ситуация типична для «производственной пьесы» (конкретные знаки – приезд в город героя-производственника, производственный хронотоп), но Коляда ломает устоявшийся канон: во-первых, главная героиня объявляет, что вообще не может работать – она больна. С учётом того, что в соцреализме в центре картины мира находится трудовая деятельность, это очень показательно. Далее, действие локализуется в пространстве дома, а не на предприятии. В развитии сюжета производство не играет фактической роли; оно используется в качестве фона.

Для понимания жанровой природы пьесы необходимо учитывать влияние этих прецедентных (но незнакомых большинству современных реципиентов) текстов, пояснить важность самой категории труда в советской эстетике. По мнению Е. Добренко, «”научный социализм” не просто пользуется “категорией труда”, но во многом прямо исходит из него. Поскольку же привитие социалистического дискурса большевиками в России наталкивалось на отсутствие исторической и культурной почвы, процесс не мог изначально не приобрести чисто идеологического измерения. Дискурсивная составляющая «советского труда» оказывается тем значимей, чем более отчетливым становится репрессивный, если не сказать

террористический характер, этого труда. <...> Советский культ труда основан на отмене фундаментальной рациональной составляющей всякого труда – его результате. <...> Советский труд возвращен в эпоху чистых «идеалов», поэтому степень его «красоты» может быть сопоставима разве что со степенью его бессмысленности. Зияние смысла заполняется чистой репрезентацией самого процесса производства. Продукт труда растворяется в величии проекта: в Советском Союзе производили не обувь, одежду, жилье или продукты питания, но «чугун и сталь», «заводы и домны», вели «битву за урожай». Самоценным становится не продукт, но сам процесс его производства. Несомненно, это и было то новое, что принес социализм. В этом смысле производственничество 20-х годов было вполне буржуазным феноменом. Потому оно и не привилось в Советской России: между эстетизацией продукта труда в авангардистском производственничестве и эстетизацией процесса труда в пролетарской и позже советской культуре лежала пропасть» [Добренко, 2007: 13].

Если говорить о тенденциях, формирующихся в западноевропейской драматургии и связанных с культурой потребления, то действие пьес Коляды связано с алкоголем, едой, сексом – здесь вновь можно упомянуть карнавал с его вниманием к материально-телесному, а также пьесы “in-yer-face” с их ярко-выраженными атрибутами культуры потребления. Героев окружает плотная вещная среда, детально расписанная в экспозиции и дополняемая ремарками на протяжении всей пьесы. Однако к вещному миру у персонажей иное отношение, чем у их западноевропейских современников: это связано с социально-экономическими факторами эпохи дефицита (покупательские возможности персонажей значительно ниже, отсюда и возникают повторяющиеся и специфически советские детали вроде дачи, разложенной повсюду домашней еды, чаемого алкоголя, дорогих и недоступных женщинам колготок).

В «Мурлин Мурло» присутствуют основные типы героев Коляды, обозначенные Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким: «блаженная» Ольга –

главная героиня, чьё прозвище вынесено в заглавие пьесы, страдающая психическими расстройствами 28-летняя девушка; «клоун» Михаил, представляющий собой синтез городского люмпена и носителя деревенских нравов (показателен момент, когда Михаил в порыве ревности обещает вымазать Ольге дверь дёгтем). К этому же типу «клоунов» или «артистов» можно отнести сестру Ольги – Инну, и в этом смысле характерна ее самопрезентация: «Инна Зайцева! Советский Союз! Впервые без намордника!» [Коляда, 1989] В классификации Лейдермана выведен также третий тип героя: это «озлобленные», которые здесь представлены, вероятнее всего, внесценическими «боевыми» жителями мифического Шипиловска, в котором разворачивается действие. Это и мать Ольги и Инны, и соседи, и душераздирающе кричащие «от скуки» (по выражению Ольги) люди на улице.

Однако в пьесе есть персонаж, который типологически восходит к классическому наследию: Алексей, приезжий инженер, который снимает комнату в квартире Ольги и её матери, на первый взгляд напоминает типаж «героя-идеолога», ключевой фигуры русской высокой комедии XVIII-XIX веков. Но, по мнению О.Б. Лебедевой, тип положительного героя-идеолога распадается еще в XIX столетии, поскольку в нем изначально заложена тенденция к этической неоднозначности: уже Чацкий не может быть назван безусловно положительным героем, а в дальнейших литературных репрезентациях (например, в драматургии Максима Горького) герой-идеолог нередко становится причиной катастрофы (Лука – «На дне») [Лебедева, 2014]. В Алексее черты идеолога даны в пародийном ключе: внешне это клишированный образ интеллигента, «очкарика», «надавыша», как его характеризует Инна; он говорит книжными советскими штампами:

«АЛЕКСЕЙ: Я пишу огромный роман! Огромный по замыслу, философии, обобщению! Ог-ром-ный! Чудовищно огромный! Он всё и всех потрясёт! Он переделает людей! Он всех нас перестроит! Потрясёт! Заставит думать! Вы все изменитесь, когда прочтёте его!» [Коляда, 1989].

Его реплики слишком не соответствуют обстановке, в которой произносятся, и оттого действительно комичны. На фоне громких фраз Алексея о своей любви в соседской квартире происходит «жуткая, страшная драка», и Инна резюмирует: «Ну, теперь это надолго. На всю ночь. А какая любовь была, слышь, Лёша? Вот ты тут про любовь всё говорил, ага? Вот у них тоже была любовь – кошмар! Как ты говоришь – до ужаса! До оне-ме-не-ния! Ручка об ручку ходили, целовались в подъезде! Ай, да все так – на публику изображают... Артисты, твою мать! Какая любовь тут, откуда она тут, от сырости, что ли? В кино только...» [Там же, 1989]

В пьесе заметное место уделено тематике кинематографа: Ольга называет свои галлюцинации «мультиками», в кинотеатре работает её мать, а обидная кличка Ольги, вынесенная в название пьесы – это исковерканное имя знаменитой актрисы Мэрилин Монро; однако в квартирах смотреть телевизор жители Шипиловска не хотят из-за боязни получить смертельное облучение.

«Бытовые» персонажи и герои-идеологи принципиально не способны друг друга понять; в этом играют роль не только различия в уровне образования, локализации; они различны на генетическом уровне. У них кардинально не совпадают способы деятельности (в тексте – творческого самовыражения), и в этом смысле показательна сцена «пира», во время которой эти две стихии (народно-музыкальная и интеллектуально-литературная) сталкиваются вплотную и не способны друг друга принять и понять: Алексей читает необразованным женщинам свой роман, тогда как они хотят петь.

Во втором действии эти кажущиеся забавными несовпадения приобретают иной оттенок; постепенно из ряда непониманий вырисовывается поистине трагичный конфликт, завершающийся почти античной катастрофой-разрушением: начинается чаемое всеми жителями городка землетрясение. Можно сопоставить выбранный автором финал с общемировым контекстом: это и землетрясение в Армении 1988 года, и

взрыв на Чернобыльской АЭС 1986 года. В произведениях тех лет происходит осмысление этих событий через культурные архетипические образы; в общественном сознании конец советского проекта осознаётся как конец света [Юрчак, 2014].

И здесь вновь можно отметить параллели между «НД» XX и XXI веков. Так, в знаменитой пьесе Бернада Шоу «Дом, где разбиваются сердца» герои ждут катастрофы, способной кардинально поменять их жизнь, и разочаровываются, когда снаряды военных самолётов пролетают мимо их дома. М. Липовецкий указывает на обязательную безысходность финалов пьес Коляды, объясняя это тем, что его герои «слишком нежны, слишком открыты, слишком сентиментальны, слишком чужды насилию» [Липовецкий, Боймерс, 2012: 237].

В конечном итоге герой-идеолог оказывается симулякром, его различия с «народом» ложные (обнаруженные главной героиней письма от родителей Алексея выявляют провинциальный «генезис» героя, изначально позиционирующего себя как столичного жителя). В этой связи важно отметить ещё одно ключевое свойство «новой драмы» – её «нестоличность». Центральные фигуры новодраматического движения локализованы в Екатеринбурге, Кемерове, Иркутске, Новосибирске.

В данном тексте реконструируется сюжет «ревизии провинции». В «Мурлин Мурло», в частности, очевидна параллель с «Ревизором» Гоголя. В монографии М. Липовецкого и Б. Боймерс выявляется типовой для Коляды сюжет: толчком для развития сюжета становится персонаж из другого, не чернушного мира (в «Мурлин Мурло» это Алексей, в «Рогатке» – 18-летний Антон, в «Полонезе Огинского» эта функция отчасти возложена на главную героиню Таню). Так, у обитателя «антипространства» появляется надежда на преодоление одиночества. Пришельцы не оправдывают ожиданий, но встреча оказывается поворотной точкой в духовной жизни тоскующего человека (герой оказывается псевдогероем, а чувство вызывает подлинное). Под воздействием «положительного» новичка у Коляды буквально на глазах

меняются главные персонажи: «уродина» и «дурочка» Ольга отказывается от связи с Михаилом, преображается внешне (красит губы, надевает «красивый» халат), в диалогах с Алексеем использует иную, не обценную (общеупотребительную в Шпиловске) лексику. Именно благодаря Алексею раскрывается её «красивый» духовный мир, который изначально трактуется как ненормальный всеми окружающими. Здесь вновь можно сопоставить Алексея с персонажами русской высокой комедии – Чацким, Хлестаковым, которые являются катализаторами действия, слова которых обращены, прежде всего, к зрителю, а не к другим действующим лицам.

В финале манеры покидают Алексея: «Это ведь, оказывается, из-за тебя, дуры набитой, кошки драной, из-за тебя, а я думал... Дебилка! “Муму” не прочитала за свои почти тридцать лет?! Не прочитала ведь, не прочитала?!» [Коляда, 1989] – так выражает своё разочарование «писатель», лелеющий мечту исправить мир посредством «великой литературы».

«Духовный» герой не скупится на обценную лексику: «дура», «идиотка», «гадина», «тварь подлая»; после разрушения его книжных идеалов Алексей становится неотличим от своего соперника Михаила: то же пьянство, насилие, грубая брань. Виноват ли в этом отупляющий быт провинциального городка, наивность главного героя, граничащая с глупостью, или его изначальная природа, замаскированная воспитанием – реципиент решает сам. Однако только сёстры-провинциалки, боящиеся «облучения» от телевизора, оказываются единственными персонажами, способными на любовь и понимание.

В постановке 1990 года режиссера Галины Волчек жанр пьесы «Мурлин Мурло» заявлен как «современная комедия», тогда как в новейшей интерпретации пьеса названа «несовременной комедией», вероятнее всего, потому, что текст насыщен советизмами, приметам уходящего времени. Это и колготки, обещаемые в подарок главной героине её любовником, и шутки про колбасные обрезки, и мифы о жене генсека Горбачева Раисе Максимовне; это в первую очередь ощущение героями на протяжении всего

действия конца эпохи, характерное для позднесоветской культуры [Юрчак, 2014]. Главные героини – сестры Ольга и Инна – последовательно и безуспешно пытаются найти смысл жизни в естественной для женщины репродуктивной функции, в любви к мужчине, и только после уничтожения всех их стремлений продемонстрирована невозможность иного выхода, кроме смерти, очищения мира через разрушение.

Однако произведение остаётся актуальным, о чём свидетельствует его более чем четвертьвековое бытование на сцене театра «Современник», а также на других крупных театральных площадках. В более профессиональной критике обзоры постановок «Мурлин Мурло» сводятся к рецензии на игру актёров, сравнение «старшей» и «молодой» смены. Такова рецензия критика «Независимой газеты» Григория Заславского «Возвращение “Мурлин Мурло”» [«Мурлин Мурло...», 2009], «Бог был здесь, но он уже ушёл» обозревателя газеты «Известия» Е. Ямпольской [Там же], рецензия театрального обозревателя сайта «Афиша» Елены Ковальской [Ковальская, 2009]. Обывательское отношение к пьесе в целом положительное: из 18 отзывов, опубликованных на сайте «Афиша», резко негативных только два: в одном из них рецензент упрекает автора в безнадежном пессимизме и несовременности: «80е давно закончились, а спектакль, посвященный им, всё еще идёт. <...> Если бы он написал, что всем этим людям делать в их ситуации, то было бы гораздо интересней» [«Спектакль не понравился...», 2014]. В этой связи кажется необычным тот факт, что первая постановка (1990 года) оказалась настолько негативно принята официальной критикой, что спектакль был под угрозой срыва; автор хотел отказаться от постановки, и только благодаря вмешательству режиссёра пьеса осталась в репертуаре.

