

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»  
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации  
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Герой-ребенок в современной пьесе**  
Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. Кафедрой

\_\_\_\_\_  
дата    \_\_\_\_\_  
подпись

Исполнитель:  
Шалапугина Анастасия Евгеньевна,  
обучающийся группы ЛЛ-41

\_\_\_\_\_  
подпись

Руководитель:  
Меркотун Елена Алексеевна, к.ф.н.,  
доцент

\_\_\_\_\_  
подпись

Екатеринбург 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ 2

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ  
ДРАМАТУРГИИ 9

1.1. Особенности построения драматического действия. Сюжет и диалог в  
драме 9

1.2. Драматический герой. Образ ребенка 18

в системе персонажей современной драмы 18

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ ДЕТЕЙ В СИСТЕМЕ ДЕЙСТВУЩИХ ЛИЦ  
СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ 28

2.1. История ребенка в пьесе Я.Пулинович «За линией» 28

2.2. Диалоги детей и взрослых в пьесах Е.Васильевой, Т. Гарбар, К.  
Драгунской 40

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 54

## ВВЕДЕНИЕ

Современная российская «новая драма», художественное явление рубежа XX – XXI вв., характеризуется исследователями как драматургическое и театральное, фестивальное движение, в котором «появилась целая плеяда молодых талантливых отечественных драматургов»: «Новая драма» обращена к молодому читателю/зрителю, студенческой аудитории, способной органично воспринимать все нестандартное в искусстве».<sup>1</sup> В этом явлении исследователи наблюдают «типологические схождения» с «новой драмой» рубежа XIX – XX столетий, основу которых «составляет общая историко-культурная ситуация, осознание исчерпанности традиционных форм (как жизни, так и искусства) и необходимости поиска нового»<sup>2</sup>.

Также отмечалось, что «новая драма» вбирает опыт развития европейской драматургии XX в., ее предшественниками считают абсурдистов и экзистенциалистов, отсюда «многие характернейшие приемы абсурдистского театра: нарушение принципа детерминизма, алогичность, бессюжетность, трансформация хронотопа, некоммуникабельность, отчужденность персонажей»<sup>3</sup>. С.Я.Гончарова - Грабовская считает особенно характерным для поэтики «новой драмы» «органическое сочетание реального и ирреального, их взаимодействие в рамках художественного пространства пьесы».<sup>4</sup>

Изменения, происходящие в современной драматургии в 1990-2010-е годы, по наблюдениям критиков и исследователей, стремительны и противоречивы. Процессы, происходящие в драматургии и театре последних десятилетий, само художественное своеобразие новых пьес зачастую с

<sup>1</sup> Меркулова М.Г. «Новая драма» // Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX – XXI вв. Новый филологический вестник. – 2011. - № 2(17). – С.124.

<sup>2</sup> Там же.- С.123.

<sup>3</sup> Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: Учеб. пособие. – М.:Флинта; Наука, 2003. – С.123.

<sup>4</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Комендия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука, 2006. – С.4.

трудом поддается определению с помощью привычных театроведческих и литературоведческих категорий. М.И.Громова, например, отметила: «Новая драма» находится в очень сложном диалоге с традицией: она не порывает с ней окончательно, хотя готова откликнуться на призыв «Нужны новые формы!»<sup>5</sup>

В целом, ситуацию рубежа веков в театре и драматургии определяют как «перемену интонации». Первоначально называя «лидером» «новой драмы» Л.Петрушевскую, поэтика творчества которой оказала влияние на последующие «поколения» драматургов, исследователи выделили далее целый ряд авторов, таких как М.Угаров, О.Михайлова, Е.Гремина, О.Богаев, О.Мухина, М.Курочкин, Е.Гришковец, К.Драгунская, В.Сигарев, В. и О.Пресняковы, В. и М. Дурненковы, И. Вырыпаев, Е. Нарши, В. Леванов, Е.Исаева и др., которые во многом «изменили традиционную поэтику драмы». «В этих пьесах сильнее ощутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальность, внимание к ранее табуированным сферам изображения жизни, использование ненормативной лексики, нового художественного дискурса, в котором огромную нагрузку несет слово»<sup>6</sup>.

С.Я.Гончарова-Грабовская также указывает, что «при явной тяге к оригинальности, в современной драме преобладает натурализм быта, насыщенный жестокостью. Ей не чужд мелодраматизм, элементы сентиментализма и романтизма, при этом активно проявляет себя эстетика драмы абсурда. Молодых авторов волнует «эффект самовыраженности», отказ от общественных норм и штампов, тяга к эксперименту».<sup>7</sup>

И.А.Канунникова, напротив, обращает внимание на другую тенденцию, в которой «вместо намеренно антиэстетичных подробностей современной жизни – стремление к изящно выстроенным, поэтичным картинам и образам прошлых эпох; вместо жестко определенного, четкого взгляда на мир –

---

<sup>5</sup> Громова М.И. Русская современная драматургия конца XX – начала XXI века: Учеб. пособие. - М.: Флинта: Наука, 2007. – С.225.