В целом пьеса успешна, близка зрителю из-за своего жизнеподобия: «сильный, эмоциональный спектакль»; «мощно», «стоящая работа»; «выше всяких похвал», «Россия вся такая», «беспросветно, натурально, как в жизни» [«Афиша»: 2009–2015]. Зрители отмечают «живую, искреннюю,

выразительную» актёрскую игру, точно симитированную речь уральской провинции, декорации: «Разглядывала в бинокль каждую деталь. Настолько любовно подобраны все мелочи – эти помидоры под кроватью, на полочках и везде где можно. Эти вышитые рушнички, накидушки, скатерти и салфеточки, устилающие все поверхности. Всё приметы времени <...> то, что меня всегда восхищает» [«Первый акт – комедия, второй – трагедия...», 2009]. Авторы отзывов сравнивают пьесу с классическим репертуаром: Чеховым, Горьким, даже Шекспиром, отмечают схожие черты.

Не в последнюю очередь реципиентов занимает вопрос жанрового определения текста: очевидно, что термин «комедия» применен несколько условно, что вполне согласуется с отечественной драматургической традицией. Первое действие на самом деле комично, насыщено комедийными каламбурами, непониманиями; активно используется буквализация идиом (прием, вновь доказывающий преемственность НД с традицией русской высокой комедии):

АЛЕКСЕЙ: А вам открою страшную тайну, девушки! Страшную, страшную...

ИННА: Ой, не пугай нас... Ты не этот, случаем, как его... не людоед, нет? [Коляда, 1989]

В более современной пьесе-дилогии «Скрипка, бубен и утюг» (2013) действие также сведено на нет; более того, именно в перерывах между традиционно пороговыми событиями (свадьба в первой части, «знакомство» внука и бабушки – во второй) и разворачивается всё действие – конфликт не только двух разных семей, но представителей двух социальных классов, двух систем воспитания.

В «Скрипке...» также выведено ограниченное число персонажей, которых вновь можно разделить на две группы – «интеллигенцию» и «пролетариат»; однако этические категории здесь окончательно смешиваются, выявить хоть сколько-нибудь однозначных героев невозможно; каждый из них вызывает сложный набор чувств: и иронию, и

жалость, и отвращение. Здесь явно прослеживаются традиции абсурдистской драмы с её концепцией «тотального отчуждения» и мысли о бесполезности языка как средства коммуникации [Эсслин, 2010]. Яркой иллюстрацией этого тезиса может послужить следующий диалог:

ЛЕОНИД (ковыряет зубочисткой в зубах). Дак сколько тебе лет?

НАТАЛЬЯ. Дак сколько тебе лет.

ЛЕОНИД. Раз ты такая врунья, то тебе, поди, и лет поболе?

НАТАЛЬЯ (передразнивает). «Поболе». Ужас.

ЛЕОНИД. Сколько тебе лет, спрашиваю?

НАТАЛЬЯ. Сколько тебе лет, спрашиваю.

ЛЕОНИД. Я вопрос задал, ну?

НАТАЛЬЯ. Я вопрос задал, ну.

ЛЕОНИД. В молчанку играть будем?

НАТАЛЬЯ. В молчанку играть будем.

ЛЕОНИД. Будешь отвечать?

НАТАЛЬЯ. Будешь отвечать.

ЛЕОНИД. Что ты как попка-дурак?

НАТАЛЬЯ. Что ты как попка-дурак.

ЛЕОНИД. Ну, молчи. Мне-то что?

Молчат [Коляда, 2013].

Любопытно, что в авторской постановке упор делается не на текст пьесы, не на диалоги, а на исключительно реалистичный и проработанный свадебный антураж; у Коляды-режиссера «надрывные» диалоги уступают место сумасшедшему карнавалу. Вторая часть пьесы – «Скрипка» – в Коляда-театре не ставится.

Спектакль «Скрипка, бубен и уют» также не остался без внимания как профессиональных критиков, так и зрителей. Нами проанализировано 9 отзывов, среди которых нет резко отрицательных. Постановка не столь знаменита из-за своего сравнительно недолгого существования (с 14 сентября 2014 года), а также из-за узкой локализации: спектакль ставится в основном в

Екатеринбурге на сцене Коляда-театра, и у широкой публики есть возможность оценить пьесу только во время гастролей или в записи.

Пользователь «ЖивойЖурнал» Olga пишет следующее о московской премьере: «Народу было битком. Не знаю, премьера ли привлекла такое внимание или в этой премьере – мужской стриптиз <...> Но сделать акцент именно на этом значит обесценить режиссерский дар Николая Коляды. Полтора часа безбашенной разгульной свадьбы, смеха в зале, банальных шуток свадебного тамады... безвкусные наряды гостей, перепалки..., псевдоинтеллигентная сватья и простоватая, лепящая, что думает, в лицо. <...> За маской каждого героя кроется одинокий несчастливый человек с его запрятанными переживаниями, подавленными чувствами, своими трагедиями. Двое молодых людей – жених и невеста – ничего не знают друг про друга, зачем женятся, чего ждут друг от друга, непонятно... Горько! Воистину горько» [«“Скрипка, бубен и утюг”, реж. Н.В. Коляда...», 2015].

В комментариях пользователь добавляет: «Через разум такие спектакли воспринимать – себя обкрадывать, потому что этот спектакль – для чувствования, для благодарности, а не для осмысления и умных высказываний. <...> Николай Коляда говорит, что театр – для того, чтобы посмеяться и поплакать: в этом смысле его театр выполняет поставленную задачу. Подумать – книги есть, другие спектакли, да и у Коляды есть такие спектакли. А есть и такие – простые, на первый взгляд, но очень для души. Таких спектаклей мало, потому что у Коляды уникальный дар – любить и создавать атмосферу любви» [Там же].

Театральный критик Елена Соловьева выделяет в спектакле два полюса, «из “колоссального, режущего, оглушительного контраста” между которыми и рождается чудо спектакля, выдерживающее перепады от такого градуса ненависти до такого градуса любви к одним и тем же персонажам, что дух захватывает почище, чем на американских горках»; любопытно, что автор отмечает связь с классической традицией: «То есть “все-как-в-жизни” – стихия, простите, как у Гоголя, “русской народности” в ее апогее –

безудержной и беспощадной русской свадьбе, где преодолеть “лютый натюрлих” можно тоже только криком, шепот тут не поможет...» [Соловьева, 2014].

Журналист и театровед Екатерина Кулакова оставила следующий отзыв в «ЖивомЖурнале»: «Это разухабистая комедия про русскую свадьбу. Хотя, комедия там не столько в тексте пьесы, сколько в постановке. Ох и люблю я свадебную тематику. И как меня заворожил этот дешевый свадебный китч в постановке. <...> Эдакая энциклопедия русской-народной свадьбы. На грани фола, но очень смешно и симпатично. Во мне, если честно, театровед на спектаклях Коляды отключается напрочь, я просто радуюсь от начала и до конца, и какие-то попытки проанализировать сценический текст, я во время просмотра даже не пытаюсь предпринять». Далее автор отзыва отмечает «шикарных» артистов, композицию спектакля: «цельные номера, большие куски именно свадьбы, а сам сюжет как бы параллельно развивается всей этой вакханалии» [Кулакова, 2016].

Авторы отзывов вновь отмечают неясность жанровых рамок пьесы: «Хотелось смеяться, плакать и снова смеяться. Жанр комедия, но не всё так просто, есть над чем задуматься, есть что обсудить. <...> Пьеса актуальна и полезна для просмотра всем, особенно тем, кто только собрался создать “ячейку общества”» [«Ах, эта свадьба...», 2017].

В целом пьесы по-прежнему воспринимаются как крайне жизнеподобные, «для души», прослеживается динамика рецепции творчества Коляды от «зачем это написано» в сторону «посмеяться и поплакать». Профессиональных рецензий на указанный спектакль больше, чем любительских отзывов. Многие профессиональные отзывы носят явно рекламный характер и потому не включены в данный анализ. В качестве недостатков зрители отмечают актёрскую игру, недоработку отдельных элементов спектакля: «И это задето, и то затронуто, и текст весь произнесен, но структура у спектакля рыхлая, расплывается в руках. И, несмотря на весь

пафос матушек, так до конца и непонятно, что произошло, в чем конфликт, что хотели нам сказать?» [«Скрипка, бубен и утюг», 2014].

Подводя итоги, можно сказать, что Николай Коляда синтезирует классические традиции, советскую (производственная драма, творчество А. Вампилова) и европейскую (пьесы Б. Шоу, “in-yer-face theatre”) драматургию, карнавалом все эти традиции переворачивая. Но по законам карнавала высмеянное не отрицается: ведь, по знаменитому утверждению М.М. Бахтина, «карнавальная смех амбивалентен: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» [Бахтин, 1990: 17]. Драматургия Н. Коляды продолжает быть востребованной. Для многих представителей младшего поколения НД его творчество стало своего рода базой. В период кризиса идентичности в отечественной и мировой культуре он предлагает пьесы, в которых усваивается опыт и имперской, и советской драматургии. Во второй главе мы проследим черты поэтики драматургии Н. Коляды в творчестве молодых драматургов, в частности, И. Вырыпаева.

1.3. Русская новая драма начала XXI в. в контексте современного западноевропейского театра

Русскую новую драму нередко сравнивают с феноменом “In-yer-face theatre”. Оба театра начинают складываться примерно в одно время: одна из программных пьес “in-yer-face” выходит в 1996 году, это «Shopping&Fucking» Марка Равенхилла, годом ранее была поставлена «Взорванные» Сары Кейн. Среди ярких представителей направления – Сара Кейн, Энтони Нилсон, Мартин МакДонах, Дэвид Элдридж и мн. др. Самые заметные фигуры современного британского театра ощутили на себе влияние пьес “in-yer-face” и в той или иной мере используют элементы их эстетики.

Как уже было отмечено во введении, тексты, написанные в этом стиле, эксплуатируют поведенческие шаблоны культуры потребления, доводя их до

гротеска. Характеры персонажей схематичны, не проработаны, язык пьес “in-yer-face” отвергает нормативность, благозвучие, это смесь грубого уличного просторечия, наркотического сленга, рекламных клише, политических лозунгов, фразы зачастую разорваны и копируют разговорный стиль:

«РОББИ. Хорошо. Втроем. Эти party. Падаем в такси, из такси. Кровать.

МАРК. Это было давно.

ЛУЛУ. Смотрим вниз, на тебя. Мы на балконе. И твои руки – тик, так. Меняют. Все эти деньги. И потом – тот винный бар – так хорошо, там приход, и мы уже не можем ждать. Втроем в туалете и мы кончили, и кончили, и кончили» [Равенхилл, 1996].

Как отмечает М. Давыдова, эти тексты даже не являются пьесами в привычном смысле слова: «Это плохо артикулированное “нет”, в сердцах брошенное миру <...> Пьесы (назовем их так, раз другого слова нет) Кейн производят не всегда эстетическое, но всегда глубокое впечатление. От встречи с ее текстами – неважно на бумаге или на подмостках – испытываешь столь же сильные эмоции, как от соприкосновения с пусть грубой, но подлинной материей жизни. Здесь пленяет не драматургическое мастерство, а неподдельность прожитого. Абсолютное совпадение жизни в искусстве с жизнью как таковой. Так вот именно Сара Кейн – главный драматург современной Европы, предложившая новый вариант левого бунта, в котором напрочь отсутствует преобразовательский пафос. Если мир плох (а он безусловно плох), существуют два выхода – уничтожить мир или уничтожить себя» [Давыдова, 2002].

Словосочетание “in-yer-face”, которое является распространенным в Великобритании сленговым произнесением фразы “in your face”, в 1991 году дало название известной композиции британской группы «808 State», чья электронная музыка была неотъемлемой частью рейв-культуры 90-х (которая, в свою очередь, негативно обыгрывается в поэтике данного театрального направления). Алекс Сьерц, автор монографии “In-Yer-Face

Theatre: British Drama Today”, выпущенной в 2001 году, подчеркивает, что “in-yer-face” не является движением «и никогда им не был» (здесь и далее перевод наш. – Л.Д.) [Sierz, 2001]. В своих более поздних статьях Сьерц писал: «Вы не можете подписать манифест, купить клубную карту или присоединиться к маршу в защиту in-yer-face, и, как я никогда не устану объяснять людям, которые пишут мне электронные письма об этом, “in-yer-face theatre” не является актуальным театральным построением или театральной компанией. Это представляет собой особенность восприятия и одновременно ряд театральных техник» [Sierz, 2010]. Также критик отказывается от своего авторства в отношении данного термина, называя себя лишь посредником и фиксатором существующих фактов и описывая примеры его употребления задолго до выхода книги, а также историю создания и последующего использования этого определения в театральной среде. Сьерц приходит к выводу, что «in-yer-faceness» стала «частью национального характера», приводит комичные образцы бытования словосочетания в коммерции и урбанистической среде в целом. Автор отмечает, что изначально выражение использовалось жителями гетто как в Британии, так и в США, и им обозначалось агрессивное поведение, грубое стремление к самореализации, навязчивость, тогда как после укрепления позиций театра “in-yer-face” его используют «почти одобрительно: как в медийном пространстве, так и в повседневном обиходе возникли такие номинации, как очень уверенное, сильное и раскованное поведение (последнее определение – ключевое, это значит, что британцы отбросили их традиционную скрытность и застенчивость» [Sierz, 2009].