<sup>6</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Комендия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. – С.3-4.

<sup>7</sup> Там же. – С.6.

призрачная неуловимость очертаний и настроений, легкая импрессионистичность; вместо безнадежных и беспросветных финалов – светлая печаль и философское отношение к неизбежному «бегу времени»; вместо нарочито грубого языка – классически чистое русское слово». <sup>8</sup>

М.Н.Липовецкий в статье, посвященной драматургии В. и О. Пресняковых, выделил в «новой драме» следующие тенденции:

1. «Неисповедальная». Этот метод открыл Е. Гришковец. Он сфокусировал внимание на проблеме личной идентичности современного человека – проблеме, которая определяет сегодняшний драматизм. Другая тема этой линии «новой драмы» связана с вопросами философскими: а что такое «я»? Кто совершает мои поступки? Что во мне принадлежит только мне? Примером данной тенденции могут быть такие пьесы, как «Таня-Таня» О.Мухиной, «Кислород» И.Вырыпаева, «Про мою маму и про меня» Е.Исаевой.

2. Самая громкая тенденция Новой драмы – неонатурализм (гипернатурализм), представленный в основном «Театром.doc» Е.Греминой, М.Угаровым и близкой по эстетике так называемой «уральской школой» Н.Коляды (В.Сигаревым, О.Богаевым). Неонатурализм наследует не столько театральной, сколько литературной и киношной «чернухе» перестроечного периода. В нем видят родство и с английским «In-Yer-Face-Teatre», и с европейским театром абсурда, и с творчеством Л.Петрушевской. Однако, «большинство “новых драматургов” взяли у Петрушевской бытовой абсурдизм и трансгрессию (языковой и поведенческой) нормы, “позабыв” или не сумев воспринять ее виртуозную языковую игру», - отмечает М.Н.Липовецкий.

3. Драматургия, сочетающая натурализм и гротескную интертекстуальную метафору. Эту эстетику предъявили отечественному театру братья Олег и Владимир Пресняковы. В близком ключе пишет М.Куручкин. В их пьесах нет стремления «подражать жизни». Эти авторы

---

<sup>8</sup> Канунникова И.А. Русская драматургия XX века. – С.128.

«создают достаточно сложные художественные и философские метафоры, а не картинки с натуры».<sup>9</sup>

В книге М.Н.Липовецкого и Б.Боймерс «Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты новой драмы» «значимыми сигналами» ее поэтики названы следующие: «вербатим или сценическая речь, звучащая как оскорбление для завязанного театрала; обостренно бытовой и в то же время морbidно-гротескный сюжет; черный юмор; сплетение гипернатурализма и поисков новой ритуальности; «масочность» персонажей, лишенных психологической характерности»<sup>10</sup>. Эти качества показывают оформление новой драмой «дискурсов насилия», «перформансов насилия», присущих современному обществу. Из опыта «новой драмы» следует, что, «во-первых, идентичность, основанная на насилии к Другому оборачивается непрерывным трагикомическим перформансом»; «во-вторых, этот процесс неизбежно ведет к саморазрушению личности и социума: ведь Другим может оказаться каждый. Именно об этом пьесы братьев Пресняковых, Ивана Вырыпаева, «Анна» Клавдиева, «Сентябрь.doc» Угарова и Греминой и ряд других пьес»<sup>11</sup>.

На фоне изученных исследований современной драматургии, новых тенденций и театральных экспериментов в поэтике «новой драмы», необходимо отметить особую **актуальность** и недостаточную изученность детской темы в пьесах последних десятилетий. «Как известно, до сравнительно недавнего времени ребенок в качестве персонажа в драматургии встречался крайне редко»<sup>12</sup>. В российской «новой драме»

---

<sup>9</sup> Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. – 2005. - № 73. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html>

<sup>10</sup> Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С.342.

<sup>11</sup> Там же. – С.344.

См. также: Уланов А. Убивающий язык. Об исследовании М. Липовецкого, Б. Боймерс. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы» // Знамя. – 2013. - № 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/3/u23.html>

<sup>12</sup> Лавлинский С. Мифологемы «ребенка-жертвы» и «ребенка-палача» в сюжете драмы (подступы к изучению) // Новейшая драма рубежа XX - XXI веков: проблема героя. –

образы детства и дети как действующие лица присутствуют в пьесах многих авторов, например, К.Драгунской, В.Сигарева, В.Леванова, Я.Пулинович, Е.Исаевой, И.Вырыпаева, М.Арбатовой, О.Мухина, Е.Нарши и др. Жанрово-стилевая палитра представления детской темы также весьма разнообразна: от драматических сказок, пьес для детского театра, до современной социально-психологической драмы, разыгрывающей детско-родительские отношения, конфликты подростков в школьной среде; до экзистенциальных диалогов о смысле жизни с участием юных персонажей. Ребенок в новой драме зачастую выдвигается на позиции главного героя, он наделен своим словом о мире, системой ценностей, значимыми поступками.

В данной работе нас будет интересовать образ ребенка как активного участника драматического действия в пьесах современных авторов.

Жизнь ребенка, подростка, его мысли и чувства, отношения со взрослыми, с окружающим миром – вечные проблемы литературы, которые не обошли стороной и современную драматургию. По нашему мнению, одним из наиболее интересных способов взаимодействия героя-ребенка с окружающим миром в драме является его диалог, его отношения со взрослыми.

**Объектом** нашего исследования стали пьесы Я.Пулинович «За линией», Е.Васильевой «Там, за Ладожским озером», Т.Гарбар «На островах», К.Драгунской «Трепетные истории» (История первая), а **предметом** – художественные особенности образов детей как действующих лиц современной драмы.

В соответствии с поставленной проблемой обозначим следующую **цель работы**: проанализировать образы детей в указанных драматических произведениях, выявить их место в системе персонажей пьесы.

#### **Задачи исследования:**

1. Кратко охарактеризовать основные черты «новой драмы»;

---

Самара, 2012. – С.19. О роли образа ребенка в современной британской драме см.: Доценко Е.Г. Детские страхи в новом британском «театре жестокости: пьесы для детей и их родителей // Филологический класс. – 2012. – № 1. – С.55 – 59.

2. В опоре на литературоведческие труды изучить специфику анализа драматического произведения;
3. Определить роль и особенности образов детей и взрослых в современной драматургии на «детскую тему»;
4. Рассмотреть систему персонажей в пьесе Я.Пулинович «За линией»;
5. Проанализировать диалоги персонажей-детей в пьесах К.Драгунской «Трепетные истории», Е.Васильевой «Там, за Ладожским озером», Т.Гарбар «На островах»;
6. Сделать выводы о художественной специфике образа ребенка в качестве героя современной пьесы, об организации системы персонажей, сюжета и диалога в этих пьесах.

**Структура работы.** В первой главе выпускной работы рассматриваются теоретические аспекты исследования, она посвящена своеобразию драматического произведения, а также значению детских образов в художественной системе пьесы. Во второй главе мы обращаемся к анализу современных пьес, в которых в качестве основных действующих лиц выступают дети.

Данное исследование имеет **практическую значимость** как в исследовательской, так и в педагогической деятельности. Его результаты могут быть использованы на уроках и факультативных занятиях с учащимися современной литературой.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ



1.1. Особенности построения драматического действия. Сюжет  
и диалог в драме

«Пьеса – драма,  
комедия – самая  
трудная  
форма  
литературы, – писал  
М. Горький. – ...В  
романе,  
в повести  
люди,  
изображаемые  
автором,  
действуют  
при  
его  
помощи,  
он все  
время  
с ними,  
он показывает  
читателю,  
как  
нужно  
их понимать,  
объясняет  
ему  
тайные  
мысли,

скрытые  
мотивы  
действий  
изображаемых  
фигур,  
оттеняет  
их настроения  
описаниями  
природы,  
обстановки... Управляет  
их действиями,  
делами,  
словами,  
взаимоотношениями... Пьеса  
требует,  
чтобы  
каждая  
действующая  
в ней  
единица  
характеризовалась  
и словом  
и делом  
самосильно,  
без  
подсказываний  
со стороны  
автора...»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Горький М. О пьесах: (Отрывок) // А. С. Грибоедов в русской критике: Сборник ст. – М.: Гослитгиздат, 1958. — С.322 – 323.

Сущность драмы как рода литературы, законы построения драматического произведения были описаны в трудах А.Аникста, В.Волькенштейна, В.Хализева, С.Владимирова, М.Полякова и других исследователей. Как отметил Н.Л.Лейдерман, «секреты драматического искусства продолжают оставаться далеко не раскрытыми»<sup>14</sup>.

По отношению к эпосу и лирике драма обычно определяется через категории конфликта и действия: «Драма как род литературы эстетически осваивает борение между субъективным миром человека и объективным ходом жизни. Человек выступает в драме как Личность, он обладает самосознанием и «волением». Драма обнаруживает сферу несовместимости, противоположности между свободной волей человека и объективными процессами действительности. Разрешение этого противостояния (конфликта) осуществляется через действие.»<sup>15</sup>

В.Волькенштейн, описывая содержание драматического рода литературы, основывается на законах «Поэтики» Аристотеля, и прежде всего, вводит понятие «действие» и «контрдействие»: «Основным элементом (художественным материалом) драматического произведения является поэтически изображенное действие, иногда действие-поступок, иногда действие-слово»<sup>16</sup>. «Автор драмы выражает свой замысел посредством действующих лиц. В отличие от романа, наряду с широкими описаниями природы и быта, изображающего социально-психологические конфликты, драма развивает конфликты в виде диалогов своих персонажей и ремарок, фиксирующих поступки, действия физические и события, существенно влияющие на ход действия, место и время действия и т.д.»<sup>17</sup>

Структура драматического произведения, по концепции В.Волькенштейна, проникнута динамикой действия, что проявляется в каждом ее элементе, и развитие действия (как главной линии борьбы)

---

<sup>14</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 424.