Однако на первых порах английская общественность приняла этот стиль неоднозначно. Именитый драматург Саймон Грэй в пьесе «Japes» (2001) вкладывает в уста своего героя, писателя Майкла Карттса, негодующие восклицания, вызванные просмотром постановки современной пьесы, наполненной сценами секса и насилия: «И вы знаете? Вы знаете, что самое ужасное? Самое ужасное, что они владеют грамматикой. Они

составляют предложения. Составляют их! И с некоторой элегантностью. Зачем? Скажите мне, зачем? (маленькая пауза). На самом деле, я знаю зачем. Чтобы эти глаголы и существительные торчали – в твоём лице. В твоём лице. Это же фраза, разве нет? Это фраза! В твоём лице!» [Gray, 2001] Расширив театральный контекст, задействованный в пьесе Грэя, Сьерц вынес фразу в заглавие своей книги, закрепив его за целым направлением в современной драматургии.

С НД ее роднит и политический контекст: поколение «детей Тэтчер», выросшее в эпоху холодной войны и полной политической стагнации, стало свидетелем падения Берлинской стены, войн в Афганистане, Сербии, Ираке, таким образом провокационное “in-yer-face” является реакцией на лицемерие, цензурированность и консерватизм английского общества конца 1980-х гг. Единственной отдушиной для радикально настроенной молодежи остался протест – и психотропные вещества. Тема наркотического опьянения нашла свое отражение в текстах НД, о чем будет сказано ниже. Однако хронологически проблема пресыщения жизнью и вызванного непосредственно им саморазрушения нашла свое выражение в более современных пьесах русских драматургов: действующие лица «UFO» (2012), «Пьяных» (2014), «Невыносимо долгих объятий» (2015) Вырыпаева живут в достатке и так же, как героини Марка Равенхилла или Сары Кейн, не находят в современном обществе ответов на свои «вечные» вопросы, пытаются заглушить экзистенциальную боль алкоголем и кокаином. Тогда как героями ранних образцов НД, по времени написания совпадающих с основными текстами “in-yer-face” (пьесы Н. Коляды, Л. Петрушевской, В. Сигарева), чаще становились жители нищих провинциальных городов, и истоки их деструктивного поведения лежали в несколько иной плоскости.

Провокационные пьесы на «грязную» и низменную тематику вполне оправдывают свое название. Рецепция этих текстов в русском пространстве достаточно симптоматична: «Мы безропотно отдали уникальные предприятия офшорному вору, так же безропотно сейчас отдаем своих

детей наркомафии. Завтра и великий русский театр не устоит – отдаст сцену под субкультуру дегенератов. Наши несчастные артисты будут вымучивать из себя что-то, что сделало бы тошнотворную графоманию хотя бы смешной. Зря их, что ли, учили великие профессора в советских вузах» [Смирнов, 2000]. Показательно время написания указанной рецензии: в 2000-м году НД как движение только зарождалась, протестные пьесы не ставились в массовых театрах. Однако «тошнотворная графомания» всё же закрепились в культурной жизни современного общества.

Стоит отметить, что русская новая драма востребована за границей не меньше, чем в России. Театральный обозреватель Е. Ковальская, подводя итоги первого десятилетия миллениума, подчеркнула, что пьесы братьев Пресняковых ставятся в европейских театрах больше, чем драматургия Чехова, имя которого является чуть ли не синонимом русского театра в принципе. Это системное явление, каждый «новый драматург» имеет значительный опыт театральных западноевропейских постановок и премий. «Пластилин» В. Сигарева был в репертуаре лондонского «Royal Court Theater», пьесы «Я – пулеметчик» и «Боевые искусства» Ю. Клавдиева ставились в американском «Generous Company» и в театре университета Таусон.

И. Вырыпаев не является исключением, спектакли по его пьесам на постоянной основе существуют в театрах Германии (Берлин, Гейдельберг), Польши (Варшава, Познань) и других стран. Работы Вырыпаева получили признание, дебютная кинокартина «Эйфория», снятая по собственному сценарию, получила «Малый золотой лев» Венецианского кинофестиваля и Гран-при Варшавского МКФ, в 2009 году он был признан «лучшим драматургом Германии», в 2013 году получил польскую премию за вклад в театральное развитие страны «Polityka Passport Award».

Театральный критик и театровед Г. Заславский в своей статье «На полпути между жизнью и сценой» отмечает сходство между «In-yer-face» и НД на уровне используемых языковых средств, выделяя, что характерно,

именно выбранного нами драматурга: «Новую – иную – технику речи и пластики диктует синтаксис “новой драмы”, в которой, например, почти нет законченных фраз, отсутствуют точки и запяты. <...> Слово ложится на бешеную физическую нагрузку. В поставленной О. Субботиной пьесе “Shopping&Fucking” Марка Равенхилла все это было в избытке – и сленг, и скороговорка уличной речи, и обязательность в ее воспроизведении, с неукоснительным использованием всех запретных слов. Эта скороговорка потребовала особой актерской техники, близкой, наверное, мюзиклу, особого дыхания. Техники, доведенной, пожалуй, до совершенства в “Кислороде” у Ивана Вырыпаева» [Заславский, 2004]. Прием, о котором упоминает критик, когда несколько простых предложений соединяются в одно сложное без помощи союзов, называется «паратаксис» и действительно весьма характерен для обоих направлений.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Подводя предварительные итоги, можно сделать вывод, что, несмотря на то, что структура драматического произведения в разные временные отрезки может значительно варьироваться, всё же ещё существует ряд обязательных условий для принадлежности к этому литературному роду. В драме ярче, чем в эпосе и лирике, выражен конфликт, столкновение двух точек зрения, чему способствует особый хронотоп (в свою очередь обусловленный театральным двоемирием: театр существует одновременно и в повседневной реальности, и в особой художественной). Хронотоп влияет на самоопределение персонажей, на их речь – из которой, в конечном итоге, и состоит драматическое произведение.

Русская драма обладает рядом специфических особенностей на всех уровнях построения драматического произведения: это особая роль ремарки, выделение типа героя-идеолога, огромная политическая роль театра, превалирование в тексте монолога над действием. Последняя черта получила особое развитие в истории русской драматургии. В дальнейшем, на рубеже XIX – XX веков, предметом изображения вовсе перестали являться «словесные действия», «слова-поступки», взамен центральным изображаемым в драме стала рефлексия, осмысление актуальных событий эпохи и «главных» жизненных категорий, непрерывный самоанализ персонажей. В течение XX века эти черты трансформировались и нашли свое логическое завершение в творчестве драматургов конца XX века.

Драматургический опыт предшественников играет большую роль для представителей НД: как показало исследование, с одной стороны, НД связана с целым рядом тенденций европейского театра – таких, как гипернатурализм, техника «вербатим», активное, в том числе «шоковое», воздействие на зрителя. В это же время в Великобритании возникает течение “in-your-face theatre”, использующее схожие приемы: упрощенный язык, отсутствие внятного сюжета и четкой структуры, персонажи-схемы, а также влияние

социальной среды и внимание к политическому контексту как анти-основе для текстов.

С другой стороны, НД обнаруживает специфические черты национального театра – особое соотношение между драматургическим словом и действием, связанное с традициями жанра проповеди в отечественной высокой комедии, иное решение центральной для западноевропейской драмы проблемы потребления, что, в свою очередь, обусловлено другим историко-культурным и экономическим контекстом. Современные драматурги выстраивают собственную художественную систему, о некоторых особенностях которой пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА 2. ТЕАТР И. ВЫРЫПАЕВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX – XXI ВВ.

2.1. Пьесы И. Вырыпаева «иркутского» периода

Иван Вырыпаев родился в 1974 в г. Иркутске, окончил местное театральное училище, работал актером, затем учился в Высшем театральном училище имени Б. Щукина на отделении «Режиссёр драматического театра». С 2001 года работает в Москве, с 2016 года проживает в Варшаве. Драматург является также режиссёром, сценаристом, театральным деятелем. Автор более 20 пьес, нескольких прозаических сборников, четырёх полнометражных и трёх короткометражных кинофильмов. В 2005 и 2007 году выиграл гран-при фестиваля «Новая драма», в 2010 году был признан «человеком года» в Польше. Становился лауреатом фестивалей «Золотая маска», «Кинотавр», премий «Триумф» и «Надежда русской драматургии».

Авторским дебютом молодого драматурга И. Вырыпаева стала пьеса «Сны» (1999). Историю ее создания автор в одном из интервью иркутской газете описал следующим образом: «Первую пьесу я написал здесь, в Иркутске. Она называлась “Сны”, и она о моих друзьях, которые гибли от героина. Я учился в 63-й школе. У меня такое количество людей погибло от героина, в Глазково (историческое название городского района, где вырос драматург. – Л.Д.) это было что-то запредельное. Меня спасло театральное училище, потому что мы пили, а не кололись. Слава алкоголю. Погиб мой близкий друг. Это были 1990-е годы, и когда такой человек шёл к врачу, врач говорил: “Эх ты, наркоман!” Люди были брошены. И первую пьесу я написал не для того, чтобы быть драматургом, а просто надо было об этом говорить, а я не знал... Не было таких пьес» [цит. по Сергеева, 2016]. Социальный контекст той эпохи стал для автора своего рода вдохновением со знаком «минус». Переживаемое как психологическая травма крушение СССР, ощущение растерянности и попытка «забыться» заполнили даже те слои, которые призваны быть ведущими в общественно-политической жизни

страны. Об этом свидетельствуют, например, социологические очерки, опубликованные в специальном выпуске журнала «Новое литературное обозрение» за 2007 год, который посвящен 1990-му году и всему последующему за ним десятилетию. Исследования А. Левинсона показали, что «массовое распространение получило... обытовленное и тягостное воспоминание о 1990-х как годах сплошного кризиса и сплошных неудач, неприятностей и несчастий, охвативших всех. К этому добавляется, что очень важно, неушедшая ненависть к тем, кто внушил тогда надежду, и злость на самих себя, этой надеждой искусившихся» [Левинсон, 2007]. Интеллигенция, культурная и интеллектуальная элита нередко пытались снять с себя ответственность за произошедшие перемены и их негативные последствия. Об этом писал и Б. Дубин: «Степень готовности интеллигенции к объявленным властью свободам, но главное – к собственной ответственности перед свободой, оказалась чрезвычайно невелика. Развернувшаяся в течение 1990-х годов смена героев общественной сцены... выявила чрезвычайную ограниченность, даже убогость человеческих, идейных, ценностных, этических ресурсов образованного слоя, да и российского населения в целом. К середине 1990-х в стране все отчетливее стали звучать заклинательные слова о стабильности и порядке, но только не о реформах. От приоткрывшейся было возможности участия население и его образованные группы перешли к пассивной адаптации» [Дубин, 2007]. В обществе, оглушенном внезапной сменой всех жизненных парадигм (идеологической, экономической, политической, культурной), закономерно возникновение наркомании как наиболее «действенного» и ощутимого способа уйти от проблем в ирреальный мир.

Наркомания, настоящая чума начала века, нередко становилась предметом художественного изображения. Это нашло отражение и в драме, всегда являющейся своего рода «камертоном» эпохи. Если у Коляды и Петрушевской героями нередко становились алкоголики, то Вырыпаев, Сигарев и др. выводят на сцену наркозависимых: так, в 2002 году выходят

«Божьи коровки возвращаются на землю» и вербатим «Яма» В. Сигарева. Показательна в этом ключе нашумевшая пьеса «Семья вурдалаков», вышедшая в том же 1999 году, что и «Сны», где родители главного героя, страдающего от зависимости – представители провинциальной постсоветской интеллигенции, не способные ни на какие решительные действия, обнищавшие, не желающие расстаться с уже ушедшей исторической эпохой. Шоковая эстетика здесь не становится элементом авторского эпатажа, она необходима для борьбы с колоссальной проблемой: «Общество сейчас можно разбудить только, если хлестать его по щекам с удвоенной силой» [Лем, 2010]. Тематика «Снов» неслучайна, она является лишь частью общих тенденций в новой драме, которая, как уже было отмечено, в целом чувствительна к асоциальности и отверженности.

Образ больного, замутненного сознания не покинул творчество Вырыпаева: в той или иной степени проблемы алкогольной и наркотической зависимости фигурируют в большинстве его текстов. Эстетика потребления, тема наркотических и подобных им веществ сближают театр Вырыпаева с поэтикой театра “in-yer-face”. «Сны» больше остальных произведений коррелируют с мрачной атмосферой «Shopping&Fucking» или «Откровенных полароидных снимков» (продолжающийся после смерти диалог, лиминальность описываемых событий, злободневность проблематики). Неслучайно именно эта пьеса завоевала особую популярность в западноевропейских театрах, переведена на английский, французский, немецкий, болгарский, польский языки.