<sup>15</sup> Там же. - С.425.

<sup>16</sup> Волькенштейн В. Драматургия. - М: Сов. писатель, 1969. – С.11.

<sup>17</sup> Там же. – С.9.

составляет основу внутренней целостности драмы, ее художественного единства: «Идейный замысел автора находит свое полное воплощение в целостности динамического образа, однако в сложном комплексе скрещивающихся динамических линий, образующих стройное цельное драматическое произведение, выделяется основная тематическая линия...»<sup>18</sup>

Основными компонентами драматического произведения, по Волькенштейну, являются следующие: «Для возникновения драмы необходимо: 1) единое действие, 2) «драматический узел» обстоятельств и событий, противоборствующих герою или группе лиц и одновременно разжигающих его желания.

Возникает драматическая коллизия, то есть столкновение интересов, или конфликт, то есть коллизия, рассматриваемая в динамике, – борьба».<sup>19</sup>

Однако, возникновение конфликта, «стягивание» драматического узла, динамика борьбы персонажей связаны не только со столкновением их внешних интересов, противоположных жизненных целей. Исследователи указывают, что возникновение драматического конфликта непосредственно определено ситуацией выбора, внутренней психологической коллизией персонажа. Н.Л.Лейдерман, характеризуя ситуацию выбора в драматическом произведении, ссылается на определение В.Н.Ярхо: «...глагол «дран», от которого происходит слово «драма», обозначает действие как проблему, охватывает такой отрезок во времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя ответственность за сделанный выбор».

Следовательно, драматическое действие – это всегда напряженная ситуация, когда человек не только осознает несовместимость своего счастья с течением жизни, но – главное – совершает выбор между покорством этому течению и утратой при этом своего «самостоянья» как Личности или

---

<sup>18</sup> Там же. – С.13.

<sup>19</sup> Там же. – С. 19.

противостоянием суровой норме бытия ради сохранения своих личностных приоритетов».<sup>20</sup>

С.Владимиров назвал драматическое действие «сущностной категорией»: «Мы упорно считаем, что в драме мало действия, когда она обходится без острых ситуаций, решительных и эффектных поступков, без занимательной интриги, без активных внешних перемен и перестановок. Хотя, казалось бы, действие не поддается количественной мере. ... Интенсивность драматического действия никак не предопределяется внешней подвижностью участников спектакля».<sup>21</sup>

Исследователь обращает внимание на изменение законов построения драматического произведения, идущих от Аристотеля, в XX в., говорит о многообразии существующих в истории драматургии форм действия: «Пьесы Чехова в свое время считались лишенными действия. Очень скоро стала очевидна особая природа и особая напряженность их драматизма. (...) Сегодня вошел в театральный обиход термин «антидрама». Действие на сцене как будто останавливается, топчется на месте или даже обретает противоположный знак: вместо того, чтобы нарастать, уничтожается, движется вспять по сравнению с привычными путями своего развития. Но театр и зрители усваивают и это как еще одну форму драматизма»<sup>22</sup>.

Об этом же пишут современные исследователи истории драматургии XX в. Так, О.Журчева, говоря об открытиях «новой драмы» рубежа XIX-XXвв., обращает внимание на изменение категорий конфликта и действия: «Драматурги ... ставили в центр своих произведений не катастрофическое событие, не ситуацию нравственного выбора, а внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и неотвратимых изменений»; «основным содержанием драмы становится не внешнее действие, а своеобразный «лирический сюжет», движение души героев, не событие, а бытие, не

---

<sup>20</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – С.425

<sup>21</sup> Владимиров С.В. Действие в драме. - Л.: «Искусство», 1972. - С. 9.

<sup>22</sup> Владимиров С.В. Действие в драме. С. 9, 10.

взаимоотношения людей друг с другом, а взаимоотношения людей с действительностью, миром»; «все это привело к значительной трансформации внешнего конфликта: противостояние человека и изначально враждебного ему мира, внешних обстоятельств»; «подлинным стержнем драматургического действия становится внутренний конфликт, борьба героя с самим собой в условиях враждебной действительности. Этот конфликт, как правило, так же неразрешим в рамках пьесы из-за внешних, фатально подчиняющих себе человека обстоятельств. Поэтому герой, не находя опоры в настоящем, чаще всего ищет нравственные ориентиры в неизменно прекрасном прошлом или в неопределенном светлом будущем. Неразрешенность внутреннего конфликта на фоне неразрешимого внешнего, невозможность преодолеть автоматизм жизни, внутреннюю несвободу личности – это все оказывается структурообразующими элементами «новой драмы»<sup>23</sup>.

Особую концепцию драматического действия, которая должна быть учтена при анализе современных пьес, разработал М.Я.Поляков. Исследователь выдвинул на первый план в возникновении конфликта и драматического действия столкновение систем ценностей, ценностных миров персонажей, что проявляется в разных формах их деятельности на сцене.: «Действие является непосредственным выражением деятельности персонажей. (...) В драме, моделирующей тип отношений между людьми и систему поведения, именно деятельность персонажей составляет сущность и форму действия. (...) Каждый из персонажей формирует в своей деятельности собственный мир. (...) Поскольку каждая личность характеризуется собственными ценностями, своим отношением к окружению, постольку ценности, которыми руководствуются персонажи вступают в конфликт друг с другом. Можно сказать, что драматические персонажи живут в разных ценностных мирах. (...) Именно это противостояние ценностных миров и порождает драматическое и драматизм,

---

<sup>23</sup> Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие. Самара, 2001. С.7-8.

которые являются результатом столкновений, конфронтации различных ценностных миров»<sup>24</sup>.

Таким образом, драматическое действие переводит во внешний план, показывает на сцене внутренние, скрытые мотивы человеческой деятельности, воплощая их в сюжетных ситуациях, так постепенно усложняется категория действия, раскрывая свое внутреннее содержание: «Обнаженное сопоставление разных ценностных миров придает внутреннему миру драмы напряженность и глобальность, и такое сопоставление приводит к предельности (гиперболизации, схематизации и т.д.) В силу этого в категорию действия входит не только набор событийных элементов, но прежде всего мотивы деятельности. Пересечение деятельностных установок персонажей и их осуществление является основой сюжетной цепи драмы. Центр драматического мира – действующий человек и его предметная и речевая деятельность.»<sup>25</sup> (...) Деятельность драматического персонажа проявляется не только в активности, но и в пассивности, не только в энергии, но и в слабости. (...) Поэтому в драме действие – это 1) реализация драматической напряженности; 2) источник самодвижения художественного мира, спонтанно возникающего из внутренней напряженности».<sup>26</sup>

Сюжет в драматическом произведении также имеет свою специфику. В.Е.Хализев отмечает его интенсивность, концентрацию, внутреннюю динамику, которая обязательно присутствует в драматическом произведении: «Сюжет драмы, как и внутренняя жизнь ее героев, характеризуется большой мерой напряженности. Показываемые в драматическом произведении события должны быть сосредоточены в скупом сценическом времени. (...) При этом ход событий оказывается весьма интенсивным. Его назначение в драме – создать разветвленную богатую систему причин и поводов для многочисленных высказываний героев. Поэтому важно, чтобы по ходу сценического времени

---

<sup>24</sup> Поляков М.Я. Четыре главы поэтики театра. Поэтика современной драмы // Поляков М.Я. О театре: Поэтика, семиотика, теория драмы. – М., 2000. – С. 82-83.

<sup>25</sup> Поляков М.Я. Поэтика современной драмы. С. 82-83.

<sup>26</sup> Там же.

положения в жизни персонажей менялись как можно заметнее и чаще. ... Многим драматическим произведениям свойственна максимальная насыщенность событиями».<sup>27</sup>

Авторы монографии «Сюжет в художественной системе литературного произведения» Л.С.Левитан и Л.М.Цилевич характеризуют драматическое действие через динамику сюжета: «Драматическое действие в его истинном смысле – это динамика единого события драмы; она формируется развитием сюжета, вбирающим в себя развитие фабулы»<sup>28</sup>. Исследователи обращают внимание на особую соотнесенность фабулы и сюжета в драматическом произведении: «Соотнесенность фабулы и сюжета в драме имеет свои особенности: все, что происходит на сцене, воспринимается как фабульный план сюжета, а то, что происходит за сценой, – внефабульный»<sup>29</sup>. Построение драматического сюжета непосредственно связано со сценической природой пьесы, возможностью ее театральной постановки. «Драматический сюжет – это единство представляемого события и события представления. Словом «представление» в этом определении обозначается читательское восприятие драматического действия; но это слово несет в себе и другое значение – представление как постановка драмы на сцене. Сюжет драмы сценичен, специфической сюжетностью драмы порождается сценичность драматического произведения, т. е. его потенциальная театральность, способность пьесы быть превращенной в спектакль»<sup>30</sup>. Интенсивность драматического сюжета обеспечивается не только внешними событиями, но его внутренней эмоциональной насыщенностью: «К сюжету драмы более всего применимо определение сюжета как *движущейся коллизии*; в драме это свойство сюжета проявляется с наибольшей наглядностью. Конфликтность пронизывает драматическое произведение от начала до конца, насыщает

---

<sup>27</sup> Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. - С.97.

<sup>28</sup> Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 433.

<sup>29</sup> Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 433.

<sup>30</sup> Там же. – С.429.