Мини-пьеса воспринимается рядом критиков как подражательная и примитивная: «сами тексты на тот момент показались мне убогими» [Шадронов, 2010]. Иркутская общественность сочла пьесу скандальной и аморальной, впоследствии автора лишили сцены в местном драматическом театре. По мнению М.Н. Липовецкого, в пьесе преобладает «юношеское самовыражение», сильно влияние сюрреализма [Липовецкий, Боймерс: 2012, 328]. Мы также можем отметить заимствования из французской драмы

абсурда, символистского театра (например, близость пьесы поэтике «Слепых» Метерлинка). Театральные критики указывают на связь с творчеством Беккета и Стоппарда: «Я снова и совершенно бессознательно отметил структурно-композиционное сходство вырыпаевской пьесы с драматургией Беккета» [Шадронов, 2010]. Однако уже здесь прослеживаются черты, которые потом станут характерными для всего творчества драматурга, а также являются показательными для «новодрамовского» движения в целом.

Тексту предпослан авторский эпиграф «действие пьесы происходит у вас». По мнению И.В. Арнольд, эпиграф традиционно является «сильной позицией» текста, второй после названия. Несмотря на свою факультативность, эпиграф нередко связан с заглавием и несёт множество функций: «Самая необязательность присутствия эпиграфа делает его особенно информативным, если он есть», – утверждает исследовательница [Арнольд, 1999: 230–231]. Эпиграф связан с дальнейшим действием пьесы. *«Далее все рассказывают сказку, любую, придумайте, – ведь действие происходит у вас»*, – этой ремаркой заканчивается четвертая сцена. Прямое обращение к зрителю разрушает «четвертую стену». Автор чередует максимальное отчуждение с личностным контактом, пытаясь шокировать, подчеркивая близость остросоциальной тематики пьесы каждому реципиенту.

Шесть сцен – «снов» – раскрывают историю жизни четверых молодых людей под условными обозначениями «Девушка, у которой коричневые слюни (ДУ)», «Девушка с беременным животом (ДС)», «Парень-заика (ПЗ)», «Парень, который все время мерз (ПК)». Эта условность стала знаковой для НД: здесь вспоминаются и «Пластинин» Сигарева, и «Персидская сирень» Коляды, где вместо детально прописанных персонажей на сцене появляются герои, названные местоимениями или описательными конструкциями, созданными по гендерному или возрастному признаку. Происходит некая «деперсонализация» героев: драматурги перемещают фокус с фабулы, с сопутствующих обстоятельств на взаимоотношения людей (напомним, что

драматический модус художественности определяется как несоответствие внутренней «широты» личности той узкой социальной роли, которая ей предназначена, а конфликт в драме как жанровом образовании выявляется именно в столкновениях между персонажами). По мнению В.Л. Шуникова, «авторские номинации героев» дистанцируют картины мира автора и созданных им персонажей. «Оказывается существенно важной манифестация внешней точки зрения», – настаивает исследователь [Шуников, 2011].

Жанровое деление также является условностью и остается одним из видов авторского самоопределения. Продолжая и усиливая отечественную драматическую традицию, Вырыпаев полностью вербализирует пьесу, подчиняя «говорному началу» всю ее структуру: список действующих лиц неинформативен, отсутствует экспозиция, ремарки перестают быть важными составляющими драматического действия и выполняют функцию пояснения основного текста. Автор фактически отказывается от фабулы, от сценического действия, даже от выражения эмоций: чувства героев едва обозначены и выносятся в ремарки, как и движения: «(Ирония, боль. Садится на пол)»; «(Обида, презрение)»; «(Девушки, кроме ПК, взрываются от смеха. Смех, издевательство, ложь)» [Вырыпаев, 1999]. Именно обыденность, отсутствие всякой мистики создают атмосферу безысходности, пустоты, смертности. Нарочитая сухость и остранение лишь усиливают inferнальный лейтмотив. Подчеркивается театральная природа происходящего, она в какой-то мере заложена в сознание героев.

Все привычные связи между персонажами разрушены: с помощью авторских ремарок и определенных поступков героев мы можем угадать, кем приходятся друг другу действующие лица: это две молодые пары, которые, по всей вероятности, были в дружеских отношениях в прошлой жизни, они озвучивают одни и те же факты: «Одна моя подруга очень хотела замуж, но парень, которого она полюбила, не хотел на ней жениться, до тех пор, пока она не заразится какой-нибудь современной болезнью»; «Один человек, которого я полюбила, очень сильно мерз и хотел согреться. <...> Я все готова

была для него сделать, даже забеременеть, но он попросил меня заразить его какой-нибудь теплой болезнью, чтобы согреться...» [Там же]. Однако они не узнают друг друга, коммуникация не может состояться: реплики героев спутаны, лишены логики, они исходят от затуманенного наркотиком сознания. Произнося свои монологи, герои стремятся понять причину своей болезни, своего плачевного состояния, обсуждают нравственные и эстетические категории: они являются подзаголовками первых 5 сцен – «красота», «освобождение», «любовь», «Бог», «кайф». 6-я сцена в пьесе отсутствует.

Из этого ряда выделяется «Девушка, которой снились сны», «ДК», реплики которой предваряют каждую историю, оформленную в отдельную сцену. В «Снах» реципиент еще может отличить обычных актантов от рассказчика, от него зависит сюжетная развязка: «ДК» – единственный персонаж, обладающий необходимой для этого витальностью (аллюзия к дантовскому аду достаточно прозрачна). Рисуя дверь, по законам сна героиня действительно создает ее и находит выход. Однако для остальных героев его не существует: они не спят, а погибли от передозировки героином (или от СПИДа). Автор выстраивает оппозицию сон (жизнь) – ад (смерть). «Открываю секрет: настоящие двери находятся везде, их нет только в аду. А знаете почему? Потому что в аду нет снов», – этим монологом ДК заканчивается пьеса. Отметим, что субъектная организация текста в дальнейших работах Вырыпаева усложняется, он окончательно смешивает нарраторов с действующими лицами.

Действие пьесы разворачивается в условном месте, в *нигде*, в «аду» – так называется седьмой сон. Как уже было отмечено в п.1.1., между ограничением пространства-времени и поиском героем своего «я» в драме существует явная связь. Показателен и выбор онейрического хронотопа, усиленного наркотическим генезисом «сна» героев. В финале мы видим продолжение их мучений после смерти: «Каждый человек должен знать: если при жизни тебя тошнит, то после смерти тебя будет точно так же тошнить.

Ты умрешь, и не будешь знать, умер ты или нет, потому что ничего не изменится. И ничего нового, ничего нового» [Вырыпаев, 1999].

Кроме абстрактного хронотопа, автор использует и другие абсурдистские приемы: отказ от причинно-следственных связей, бесконечные повторы, компиляция текстов разного уровня (Библия, «поп-философия», фольклор). Всё это создает имитацию бреда, генерируемого наркозависимыми под воздействием вещества: «Бог без всякого спроса забирается к женщинам в животы. Когда Дева Мария спала, Святой Дух пробрался в нее, и она им исполнилась. Женщины беззащитны, в них могут забираться все, кто угодно, начиная от бога и заканчивая разными мышами и птицами. Так я думала до тех пор, пока не встала на путь познания, теперь мое сознание расширилось, и я поняла: Бог – это и есть женщина, любить женщину, проникать в нее – это значит постигать Бога. Так что я – это Бог, мой живот – потусторонний мир (*Между словами “мир” и “жили” нет знака препинания и нет паузы.*) жили-были дед и баба, и была у них курочка ряба» [Там же].

Апокалиптичность пьесы продолжает традицию драматургии Н. Коляды, однако эсхатология Вырыпаева продвигается в этом направлении дальше, демонстрируя не очищение через смерть, а, напротив, его невозможность. В «Снах» религиозная проблематика еще не раскрыта, однако автор настаивает на изначальном совершенстве и божественной природе человека: «Красота, красота – это я, я – это красота. Свобода, свобода – это я, я – это свобода. Любовь, любовь – это я, я – это любовь. Бог, бог – это и свобода, и любовь, и красота» [Там же]. Но божественное не проявляется, ему нет места в сознании, предпочтем наркотический сон реальности. Дурная бесконечность кошмара оставляет героев в состоянии перманентного умирания. В дальнейшем именно тема веры станет одной из доминант творчества Вырыпаева.

При постановке пьес в нулевых годах нагромождение декораций по принципу «Коляда-театра» уступает место пустой сцене. Фокализация

текста, всё большее внедрение эпических элементов в драматическое полотно потребовали упрощения веками складывавшейся процедуры демонстрации текста публике. Так возникла новая форма бытования пьесы – «читка», представляющая собой не полноценный спектакль, а только произнесение (нередко чтение с листа) актерами реплик.

В Иркутске драматургом было написано ещё несколько произведений: это «Город, где я» (2000) – абсурдный монолог от лица анонимного горожанина из Иркутска, и «Валентинов день» (2001) с посвящением драматургу М. Рощину. Пьеса является своеобразным сиквелом к популярной в 70-х годах пьесе «Валентин и Валентина», однако на иркутской сцене она не была поставлена. В том же году состоялся переезд в Москву, где Вырыпаев в качестве режиссёра стал сотрудничать с Центром новой пьесы «Театр.doc».

2.2. Творчество И. Вырыпаева нулевых годов

В 2002 году на сцене «Театра.doc» была поставлена пьеса «Кислород», которая во многом наследовала поэтику ранних пьес Вырыпаева. Однако магистральной линией в пьесах следующего периода стала религиозная проблематика.

В эти годы начинается новый этап в творчестве драматурга, который был предопределен целым рядом факторов. В первую очередь – наступлением нового тысячелетия и последующим за ним сдвигом в мироощущении поколения, для которого он стал своего рода резонатором, а также сменой локации. В своих печатных и телевизионных интервью драматург нередко описывает ощущение Москвы как чужеродного пространства, а себя в нем как «провинциала», «самоучки» и т.д; в дальнейшем оппозиция «столица – периферия» станет одной из составляющих конфликта в «Кислороде».

Работа в театре нового формата (напомним, что «Театр.doc» специализируется на документальных пьесах, выполненных в технике verbatim) повлекла за собой включение автора в столичный и западноевропейский театральный контекст. В «нулевые» автором было написано около десятка крупных произведений, включая сценарии кинофильмов и прозаические тексты, однако именно «Кислород» сделал Вырыпаеву имя, принес победу в фестивале «Новая драма-2003», премию «Золотая маска» в номинации «Новации» и мн. др., в ней намечены черты, которые затем станут своего рода константами для драматургии данного автора. Анализ же более зрелой пьесы «Танец Дели» (2009) позволяет нам наметить тенденции в развитии вырыпаевской драматургии, поэтому детальному разбору подвергаются эти две пьесы, а остальные привлекаются в качестве контекста.

Несмотря на то, что пьеса «Кислород» была написана в 2002 году, она не потеряла своей актуальности, а её экранизация стала своеобразным гимном поколения, «притчей в стиле рэп». Эпиграфом к пьесе являются слова «Это АКТ, который нужно производить здесь и сейчас» [Вырыпаев, 2002]. Вырыпаев в своих дальнейших пьесах делает эту классическую деталь обязательным элементом, эпиграф предпослан даже сценарию снятого им фильма «Эйфория» (в самой кинокартине он не появляется), и в этой связи ещё виднее становятся элементы прозы в пьесах, их ориентированность на чтение. Очевидна первичная роль текста, который сам драматург неоднократно называл «главным героем» своих произведений [Вырыпаев; цит. по: Свешникова, 2009]. В целом драматургия Вырыпаева этого периода остается словесной, проговариваемой, «идейной» в значении проявления в ней разных слоев сознания современного человека: «Пьесы Ивана Вырыпаева претендуют на то, чтобы менять сознание зрителя, иначе бы в них не было той изрядной доли притчевого языка, дидактики и религиозной (хоть часто и пародийно-религиозной) проповеди. И прежде всего поэтому язык драмы подвергается изменению. Язык – не только герой вырыпаевских

пьес, он становится плотью, действием. Собственно, герои Вырыпаева ничего и не делают в материальном, кинетическом плане, они только говорят» [Руднев, 2017].

Заявленный хронотоп текста – «здесь и сейчас» – отсылает нас к «Снам», однако пространственная организация «Кислорода» конкретизируется и усложняется, появляются конкретные города: Москва и противопоставленный ей Серпухов. Появляются и некоторые социальные черты, вокруг героев материализуется вещная среда – локусы дома, постели, топоры приобретения, потребления (алкоголя, пищи), которые до этого мелькали в текстах как штрихи, а не как полноценные детали. Также возникает давний конфликт провинции и столицы, нищеты и богатства.