каждую ситуацию пьесы, каждый ее эпизод. Герои драмы не бывают умиротворены, спокойны сколько-нибудь длительное время; они постоянно находятся в состоянии тревоги, волнения, ожидания, ликования, горя, надежд, — равнодушию на сцене нет места»<sup>31</sup>.

В связи с анализом поэтики современной пьесы необходимо также учесть типологию конфликтов, предложенную В.Е.Хализевым и ее соотнесенность с понятиями внешнего и внутреннего действия. В.Е.Хализев разделяет конфликты на два типа: «Первые – это конфликты-казусы, противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. (...) Вторые – конфликты субстанциальные, то есть устойчивые и длительные противоречивые положения, определенные состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершениям, а согласно воле истории и природы».<sup>32</sup> Конфликты первого типа исторически были разработаны и освоены драмой намного раньше, и проявлены с помощью внешнего действия. «Внешневолевое действие, доминируя в драме, обнаруживает становление во времени конфликта локального и преходящего. Оно формирует и в конечном счете разрешает (исчерпывает) коллизию, положенную в основу произведения. Такого рода действие – это, по меткому выражению Гегеля, «движущаяся коллизия». Оно наиболее благоприятно для воспевания инициативности, решительности, мужества, проявляемых людьми в каких-то исключительных обстоятельствах. С его помощью художественно воссоздается ориентировка человека в «поворотных» ситуациях, которые могут или даже должны завершиться или его поражением или победой»; «эти конфликты формируются, обостряются и разрешаются в пределах изображенных событий. Они имеют отчетливо выраженные начала и концы»<sup>33</sup>

Второй тип конфликта активно осваивается драмой только на рубеже XIX-XX вв. и воплощается в ином построении сюжета: «С помощью

---

<sup>31</sup> Там же. – С.437.

<sup>32</sup> Хализев. Драма как явление искусства. С.104.

<sup>33</sup> Там же с.105, 107

внутреннего действия воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, «субстанциальные». Их можно назвать конфликтными положениями. Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений, как правило, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное и «хроническое». Оно обнаруживает устойчивую неподвижную коллизию и воплощает идею детерминированности человеческих судеб. Внутренне действие выявляет меру душевной стойкости и самостоятельности человека в его взглядах на мир и защите этих взглядов, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и часто неперсонифицированному злу. Его преимущественная сфера – воспроизведение ориентировки человека в противоречивом миропорядке»<sup>34</sup>. «На сегодняшний день», - как справедливо указал исследователь, - драма прошла путь «от безраздельного господства внешнего действия к «сосуществованию» этой традиционной формы с неканоническими свободными формами, с действием, условно говоря, внутренним».<sup>35</sup>

Большое значение при анализе драматического произведения имеет художественная специфика речи персонажей, устройства драматического диалога, словесного действия. Исследователи указывают, что драматический диалог организован более сложно, чем диалог в повседневной речи, обмен репликами персонажей здесь – только одна видимая его часть. В.Е.Хализев, например, пишет: «Сценическая речь имеет двойную адресацию: актеры-персонажи общаются как друг с другом, так и со зрителями. Поэтому текст драмы соотносим с коммуникацией, в которой участвуют три субъекта: это, во-первых, говорящий; во-вторых, его сценические партнеры (слушатели, которые готовы заговорить сами); в третьих, зрители, заведомо молчаливые во время спектакля.»<sup>36</sup>

С.В.Владимиров также писал о «двуплановости языкового строя

---

<sup>34</sup> Хализев. Драма как явление искусства. – С.116.

<sup>35</sup> Там же – С.125.

<sup>36</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. - М., 1986. - С.188.

драмы», считая его основой прежде всего «сочетание диалога и ремарки.»<sup>37</sup>; «драма предполагает обязательное взаимодействие двух типов речи. В их противоположности возникает драматическое действие, в их равновесии – своеобразное единство языка драмы, ее речевая система»<sup>38</sup>.

«Специфика слова в драме определяет и специфику ее сюжета. Событие рассказывания (представления) в пьесе – это ее речевая система, складывающаяся из диалогов и монологов», – считают Л.С.Левитан и Л.М.Цилевич. – Драматическое событие рассказывания ограничено словом действующих лиц, (...) реплика равнозначна поступку, а поступок заменяет реплику, – особенно в моменты наивысшего драматического напряжения»<sup>39</sup>.

Современная пьеса, по наблюдениям исследователей, кроме прямого диалога и монолога персонажа, а также включений авторского слова в виде ремарок, активно использует различные формы внутренней диалогичности. «Есть все основания утверждать, что основным структурным принципом драматической поэтики является диалогичность. Ибо в драме диалогичное противопоставление и взаимопроникновение идет не только в собственно диалоге действующих лиц. Внутренняя диалогичность бывает свойственна и драматическому монологу. (...) Диалогические столкновения бывают также между словом и жестом, словом и музыкальным фоном.»<sup>40</sup> Например, обращаясь к пьесам Н.Коляды Н.Л.Лейдерман отметил, что «у Коляды весь словесный массив насквозь диалогичен. У него встречаются диалогические сцепления даже на фонологическом уровне. Но самую главную смысловую нагрузку в пьесах Коляды несет диалогичность на уровне речевых стилей».<sup>41</sup>

Данные особенности речевой организации современной пьесы необходимо учитывать, обращаясь к образам персонажей-детей, анализируя их реплики, диалоги и монологи, особенно в соотношении с речью взрослых

---

<sup>37</sup> Владимирова С.В. Действие в драме. С.139.

<sup>38</sup> Там же. С. 143.

<sup>39</sup> Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 435.

<sup>40</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – С.428.

<sup>41</sup> Там же. – С.463.

и авторским словом.

## 1.2. Драматический герой. Образ ребенка в системе персонажей современной драмы

Как уже было сказано, «детская тема» обрела невероятную популярность в пьесах современных драматургов. С чем это связано?

Образ ребенка в литературе – своеобразный маркер настоящего и будущего нашего общества. Его присутствие в художественном мире драматического произведения дает возможность автору наиболее полно и остро выразить происходящее в современном мире, выявить проблемы человека и общества. Через образ ребенка и его взаимодействие со взрослыми, с окружающим миром в целом устанавливается связь поколений, его глазами читатель видит мир во всей его откровенности, наконец, его голосом формулируются зачастую основные противоречия и проблемы. Именно через образ ребенка современные авторы стремятся донести до читателя свое видение мира, передать его боль и несовершенство. И вместе с тем образ ребенка в искусстве всегда обозначает надежду, стремление к лучшему будущему, это проявление всего чистого и светлого, что хочется сохранить и пронести сквозь время, это любовь, это борьба за справедливость, это гармония.

Выбирая для анализа современные пьесы, где действующими лицами становятся дети, мы отметили в них остроту конфликта и проблематики произведения, усиление яркости, наглядности демонстрации проблемы, особенно емкое образное представление окружающего героев мира. Этим, на наш взгляд, и вызван усиленный интерес современной драматургии к «детской теме». Попытка размышлений о будущем, о судьбе, о нашей жизни, со всеми ее проблемами, конфликтами, пороками и недостатками усиливается с появлением на сцене ребенка. Как нам кажется, именно эта

функция – наиболее ярко и полно выразить и отразить современность – и есть основная функция образа ребенка в современных пьесах.

Прежде, чем обращаться к дальнейшему изучению этого образа, анализу драматических произведений Я.Пулинович, К.Драгунской, Е.Васильевой, Т.Гарбар, необходимо уделить внимание проблеме драматического героя и основным характеристикам героя «новой драмы».

Каждому роду литературы присущ свой герой с комплексом характерных для него черт. Еще в «Эстетике» Гегеля утверждается, что если для эпоса характерна «широта и многосторонность характеров», то герой драмы это «всепроницающая индивидуальность»; для него играет более важную роль «сосредоточенность на определенной коллизии и борьбе вокруг нее».<sup>42</sup>

В.Волькенштейн приводит следующие наиболее важные характеристики драматического героя классического типа. Во-первых, драматический герой – это всегда герой действующий. «Драма изображает людей действующих: бездельникам нет места на сцене. Или, точнее, бездельники на сцене действуют хотя бы как бездельники».<sup>43</sup> Кроме того, герой в драме проявляет особые волевые качества. «Драма изображает преимущественно особые – цельные – характеры в особом состоянии, в состоянии страстного устремления. Не в случайной смене душевных настроений, но в непрерывном потоке цельного волевого устремления является перед нами герой драмы...».<sup>44</sup> И наконец, драматический герой раскрывается не иначе, как в драматической борьбе, конфликте. «Образы-характеры выступают перед нами в драматическом произведении во взаимодействии, в борьбе, в потоке волнующих событий. Образы-характеры неразрывно связаны с фабулой, с драматическими событиями и ситуациями; характеры развиваются в решительных конфликтах, в столкновениях и испытаниях. Действующее лицо характеризуют преимущественно те

---

<sup>42</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. - М., 1973. - Т. 3. – С. – 557 -559.

<sup>43</sup> Волькенштейн В. Драматургия. – С 115.

<sup>44</sup> Волькенштейн В.М. Драматургия. - С. 113.