Спектакль, поставленный автором в 2002 году, представлял собой читку пьесы актерами, сидевшими на стульях посреди пустой сцены. Действие было сведено к минимуму. Именно в таком варианте «Кислород» получил известность и был переведен на множество европейских языков. В кинематографической редакции упор был сделан на сюжетные коллизии: автор действительно ориентировался на поколение «нулевых» с его клиповым мышлением. Проблема «клипового мышления» описана Б.В. Дубиным в книге «Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре» [Дубин, 2010]. Автор называет клип одной из двух ведущих форм времени (наряду с сериалом) [Там же: 190–196].

Ф.И. Гиренок, автор монографии «Клиповое сознание», разделяет клиповый и понятийный типы мышления: «Сознание, которое извлекает логику из событий, является понятийным. Сознание, извлекающее абсурдность события, является клиповым» [Гиренок, 2015: 11]. Далее автор указывает на то, что «не наука, а искусство раскрывает перед нами клиповую сторону сознания» [Там же: 17]. Снятый через семь лет фильм «Кислород» действительно больше напоминает музыкальный альбом, однако в текстовом формате он сохранил большую цельность и напоминает скорее, по выражению П. Руднева, «пародиста Библии Франсуа Рабле и Эразма

Роттердамского» и «местечковых “толкователей Апокалипсиса” у Гоголя и Достоевского» [Руднев, 2017].

Текст разбит на 10 эпизодов – «композиций», которые в свою очередь делятся на смысловые «куплеты», перебиваются припевом-речитативом и предваряются переосмысленными эпитафиями из Евангелия. Полемические диалоги после «композиции» главные герои зачитывают в студии, находящейся вне хронотопа основной сюжетной линии. В печатном тексте ОН и ОНА являются отдельными действующими лицами, и невозможно однозначно идентифицировать их как описываемых персонажей, тогда как в экранизации различие минимализируется (роли исполняют одни и те же актеры). Герои – Саша и Саша – одновременно являются и объектами, и субъектами повествования, лишь комментируя описываемые события в третьем лице: «Потому что, эта моя знакомая Саша, всегда вела себя, как актриса из художественного фильма про любовь» [Вырыпаев, 2003].

Не будет преувеличением назвать смелой саму задумку спора с библейскими заповедями: сказано «не убий» – и вот главный герой берёт «кислородную лопату» и расчленяет с её помощью «некислородную жену». Сказано «не прелюбодействуй» – но героиня изменяет своему мужу и лжёт в ответ на его прямой вопрос, в придачу клянется небом – «престолом божьим». «Сказано, не судите, да не судимы будете, и сказано это в оправдание отсутствия памяти. Иными словами, если у кого-нибудь застрелят из охотничьего ружья любимого человека, то не осудить стрелявшего можно только одним способом – забыть об убийце. Навсегда забыть о существовании ружья, убийц и любимых людей. Но не делать вид, что забыл, а забыть по-настоящему, устроить в своем мозгу клиническую амнезию» [Там же]. На каждый из 10 постулатов дана современная трактовка, опровергнуть которую, на первый взгляд, не так просто. Автор задает реципиентам вопрос: что может быть важнее кислорода, которым для героев – двух Саш – становится наслаждение от жизни и ничем не ограниченная свобода?

Именно в связи текста с так называемыми «вечными» вопросами усматривает его успех и сам автор: «Что происходило почти 10 лет назад, продолжается. Не устарели реалии <...> Ладно, была бы сейчас не арабская война, а с китайцами, так ведь те же проблемы висят в воздухе – и политические, и социальные. И религиозные проблемы никогда не устареют» [Вырыпаев; цит. по: Свешникова, 2009]. В дальнейшем пьесы «Бытие 2» (2004) и «Июль» (2006) довели до предела богоборческий мотив, после которого Вырыпаев несколько отошел от христианской проблематики, разбавив тексты буддистской и индийской религиозной философией, настаивая на синкретизме и обобщении, а не на разделении существующих философских и моральных систем.

Известный театровед и культуролог П. Руднев называет пьесу «культовой, пьесой-манифестом и пьесой № 1 для всего движения “новая драма”» [Руднев, 2017]. По его мнению, текст фиксирует все ключевые точки российского театра начала нулевых, он может быть высказыванием целого поколения, что и заявлено в финальной ремарке, звучащей после завершения десятой композиции: «И вот наступил двадцать первый век. Это Саша и Саша, люди третьего тысячелетия. Запомните их такими, какие они есть. Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит» [Вырыпаев, 2002]. Эсхатология «потерянного поколения» здесь углубляется, однако, как и в «Снах», автор отказывает своим героям в счастливой развязке: пренебрегшие заповедями, социальными законами, вновь выбравшие рефлексии и наркотический сон вместо жизненной борьбы, они неминуемо погибают. Автор обыгрывает задуманную изначально дистанцию между нарраторами и персонажами, о которых они ведут рассказ. Он словно перебирает разные варианты финала: вот герои отданы под суд, а здесь умерли от передозировки. Ещё одну концовку мы наблюдаем в киноверсии «Кислорода»: по сценарию Саша погибает, прокатившись на «самом маленьком чёртовом колесе»: эвфемизм

подразумевает смерть от передозировки психотропных таблеток (сленговое – «колёса»), однако в экранизации она выпадает из открытого окна. Неизвестно, какие из перечисленных событий действительно произошли, это не имеет значения для дальнейшего развития сюжета. «Иван, сюжет – это иллюзия смысла, а смысл трагичен сам по себе» [Вырыпаев, 2004: 18], – произносит придуманный Вырыпаевым «соавтор» Антонина Великанова в его следующей по времени написания пьесе «Бытие 2».

Классическая событийность, пространственно-временные переходы теряют значимость, и в этом Вырыпаев отходит от одной из важных традиций НД: от Коляды с его карнавальными спектаклями, от Сигарева и Пресняковых, специализирующихся на динамичных сюжетах. Не близка Вырыпаеву и монологичная исповедальность Е. Гришковца, он полифоничен и сталкивает разные точки зрения. Это неотъемлемое свойство его метода дает нам основания для привлечения знаменитой концепции М.М. Бахтина о диалогическом романе: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как незавершимость диалога, а первоначально – *как дурная бесконечность его*» [Бахтин, 1994: 149].

В седьмой сцене «Кислорода» с показательным названием «Амнезия» фабула заканчивается и три последующих «композиции» заполнены диалогом двух рассказчиков, который временами переходит в открытую и бескомпромиссную конфронтацию: «И тебе плевать на всех детей на свете, потому что у тебя самого их нет. И тебе плевать на всех сибиряков, дома которых затонули в разливе рек, и наплевать тебе, на этих, блядь, несчастных наркоманов, которые подымают в сраном, блядь, забытом богом мухопиздийске. И срать ты хотел на город Серпухов с большой колокольни. Тебе и на себя наплевать, тебе главное, что бы денег хватило на гашиш и на

коньяк с колой. И на меня тебе наплевать, ты даже не знаешь смысла слов, которые произносишь по ночам» [Вырыпаев, 2002].

В приведенном выше фрагменте раскрывается соотношение ответственности и вины (которое также стало очень важной категорией вырыпаевского театра), и эта дилемма иллюстрируется примерами самых злободневных мировых трагедий: «Говоря, в сущности, о космических обоснованиях современной жизни, Иван Вырыпаев вскользь коснулся всех проблем, волновавших общество 2002 года: трагедия “Курска” и “Норд-Оста”, горящие торфяники и задыхающаяся Москва, 11 сентября, мировой терроризм, палестинская проблема, август – “самый смертельный месяц на земле”, обнищание и коллапс русской провинции, предчувствие экологического апокалипсиса и обаяние современной любви. Просто-таки энциклопедия русской жизни начала XXI века» [Руднев, 2017]. Театр Вырыпаева этого периода не моралистичен и не дает однозначных решений заданных проблем, однако автор отходит от раннего сюрреалистического хронотопа, он конкретизирует и реалии, и персонажей, и последствия их действий (вернее, бездействия). По мнению М.Н. Липовецкого, «последовательно и бескомпромиссно реализуемый инстинкт свободы без границ неизбежно приводит к насилию, а в предельной степени – к смерти другого и самоуничтожению» [Липовецкий, 2012: 332].

Пассивная рефлексия, пренебрежение судьбами других не проходят безнаказанно. В сущности, автор вновь демонстрирует последствия бездумной жизни современного постхристианского общества, подчеркивая необходимость обновления, но не отказа от веками существовавших духовных заповедей, продолжая тем самым традиции Гоголя, Толстого и Достоевского. В творчестве Вырыпаева в целом большую роль играют традиции русской классической литературы. На наш взгляд, его театр больше всего идейно соответствует прозе Достоевского. Мотив убийства ненавистной женщины отсылает к тексту «Преступления и наказания», автор которого напрямую упоминается в тексте:

«ОНА: И когда решишь поучить других, подумай сперва, обладаешь ли ты таким талантом, каким обладал один русский писатель, который умел так описывать горе других людей, что полученного за это описание гонорара хватало ему и на рулетку, и на карточный долг...

ОН: А если все-таки не хватало на карточный долг, то он всегда мог снять с жены последние украшения или, в крайнем случае, сочинить что-нибудь про зарубленную топором старуху» [Вырыпаев, 2002].

Неоднократно упоминаемые страдания детей, погибших в Освенциме (образ, фигурирующий в более поздних пьесах «UFO» и «Танец Дели»), заставляют вспомнить о «слезинке ребенка» из «Братьев Карамазовых». Издевательские «да-с» Бога из пьесы «Бытие-2» могли быть заимствованы из «Записок из подполья»: «Да наверняка, да я больше чем уверен, что рыба скажет, что она тоже не дура, так же, как и ты. Да-с» [Вырыпаев, 2004: 8]. Авторы сближает и интерес к маргинальной прослойке общества: «И не в том, что у нас за горстку травы, растущей даже на огородах, могут посадить на пять лет в тюрьму, а за водку, от которой вся страна потеряла голову, и от которой мужчины бьют женщин по беременным животам, тебя максимум продержат ночь в кутузке, и выпустят героем» [Вырыпаев, 2002].

Интересно, что Том Стоппард сравнил с Достоевским другого яркого представителя НД – В. Сигарева: «Если бы Достоевский писал в XXI веке, он бы обязательно написал “Пластилин”» [Вырыпаев; цит. по: Заславский, 2003]. Социальная маргинальность, влияние среды, вопросы веры, детская беззащитность – все эти вопросы являются краеугольными камнями в основании поэтики НД, а совпадения говорят о неоспоримом влиянии классика на формирования самого движения НД.

Сходство с творческим методом Достоевского проявляется и в страсти к «мистификациям», маскам. Возможно, вслед за классиком Вырыпаев в некоторых произведениях стремится к тому, чтобы его авторство вызывало сомнения. «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал» [Достоевский, 1996: 9]. В «UFO» этой цели служат истории об

инопланетянах, выдуманные самим автором, но приписанные самым разным людям (также несуществующим), а также выдуманный олигарх – якобы спонсор предпринятого Вырыпаевым расследования. Постановка была обставлена как маркетинговая компания несуществующей нефтегазовой корпорации «Solihard». В пьесе «Иллюзии» (2011) реципиента запутывает множественность финала (мы так и не узнаем, что из сказанного умирающими 80-летними героями происходило на самом деле, а что является той самой иллюзией), в «Бытие 2» фигурирует вымышленный соавтор, пациентка психиатрической клиники Антонина Великанова. В «Кислороде», как уже было отмечено, это чередование субъектов и объектов повествования (не становится ясным, отождествлять ли главных героев – Сашу и Сашу – с двумя рассказчиками).

Текст «Кислорода», его постановки, а затем и экранизация обвинялись в пропаганде наркотиков и деструктивного поведения, однако данная точка зрения представляется нам поверхностной. В соответствии с заявленной постмодернистской эстетикой автор иронизирует над своими персонажами, скорее иллюстрируя последствия борьбы с существующими моральными нормами, реализованными в рамках христианской культуры в библейских заповедях, нежели подстрекая реципиентов следовать выбранной героями поведенческой стратегии. Думается, что эта реакция должна достигаться именно за счет снижения образа главных героев и как следствие – отсутствия эффекта сопричастности (здесь ближе брехтовское «отчуждение»). Вседозволенность неизбежно превращается в анархию и неизменно сталкивается с рамками, созданными социумом и самой природой человека. Об этом в интервью сообщает и сам автор: «Тема Гамлета волнует Шекспира, но герой – не автор. У меня есть персонажи – он и она. Они разговаривают, высказывают свое мнение. Сегодня, на мой взгляд, очень актуальное. И я на них смотрю так же, как и вы – со стороны» [Вырыпаев; цит. по: Свешникова, 2009].

Здесь вспоминается еще одна тенденция НД, ставшая общим местом в критике и научном дискурсе – демонстрация человеческой жестокости. «Кислород», «Июль», «Эйфория» по очереди персонифицируют насилие в образе убийцы с лопатой, топором или ружьем, создают атмосферу неотвратимого рока. Однако категория насилия, центральная у других представителей НД, у Вырыпаева не становится нормой, за насилием идёт возмездие (начиная с первой пьесы «Сны»). Кроме того, в текстах происходит проработка травмирующего исторического прошлого (в «UFO» и в «Танец Дели» это концентрационные лагеря, а именно Освенцим), то есть страдания у Вырыпаева не являются данностью, персонажи борются с заданным мировым злом.

Анонимный обозреватель информационного агентства «BaltInfo» в своем отзыве о фильме «Кислород» сравнивает Коляду и Вырыпаева: «Ленту называют эпатажной. <...> Но к эпатажу это, скорее, относят по привычке относить к эпатажу все, что делает шаг вправо или влево от нормы. Театр Коляды, большинство постановок, получающих «Золотую маску», смотрятся как минимум в той же степени провокационно. Эпатаж такого рода становится если не школой, то тенденцией. Автор просто один из представителей этой волны. Обвинять режиссера в намеренном желании кого-то спровоцировать, наверное, бессмысленно» [«Фильм “Кислород”: 10 заповедей в стиле рэп», 2009].

Необходимо прокомментировать переход драматурга и театрального режиссера в кинематограф, что также является общей тенденцией для многих «новодрамовцев». В публичных высказываниях Вырыпаев заостряет внимание на первичности драматургии в своем творчестве, подчеркивая, что ощущает себя максимально комфортно только в текстуальном пространстве. «Это не кино – то, что я делаю. Это использование киноязыка, чтобы разговаривать с более широкой аудиторией, ведь возить спектакли дорого» [Вырыпаев; цит. по: Сергеева, 2016] – так автор комментирует свои киноработы.

По наблюдениям Л.А. Якушевой, в 2012 году «Ярослава Пулинович снялась как актриса в фильме Алексея Федорченко, Василий Сигарев представил на суд зрителей новый фильм “Жить”, актриса и сценарист Наталья Назарова дебютировала как режиссер с картиной “Дочь”, Иван Вырыпаев выпустил “Танец Дели”, Кирилл Серебряников – “Измену”» [Якушева, 2012: 191]. Однако попытки расширить аудиторию через кино, которое является более доступным и массовым форматом современного искусства, были предприняты гораздо раньше упомянутой даты. Так, в 2006 году вышла кинолента «Эйфория», которая (в отличие от последующих киноработ Вырыпаева) ранее не была апробирована на театральной сцене, и ее текст заявлен как «сценарий полнометражного художественного фильма». Однако и в кино сохраняются те же швы, которые Вырыпаев накладывает на свои письменные тексты: так, произведению предшествует библейский эпиграф: «Савл, Савл! Что ты гонишь меня? (Деяния, гл. 22, ст.7)». Из всех апостолов Павел был единственным, кто услышал прямое веление Бога и испытал на себе его силу; после приведенных строк Савл «встал с земли, и с открытыми глазами никого не видел. И повели его за руки, и привели в Дамаск. И три дня он не видел, и не ел, и не пил», а затем «стал проповедовать в синагогах об Иисусе, что Он есть Сын Божий» [«Деяния...», 9: 20].

Проповедническая функция эпиграфа в русском театре известна со времен «Ревизора», а использование библейского текста в качестве прецедентного задает вполне определенный горизонт ожиданий. О структурном сходстве церкви и театра написано немало, оно может быть обусловлено изначальным «культовым» генезисом последнего (что уже было отмечено в самом начале нашего исследования), однако в России этот процесс носит особый характер. Как отмечает В.М. Живов, столкновение церковного ригоризма и народно-смеховой балаганной культуры в период восстановления от Смуты привело к распространению нехарактерного ранее жанра уличной проповеди: «Ранее фольклорная поэзия стояла в оппозиции к

книжной прозе; в XVII в. религиозная культура усваивает себе тот экспрессивный (“поэтический”) потенциал, который прежде был присущ только народной традиции, и использует его в своих собственных целях; в результате оппозиция поэзии и прозы появляется в рамках книжной культуры. Эта трансформация может рассматриваться как параллель к другому процессу столкновения книжной и народной культур – к распространению публичной проповеди, стремящейся вытеснить с улиц и площадей скоморошество и народные игрища и установить универсальную социальную норму строгости и благочестия [Из истории русской культуры, 2000: 479]. Этот процесс касался сословного большинства – крестьян, мещан. Однако на рубеже XVIII и XIX веков в элитарных слоях общества получает распространение такое явление, как кощунственная поэзия, причины которой, по мнению Живова, лежали отнюдь не в политическом антиклерикализме: карнавалю инвертируя «церковный» язык и обрядность, поэты оспаривали у духовенства право «учительствовать», проповедовать. Немаловажно, что «кощунство характерно лишь для ограниченного числа жанров, которые по функции своей внутрилитературны, “эзотеричны”. Это соответствует сакрализации официальных “эзотерических” жанров, прежде всего **оды**, которая во многих отношениях подобна церковной проповеди» [Там же: 738]. Как уже было отмечено в п. 1.2.1, ода в ее сочетании с низким жанром сатиры, в результате символического замещения в российском социокультурном сознании церковной кафедры театральными подмостками, и задала вектор развития русской драмы в ее своеобразии. Ключом для понимания дальнейшего развития творчества Вырыпаева, которое нередко называют «проповедническим театром», может считаться тот факт, что он наследует не только драматическую, но и в целом внутрилитературную позицию, сложившуюся в России еще в XVIII веке.

Семантика имен в «Эйфории» актуализирует прием, апеллирующий к русской высокой комедии – говорящие имена: протагонист Павел стремится к главной героине Вере, но оба погибают. (Вспоминается фильм «Маленькая

Вера» (1988), ставший одним из символов перестроечного искусства, где полисемантичность имени главной героини также недвусмысленно говорила о необходимости – и отсутствии именно категории **веры** в современном ему обществе). «Богом» же в данном тексте автор называет реку Дон, которая в нарративном пространстве фигурирует наравне с людьми и животными. Слияние языческих и христианских топосов прослеживается на протяжении всего действия: река, которую критики связывают не то с Летой, не то со Стиксом; образ лодки, в которой герои (вопреки здравому смыслу, предполагающему более современные средства передвижения) пересекают границу привычного пространства; огромный сторожевой пёс (Цербер? – Л.Д.), застреленный мужем главной героини. Формально текст разделён на 23 эпизода, некоторые из них опущены при экранизации (например, эпизод с мужчиной, одетым в костюм утки Дональда), и наоборот, отдельные сюжетные линии, не прописанные в сценарии, были добавлены во время съемок.

В интервью «Российской газете» Вырыпаев характеризует картину как «попытку исследовать пространство трагедии», создать «абсолютно жанровое кино», «применить закон трагедии к нынешней жизни» [Кичин, 2006]. По признанию самого автора, а также по мнению исследователей, кинолента задумана как классическая, «античная трагедия» [Липовецкий, Боймерс, 2012: 357]. Этому служит хронотоп (действие разворачивается в течение одних суток), избыточная «внутренняя данность» (невероятной силы любовное чувство) и стремление, но неспособность преодолеть «внешнюю заданность» бытия, что в конечном итоге и составляет «трагический модус художественности» [Теория литературы, 2004, Т. 1: 62]. Социальные и межличностные границы (главная героиня Вера замужем, у нее есть дочь) сминают героев и приводят к классическому финалу в духе Шекспира (или, по мнению части критиков, пародийных образцов трагедийного жанра): смерти обоих героев-любовников от руки ревнивого мужа. Сам автор в более поздних интервью признает, что «Эйфория» была первым опытом, давшим

режиссеру «хоть какое-то знание кинопроизводства» [Вырыпаев; цит. по: Мухина, 2009]. Более зрелой и «трудной по производству», по определению Вырыпаева, работой стала именно кинокартина «Кислород». Еще сильнее, чем в дебютной работе Вырыпаева, в «Кислороде» заметны различия между текстом и кинотекстом. Это и мелкие детали (например, в то время как за кадром звучит описание сандалий и платья Саши, в кадре крупным планом показаны её сапоги), и более значительные элементы фабулы, такие как финал.

В своих дальнейших работах, на наш взгляд, Иван Вырыпаев во многом варьирует и усиливает уже найденные и апробированные художественные решения. Следующей его крупной работой стала пьеса «Танец Дели» (2009), представляющая собой семь нарративов, связанных лейтмотивом танца, который придумала главная героиня, знаменитая балерина Екатерина, во время путешествия в столицу Индии. Главный герой, как и в «Кислороде», здесь текст. «Первый раз в жизни написал то, что хотел! Я, по сути, только эту пьесу и хотел написать. Я все время о ней думал, но никак не мог найти ее – не сюжет, а форму», – так анонсировал свою новую работу сам автор в 2009 году [Вырыпаев; цит. по: Шендерова, 2009]. С «Кислородом» ее связывает не только главенствующая роль слова (которая, как было отмечено, является постоянной характеристикой творческого метода данного автора), но и метафора танца как жизни.

В пьесе не меняется локация и вещное окружение (на протяжении семи одноактных пьес это одна и та же скамья в городской больнице), фигурируют одни и те же герои: мать Кати Алина Павловна, её возлюбленный Андрей, балетный критик Валерия (она обозначена как «пожилая женщина») и медсестра. Каждый из них последовательно раскрывает свои философские и эстетические концепции, хотя стоит отметить, что в тексте осуждается это понятие: «Подлинное сострадание не создает концепций. Жить чужой жизнью – это и значит жить внутри концепции созданной, тем, у кого нет сострадания и подлинного понимания вещей» [Вырыпаев, 2009]. У

Вырыпаева, как и у Достоевского, мир состоит из «полноправных субъектов, а не объектов», и вся художественная система выстраивается как результат взаимодействия нескольких неслиянных сознаний, ни одно из которых не стало принадлежностью другого [Бахтин, 1994: 4–7].

Восприятие «чужого» как самоценной личности, выражающей себя в диалоге, мотив «недопустимости чужого проникновения в глубины личности» [Там же: 35] отличает все зрелые произведения Вырыпаева, в том числе выполненные в легком и/или вызывающем стиле. Так, в спектакле-концерте с нарочито китчевой манерой исполнения «Сахар» внешне юмористичный эпизод о том, как героиня не получила визу в США, закручивается на многократно повторяемой и варьируемой реплике о желании сохранить ядро своего «я» от чужого воздействия: «Там, за этой моей последней чертой, находится мое самое неприкосновенное, туда никому, никому, в том числе работникам американского посольства, нельзя заходить» [Вырыпаев, 2013]. Вырыпаеву близко и описываемое Бахтиным принятие и оправдание себя в глазах «чужого», оно мыслится как базовая потребность человеческой психики («Герой не знает, чье мнение, чье утверждение в конце концов его окончательное суждение: его ли собственное, покаянное и осуждающее, или, наоборот, желаемое и вынуждаемое им мнение другого, приемлющее и оправдывающее его» [Бахтин, 1994: 138]). Так, в «Танце Дели» лейтмотив вины, мучающей одного из героев, Андрея, находит свое завершение в его диалоге с балетным критиком Валерией: «Пора уже прекратить искать виноватого. Пора уже стать взрослым. Нам всем пора повзрослеть. Нам всем пора прекратить искать виноватого. Это первый признак взросления – прекратить искать того, кто виноват»; «Неужели сострадание не сможет заменить поиски виновного? Сострадать гораздо важнее, чем искать того, кого можно обвинить» [Вырыпаев, 2009].

Каждый из персонажей «Танца Дели» проходит через психологическое испытание – смерть, болезнь или предательство одного из близких, причем

хронологически эпизоды не связаны, они существуют в разных измерениях. Например, в первой части Валерия и Екатерина – близкие подруги, тогда как в последнем эпизоде они почти не знакомы, Катя не может вспомнить их встречу и почти не реагирует на весть о ее смерти.

Как и в «Кислороде», в тексте звучат «вечные» вопросы, но трактует их автор несколько иначе и в менее провокационном стиле. Соотношение художественной эстетики и антиэстетизма повседневных реалий показано на примере города Дели, а не Иерусалима, и предметом критики становится не религиозный фанатизм, а грязь и нищета его жителей; также Валерия упоминает войну в Ираке, что вновь указывает на связь художественной проблематики Вырыпаева с актуальным политическим контекстом: «Это был спектакль против войны в Ираке»; «Писать про танец и не уметь танцевать – это хорошо прожитая чужая жизнь. Это как европейские сумасшедшие, которые борются за права чеченских террористов, за свободную Ичкерия в центре Парижа...» [Вырыпаев, 2009].

Композиция каждой из 7 одноактных пьес предельно схематична и схожа одна с другой: сообщение о смерти/выздоровлении, дискуссия, уход действующих лиц. Система лейтмотивов и сквозных диалогов, исполненных в нарочито театрализованной манере и рефреном охватывающих весь текст, отсылает нас к предыдущим работам автора, где герои произносили одни и те же фразы словно мантры.

Прослеживается параллелизм между реакциями героев на схожие сюжетные повороты. Алина Павловна после известия о смерти дочери произносит каламбур, заставляющий смеяться всех окружающих: «Смерть самое полезное лекарство. Смерть всех нас лечит. Рак наш доктор. Речной. Речной рак наш доктор. Ха, ха, ха. Горе, а смешно. Ей богу смешно» [Там же]. Катя, узнав о смерти матери, смеется из-за того, что Валерия посчитала их отношения с Андреем романом: «У меня не истерика, а мне на самом деле мне смешно» [Там же]. Здесь, как и во всей пьесе, автор, по-видимому, настаивает на возможном дуализме восприятия любой жизненной ситуации:

смерть может вызвать истерику или радость жизни, существующую несмотря на горе. «Ты думаешь, есть две чаши весов. А на самом деле у этих весов только одна чаша. Есть только одна чаша, и на ней ничего не взвешивают, из этой чаши пьют. Пьют свою жизнь. Каждый свою жизнь. И не нужно превращать Грааль в продуктовые весы. Ты меня любишь вследствие одних причин, а твоя жена отравилась вследствие других причин. Тут нечего взвешивать, тут нужно пить» [Там же].

Ставший почти традиционным для Вырыпаева эпитаф в пьесе отсутствует, однако, если совместить названия всех семи эпизодов, получается связная фраза, которую можно воспринимать как послесловие; этот замысел не столь очевиден при просмотре постановки, однако автор акцентирует на нем внимание в снятом в 2012-м году кинофильме: «Каждое движение внутри танца ощущается тобой спокойно и внимательно и внутри и снаружи и в начале и в конце и на дне и на поверхности сна» («... как один единственный танец») [Там же].

Тематика смерти, сдержанное и вдумчивое отношение к этой сложнейшей бытийной категории делает эту пьесу (как и ряд последующих работ Вырыпаева в кино и театре) схожей с психологическим тренингом и, по выражению П. Руднева, может иметь «серьезное терапевтическое значение» [Руднев, 2018]. Однако упрощение и смягчение ранее конфликтной и протестной драматургии, на наш взгляд, может снизить ее художественные достоинства, рискуя сделать ее упрощенной и стереотипной. Но, в любом случае, творческий путь данного драматурга и режиссера ещё не завершён и поэтому наблюдения, здесь представленные, носят предварительный характер.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Творческий почерк И. Вырыпаева в контексте новой драмы определяется следующими составляющими. Во-первых, ведущая роль слова, идеи, мысли – особенность, характерная для отечественной драматургии, начиная с ее зарождения. Кроме классической драмы, творчество Вырыпаева следует рассматривать как продолжение традиций классической русской литературы в целом, что проявляется на многих уровнях построения текста: это и система эпиграфов, и говорящие имена, и социальная проблематика, и включение актуального политического контекста. Заимствование у зарубежных аналогов определенного круга тем и приемов – эстетика потребления, эскапада – лишь накладываются на основную конструкцию всё же специфически русской драмы.

Во-вторых, доминирование темы веры, религии делает его творчество близким к современной проповеди – что закономерно в русском литературном пространстве с его пониманием писателя как духовного учителя, а также с особой ролью театра в культурном сознании: «храм искусства». Раннее творчество Вырыпаева демонстрирует итоги духовной смуты конца XX столетия, он, как и другие представители НД, выводит на сцену людей-зверей: маньяков, убийц, героиновых наркоманов. Однако с течением времени в его творчестве намечается выход из кризисного положения.

Наконец, Вырыпаева отличает попытка сконструировать, базируясь на прошлом опыте, современную идентичность, создать образ человека рефлексирующего, но не замкнутого на непрерывном самоанализе, способного также на поступки; ответственного как за свои действия, так и за их отсутствие. Личность, открытую для диалога, способную сознавать и дифференцировать существующие религиозно-нравственные системы, но не охваченную религиозным фанатизмом или, напротив, нигилизмом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новая драма рубежа веков стала значительным событием в современной культурной жизни. В ней соединены традиции отечественной и зарубежной драматургии, лишь часть из которых была рассмотрена в рамках данной работы.

В ситуации кризиса идентичности НД предлагает поиск нового самосознания, выхода из старых форм жизни: постсоветской, постхристианской, постмодернистской парадигмы, не отрицая, а обобщая и компилируя творческие достижения предыдущих поколений. Время диктует свои правила, сменились формы существования драматического текста: он может быть экранизирован, поставлен, зачитан, выпущен в формате аудиоспектакля. Важен тот факт, что русская драма по-прежнему бытует не только на сцене, но и не в меньшей степени в печатном виде: говорное начало, слово в ней сильнее яркого действия.

В течение нулевых годов НД претерпела существенную эволюцию, через протест и отрицание пришла к созиданию. Деконструкцию сменил бриколаж, драматурги не разрушают, а создают из частей прошлого самобытные тексты, в которых делают попытку удовлетворить эстетические, идейные и социальные запросы своей публики, не заискивая перед ней. Творчество И. Вырыпаева является ярким тому подтверждением. Базируясь на существующих теоретических и методологических источниках, мы предприняли попытку исследовать специфику новой драмы рубежа XX и XXI веков. Были выделены черты поэтики европейской драматургии и степень ее влияния на современную русскую драму, а также проанализированы пьесы И. Вырыпаева как представителя «младшего поколения» НД в русле отечественной и европейской драматургической традиции.

Подводя итоги, отметим, что Вырыпаев-драматург синтезирует множество традиций, начиная от языческой мифологии и заканчивая

современной массовой культурой. Это и классическая русская литература, и зарубежная драма XX века, и религиозные тексты. Однако, используя наследие предшественников, он сохраняет свой творческий почерк, что делает его пьесы востребованными и актуальными как в русскоязычном культурном пространстве, так и за рубежом.

Поскольку тема данной работы весьма актуальна, а становление рассматриваемого нами феномена ещё не завершено, перспективы данного исследования могут быть реализованы во многих направлениях. Это и привлечение творчества других представителей НД, локализованных как в России, так и за границей; и поиск компаративных связей в других национальных литературах; и углубление исторического контекста – детальное сопоставление с текстами предшественников НД, с классической драматургией; и подробная разработка рецептивного аспекта, т.к. усилившееся значение интернет-коммуникаций в повседневной жизни делает возможным изучение как массового, так и профессионального восприятия текстов, постановок и кинофильмов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Ах эта свадьба...». Отзыв на спектакль «Скрипка, бубен и утюг» [Электронный ресурс] // Отзовик. 2017. URL: http://otzovik.com/review_4785359.html (дата обращения: 03.06.2017).
2. «Первый акт – комедия, второй – трагедия...» [Электронный ресурс] // «Афиша». Рецензии на спектакль «Мурлин Мурло». 2009. URL: <https://www.afisha.ru/performance/78790/review/281577/> (дата обращения: 26.05.2017).
3. «"Скрипка, бубен и утюг", реж. Н.В. Коляда, Коляда-театр» [Электронный ресурс] // Живой Журнал. 2015. URL: <http://ajushka.livejournal.com/2268355.html> (дата обращения: 02.06.2017).
4. «Спектакль не понравился...» [Электронный ресурс] // «Афиша». Рецензии на спектакль «Мурлин Мурло». 2014. URL: <https://www.afisha.ru/performance/78790/review/574043/> (дата обращения: 26.05.2017).
5. «Фильм "Кислород": 10 заповедей в стиле рэп» [Электронный ресурс] // BaltInfo. 2009. URL: <https://slavia.ee/culture/kino/2417--lr-10-----> (дата обращения: 03.03.2018).
6. Авдошина Е. Новая драма: с чего все начиналось? [Электронный ресурс]. 2014. URL: http://chekhoved.net/blogs/newdrama/182-povaya_drama_s_chego_vse_nachi (дата обращения: 21.05.2017).
7. Агеева Н.А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Новосибирск, 2016. 209 с.
8. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. 454 с.
9. Анисимов К.В. «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск: СФУ, 2015. 148 с.
10. Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века: монография. Красноярск: СФУ, 2016. 468 с.

11. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей / под ред. П.Е. Бухаркина. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 444 с.
12. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев: Next, 1994. 511 с.
13. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 542 с.
14. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
15. Брандт Г.А. Этика в парадигме культурно-антропологического подхода: «новая драма» о «смерти» морали // Общество: философия, история, культура. 2016. № 1. С. 92–94.
16. Бродский В. Пластилиновая античность [Электронный ресурс] // Эксперт. 2006. № 38. URL: http://expert.ru/expert/2006/38/plastilinovaya_antichnost/ (дата обращения: 07.02.2018).
17. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 408 с.
18. Войцеховский Б. Драматизируй это [Электронный ресурс] // Мослента. 2015. URL: <https://moslenta.ru/kultura/viripaev.htm> (дата обращения: 11.05.2018)
19. Волошина А. Иван Вырыпаев – автор «Дон-Кихота» [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2012. № 3. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/69/pokolenie-xyz-69/ivan-vyrypaev-avtor-don-kixota/> (дата обращения: 26.05.2018).
20. Все отзывы о спектакле «Мурлин Мурло» [Электронный ресурс] // «Афиша». 2009–2015. URL: <https://www.afisha.ru/performance/78790/reviews/> (дата обращения: 26.05.2017).
21. Вырыпаев И. 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005. 240 с.

22. Вырыпаев И. Бухарест 68 [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=30249> (дата обращения: 19.05.2018).
23. Вырыпаев И. Бытие 2 [Электронный ресурс]. 2004. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=569583&p=13> (дата обращения: 19.05.2018).
24. Вырыпаев И. Кислород [Электронный ресурс]. 2002. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/v/vyrypaev> (дата обращения: 19.05.2018).
25. Вырыпаев И. Сны [Электронный ресурс]. 1999. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/v/vyrypaev> (дата обращения: 19.05.2018).
26. Вырыпаев И. Танец Дели [Электронный ресурс]. 2009. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=569583&p=13> (дата обращения: 19.05.2018).
27. Вырыпаев И. Эйфория. Сценарий [Электронный ресурс]. 2006. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/v/vyrypaev> (дата обращения: 19.05.2018).
28. Гагарин-Гагарская В. Скрипка, бубен и утюг [Электронный ресурс] // Живой Журнал. 2014. URL: <http://ural-ga.livejournal.com/387501.html> (дата обращения: 03.06.2017).
29. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 623 с.
30. Гиренок Ф. И. Клиповое сознание. М.: Проспект, 2015. 256 с.
31. Глембоцкая Я.О. Разговор драматурга с создателем: «Божественная комедия» Исидора. Штока и «Бытие № 2» Ивана Вырыпаева // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2011. № 7. С. 165–169.
32. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2007. 320 с.
33. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2006. 280 с.
34. Горных А.А. Кинотекст // Постмодернизм: энциклопедия / Сост. и науч. ред.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. 1038 с.

35. Гороховская Е., Филатова Л. Взгляд сверху. На вопросы молодежной редакции отвечают театральные критики и театроведы. О профессии и о себе [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2008. № 2. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/52/identification-52/vzglyad-sverxu/> (дата обращения: 02.06.2017).
36. Григорьева Д. «Московская премьера». Первое знакомство [Электронный ресурс] // Кино-Театр.ру. 2007. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/artkino/178/> (дата обращения: 21.01.2018).
37. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2006. 368 с.
38. Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.
39. Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М.: РГГУ, 1999. 80 с.
40. Давыдова М. На последнем издыхании [Электронный ресурс] // Консерватор. 2002. URL: http://www.smotr.ru/2002/2002_doc_o2.htm (дата обращения: 03.04.2018).
41. Дмитриевская М. О природе театральной критики [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2012. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/o-prirode-teatralnoj-kritiki/> (дата обращения: 02.06.2017).
42. Добренко Е.А. Метафора власти: литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. 410 с.
43. Добренко Е.А. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
44. Долженко Т.Е. Назад к Островскому: «Эйфория» И. Вырыпаева как опыт исследования пространства трагедии // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. Вып. 2. С. 168–174.
45. Долин А. Ларс фон Триер: контрольные работы. Анализ, интервью. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 454 с.

46. Достоевский Ф.М. Письма М.М. Достоевскому. 1 февраля 1846. Петербург // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15-ти т. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. С. 56–58.
47. Дубин Б.В. Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре: сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 345 с.
48. Евдокименко Е. Театр жестокости в современных русских пьесах о детстве и детях // ІНОЗЕМНА ФІЛОЛОГІЯ. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 98–104.
49. Журчева О.В. Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: монография. Самара: Изд-во СГПУ, 2007. 418 с.
50. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учебное пособие. Самара, 2001. 184 с.
51. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Самара, 2009. 24 с.
52. Забалуев В., Зензинов А. Новая драма: практика свободы [Электронный ресурс] // Новый мир. 2008. № 4. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2008_4/Content/Publication6_1746/Default.aspx (дата обращения: 11.05.2018).
53. Зайцева И.П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. М., 2002. 444 с.
54. Заславский Г. На полпути между жизнью и сценой [Электронный ресурс] // Октябрь. 2004. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10.html> (дата обращения: 03.06.2018).
55. Захарьев А., Сычев С. Плохих фильмов не бывает [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2009. № 8. URL: <http://kinoart.ru/archive/2009/08/n8-article14> (дата обращения: 23.05.2018).
56. Зиннатуллина Р.М. Истоки перформативности произведений «новой драмы». Человек в мире. Мир в человеке: актуальные проблемы

- философии, социологии, политологии и психологии: материалы XIX Междунар. науч.-практ. конф. студ., асп. и молодых ученых (24–26 ноября 2016 г.) / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2016. С. 214–218.
57. Из истории русской культуры. Т. 3. (XVII – начало XVIII века): статьи по истории русской культуры и литературы. 2-е изд. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 460–486.
58. Изер В. Рецептивная эстетика // Академические тетради: альманах. М.: Международное агентство «A.D.& T.», 1999. Вып. 6. С. 59–96.
59. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
60. Кинопоиск. Рецензии и отзывы на фильм «Эйфория» [Электронный ресурс]. 2006–2016. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/eyforiya-2006-256530/ord/rating/#list> (дата обращения: 15.05.2018).
61. Кичин В. Зрительный залп [Электронный ресурс] // Российская газета. 2006. № 4100. URL: <https://rg.ru/2006/06/23/kino.html> (дата обращения: 14.04.2018).
62. Ковальская Е. Возвращение спектакля [Электронный ресурс] // «Афиша». 2009. URL: <https://www.afisha.ru/performance/78790/review/272986/> (дата обращения: 26.05.2017).
63. Ковальская Е. Итоги нулевых. 20 пьес 2000-х [Электронный ресурс] // Афиша Daily. 2010. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/8303/> (дата обращения: 02.06.2018).
64. Козырев М., Толстая Ф. Иван Вырыпаев [Электронный ресурс] // Серебряный дождь. 2013. URL: http://www.silver.ru/programms/ottsy_i_deti/archive-of-the-mishanina/materials-ivan_vyrypaev_59495/ (дата обращения: 21.05.2018).
65. Коляда Н. Мурлин Мурло [Электронный ресурс]. 1989. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения: 25.05.2017).
66. Коляда Н. Рогатка [Электронный ресурс]. 1989. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения: 02.06.2017).

67. Коляда Н. Скрипка, бубен и утюг. [Электронный ресурс]. 2013. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения: 02.06.2017).
68. Коляда Николай [Электронный ресурс] // Коляда-театр. Официальный сайт. URL: <http://www.kolyada-theatre.ru/ru/band> (дата обращения: 30.05.2017).
69. Кубрякова Е.С. Драматические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Известия РАН. СЛЯ. 2008. № 4. С. 3–10.
70. Кулакова Е. Коляда-театр в Москве: «Скрипка, бубен и утюг» [Электронный ресурс] // Живой Журнал. 2016. URL: <http://k-kulakova.livejournal.com/59471.html> (дата обращения: 03.06.2017).
71. Купченко Т.А. «Бытие № 2»: жанровая форма «театр в театре» в драматургии Ивана Вырыпаева // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Вып. 1–2: сб. научный статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. Кемерово, 2011. С. 147–157.
72. Купченко Т.А. «Театр в театре» (Подготовительные материалы экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX–XXI веков) // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуск 3: сб. научный статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. Кемеровский государственный университет. Кемерово, 2012. С. 237–245.
73. Купченко Т.А. «Фамилия содержания»: лирическое начало в драматургии В. Маяковского, И. Вырыпаева и П. Пряжко // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуск 3: сб. научный статей / отв. ред.: С. П. Лавлинский, А. М. Павлов. Кемерово, 2012. С. 36–51.
74. Купченко Т.А. Катарсис в произведениях Ивана Вырыпаева и Василия Сигарева // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Выпуск 3: сб. научный статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. Кемерово, 2014. С. 62–85.
75. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: в 3 т. Т. 2. М.: Наука, 1964. С. 238–363.

76. Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980–1990-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2010. 16 с.
77. Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 2014. 472 с.
78. Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 488 с.
79. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск-Уральский: Калан, 1997. 159 с.
80. Лем Е. «Город вурдалака»: социальный заказ, лишенный убедительности [Электронный ресурс] // Ежедневные Новости Владивостока. 2010. URL: <https://novostivl.ru/msg/10236.htm> (дата обращения: 02.06.2018).
81. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 192–201.
82. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 244–278.
83. Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 374 с.
84. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: «Ээсти Раамат», 1973. 92 с.
85. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: «Искусство–СПБ». 2010. 704 с.
86. Мамаладзе М. Мыслящий вслух // Театр. 2004. № 5. С. 32–35.
87. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах; философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2005.

- № 73. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mama28.html> (дата обращения: 07.06.2018).
88. Мурлин Мурло. Театр Современник. Пресса о спектакле [Электронный ресурс]. 2009. URL: http://www.smotr.ru/2008/2008_sovr_murlin.htm (дата обращения: 26.05.2017).
89. Мухина М. Иван Вырыпаев: «Без попыток осознать свою жизнь, любовь, веру невозможно жить, как и без кислорода. Иначе – задохнешься» [Электронный ресурс] // ProfiCinema. 2009. URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=59077> (дата обращения: 21.05.2018).
90. Наумова О.С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв.: на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2009. 18 с.
91. Никольская А. Что такое «Новая драма» [Электронный ресурс] // Театрал. 2005. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/361/> (дата обращения: 26.05.2017).
92. Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги: коллективная монография. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. 296 с.
93. Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема жанра / под общей редакцией Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2015. 92 с.
94. Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 5 (11). С. 165–174.
95. Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Вып. 4: сборник научных статей / отв. ред.: С. П. Лавлинский, А. М. Павлов; Кемерово: ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», 2015. 485 с.

96. Равенхилл М. Shopping&Fucking [Электронный ресурс]. 1996. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/ravenhill> (дата обращения: 03.06.2017).
97. Равенхилл М. Откровенные полароидные снимки [Электронный ресурс]. 1999. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/ravenhill> (дата обращения: 03.06.2017).
98. Руднев П.А. Драма памяти. Очерки по истории российской драматургии. От 1950-х до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.
99. Руднев П.А. Иван Вырыпаев. «Сгорел дом, а в доме две собаки» [Электронный ресурс] // Новый Мир. 2017. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-v-dome-dve-sobaki-pr.html (дата обращения: 06.06.2018).
100. Руднев П.А. Кислород. Фильм Ивана Вырыпаева [Электронный ресурс]. 2009. URL: <https://pavelrudnev.livejournal.com/875827.html> (дата обращения: 11.05.2018).
101. Русанова О.Н. Контекстное прочтение пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (часть 1) // Вестник ТГПУ. 2017. № 11 (188). С. 203–210.
102. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 1 (8). С. 135–137.
103. Свешникова М. Иван Вырыпаев: «Правильные ответы нужны как кислород» [Электронный ресурс] // RUSSIA.TV. 2009. URL: https://russia.tv/article/show/article_id/10203/ (дата обращения: 21.05.2018).
104. Свизева В. Вырыпаев И. «Театр погибает. И людям, которые этого не хотят замечать, просто удобно существовать в таких условиях» [Электронный ресурс] // «74.ру». 2009. URL: <https://afisha.74.ru/text/entertainment/238802.html> (дата обращения: 11.05.2018).

105. Семеновских Т.В. Феномен «клипового мышления» в образовательной вузовской среде [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «Науковедение». 2014. № 5 (24). URL: <http://naukovedenie.ru/PDF/105PVN514.pdf> (дата обращения: 07.06.2018).
106. Сергеева Ю. Иван Вырыпаев: «Современное искусство – это риск» [Электронный ресурс] // Восточно-Сибирская правда. 2016. № 9. URL: <http://www.vsp.ru/2016/03/15/ivan-vyrypaev-sovremennoe-iskusstvo-eto-risk/> (дата обращения: 27.05.2018).
107. Смирнов И. Сраматургия [Электронный ресурс] // Независимая газета. 2000. URL: http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tipa_gramaturgia.html (дата обращения: 03.06.2018).
108. Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирский государственный театральный институт, 4–6 октября 2011 г. Новосибирск, 2011. 180 с.
109. Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.). Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2017. 280 с.
110. Соловьёва А. Г. Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы [Электронный ресурс] // Современная филология: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.). Уфа: Лето, 2013. С. 7–9. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/78/3268/> (дата обращения: 10.05.2018).
111. Соловьева Е. «Скрипка, бубен и утюг» в «Коляда-театре» [Электронный ресурс] // Живой Журнал. 2014. URL: <http://solo-e.livejournal.com/172440.html> (дата обращения: 03.06.2017).
112. Стала ли российская новая драма стилем в театральном искусстве? [Электронный ресурс] // Театр. 2011. № 3. URL: <http://oteatre.info/stala-li->

- rossijskaya-novaya-drama-stilem-v-teatralnom-iskusstve/ (дата обращения: 26.05.2017).
113. Страшкова О.К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2006. 42 с.
114. Театральный дневник Григория Заславского [Электронный ресурс] // Новый Мир. 2003. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/3/zaslav-pr.html (дата обращения: 03.06.2018).
115. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004.
116. Тимофеева А.С. Театральная критика П.А. Маркова: система воззрений и принципов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984. 205 с.
117. Турышева О.Н. «Легенда о великом инквизиторе» в составе интертекстуального кода кинотекста Ларса фон Триера «Догвилль» // Уральский филологический вестник. 2015. № 3. С. 186–194.
118. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 326–345.
119. Тюпа В.И. Постсимволизм (теоретические очерки русской поэзии XX века). Самара, 1998. 115 с.
120. Успенский Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998. 680 с.
121. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
122. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Изд-во Московского университета, 1978. 240 с.
123. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 437 с.
124. Хитров А. Человек играющий Ивана Вырыпаева [Электронный ресурс] // WATCH RUSSIA. 2014. URL:

- <http://www.watchrussia.com/articles/chelovek-igrayuschiy-ivana-vyurpaeva>
(дата обращения: 21.05.2018).
125. Цыкунова О.С. «Производственная» драма как жанровая форма в русской драматургии XX–XXI вв. // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых (12 февраля 2016 г.). Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. С. 289–295.
126. Цыркун Н. Тавромахия. «Эйфория», режиссер И. Вырыпаев [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2006. № 8. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2006/08/n8-article3> (дата обращения: 22.01.2018).
127. Шадронов В. Палата № NET [Электронный ресурс] // Частный корреспондент. 2010. URL: http://www.chaskor.ru/article/palata_net_21381 (дата обращения: 12.06.2018).
128. Шахматова Т.С. Геопатогенная зона или театральный вирус? О фестивале современной драматургии «Новая драма» (г. Тольятти, 28–31 марта 2007 г.) [Электронный ресурс] // Казанский государственный университет. 2007. URL: http://old.kpfu.ru/f10/publications/newdrama/razdel_5/article_2.php (дата обращения: 07.05.2018).
129. Шуников В.Л. Трансформация родовых черт новейшей российской драмы [Электронный ресурс] // Narratorium. 2011. № 2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027600> (дата обращения: 23.05.2018).
130. Щербакова Н.Г. Театральный феномен Николая Коляды: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2013. 30 с.
131. Эслин М. Театр абсурда / пер., вступит. ст., избр. рус. библиограф., коммент. и указ. имен Г.В. Коваленко, ред. Е.С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 527 с.

132. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение; пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
133. Якушева Л.А. Из театра в кинематограф: исход 2012 года // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 191–196.
134. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 2. С. 34–84.
135. Gray S. Japes [Электронный ресурс]. 2001. URL: <http://www.dramaonlinelibrary.com/plays/japes-iid-151695> (дата обращения: 03.06.2018).
136. Sierz A. A very short history of in-yer-face theatre [Электронный ресурс]. 2009. URL: <http://www.inyerfacetheatre.com/archive22.html> (дата обращения: 03.06.2018).
137. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London: Faber & Faber, 2001. 288 с.
138. Sierz A. New writing in british theatre today [Электронный ресурс] // TheatreVoice. 2010. URL: <http://www.theatrevoice.com/audio/new-writing-in-british-theatre-today/> (дата обращения: 03.06.2018).