свойства, которые проявляются в драматической борьбе». <sup>45</sup> Драматический характер отличается определенностью или цельностью. «В драме действуют преимущественно люди с характером цельным по своему существу; во всяком случае, такие люди ведут действие. (...) Характер в процессе драматического развития может проявить новые и неожиданные черты, но он остается в основе верен самому себе». <sup>46</sup> При этом драматический герой меняется в ходе развития действия. «Как бы целен в своих стремлениях ни был герой драмы, поскольку драма изображает резкие потрясения, его духовный образ на протяжении трех-пяти актов неизбежно меняется». <sup>47</sup>

П.Пави, автор «Словаря театра», в статье, посвященной драматическому герою, подчеркивает его историческую изменчивость и углубляющийся кризис этой категории в системе драматической поэтики: «Классицистический герой полностью соответствует своему действию: он сам создает свое положение и противостоит в борьбе и моральном конфликте, отвечает за свою вину или ошибку и примиряется с обществом или с самим собой в момент своего трагического конца» <sup>48</sup>. Сознание героя П.Пави называет «микрокосмом драматического универсума» <sup>49</sup>. Однако, уже в XIX веке «герой утрачивает свой мифический характер и значимость образца»; «героем называют как трагическую, так и комическую фигуру»; «история литературы являет серию последовательного деклассирования героя: классицистическая трагедия представляет его в великолепном одиночестве; (...) натурализм и реализм показывают нам жалкого и падшего героя; (...) театр абсурда завершает его падение, превращая в метафизически дезориентированное существо без запросов и устремлений. (...) Современный герой не может более влиять на события, у него нет позиции относительно реальности». <sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Там же. – С 106.

<sup>46</sup> Там же. – С. 108.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. - С. 52

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Там же. С.53.

По наблюдениям современных исследователей, в русской драматургии последних десятилетий «происходит деконструкция прежней концепции героя и начинается поиск новых его абсолютов (...) Наблюдается разрушение стереотипов положительного героя, сформированных традицией XIX и XX вв. В драматургию приходит герой, характеризующийся отсутствием в нем смысловой определенности «плохой – хороший».<sup>51</sup> Выделяя несколько типов героев «новой драмы» (социально-экзистенциальный герой, маргинальный, асоциальный, персонаж-симулякр и др.), С.Я. Гончарова-Грабовская обобщает: «Драматурги активно ориентируются на экзистенциальную проблематику, тесно связывая ее с социальной (...) Исследуя экзистенциальное сознание человека, драматурги показывают абсурдность бытия и жестокость повседневности, акцентируя внимание на отчуждении личности в дисгармоничном мире». Персонажи «новой драмы», переживающие кризис идентичности, пребывают в сложном состоянии диалога с самими собой и изменившимся миром: «Пустота, возникшая на месте духовной вертикали в картине мира современного человека, порождает в нем инфантильность, лень и бездействие. Такой персонаж усложнил свой психологический и жанровый «рисунок». Его психология рефлексивна. (...) Как правило, такие герои пребывают в состоянии сна-реальности, быта-фантазмагии, сна-галлюцинации, в дискретном времени» Есть основания «говорить об их апокалиптическом (эсхатологическом) мировосприятии, обусловленном самой действительностью, ее глубоким кризисом»<sup>52</sup>.

Таким образом, герои современных драматургов зачастую предстают прямой противоположностью концепции классического драматического персонажа. Этот герой часто оказывается совершенно не способным на борьбу и, более того, изначально против даже попытки какого-либо

---

<sup>51</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука. – С.22.

<sup>52</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. – С.23.

сопротивления обстоятельствам. Он не то, что не хочет, он внутренне не готов жить и бороться за свою жизнь, счастье, будущее.

Сегодня на сцену выходит «не герой», но зачастую человек, страдающий от одиночества и непонимания, от отсутствия духовной близости с родными людьми с семьей. Часто это гротескный образ (учитель химии Я.Пулинович), или самый обычный человек, попавший в абсурдную ситуацию. Таким, например, оказывается главный герой пьесы Я. Пулинович «Карнавал заветных желаний», который, даже двигаясь навстречу возможному исполнению мечты, все время уверяет себя, что всего этого нет на самом деле, что билет на карнавал желаний ему только приснился, или, возможно, он сходит с ума.

Одной из важных тем, которые исследует современная драма, является «поколенческий кризис». Образам родителей и повзрослевших детей в современной пьесе посвящена, например, статья О.Ю.Багдасарян «Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов».<sup>53</sup> Автор работы отмечает, что в пьесах И.Васьковской, М.Тулчинской, Ю.Тупикиной взаимодействие двух поколений становится источником драматизма: «Предполагаемый обмен опытом оборачивается разрывом, демонстрируемым в двух его крайних проявлениях: скандалом или картиной всеобщей дезинтеграции»; «действительность фиксирует парадоксальность отношений между поколениями – когда порознь плохо, но и вместе нельзя».<sup>54</sup> Детство в современной драматургии «не связано с традиционными представлениями о «золотом времени», беззаботностью и счастьем. Мир детства здесь неизменно сопряжен с коммуникативным насилием: родители, измученные собственным неблагополучием, способны к общению с ребенком только через привычные механизмы подавления и агрессии».<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Багдасарян О.Ю. «Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов // Филологический класс. – 2014. - № 3. – С. 93-98.

<sup>54</sup> Багдасарян О.Ю. «Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов». – С.94, 98.

<sup>55</sup> Там же. – С. 95.



В пьесах, посвященных «детской теме» взрослым персонажам часто отводится второстепенное место, они не являются главными героями, но помогают в раскрытии детских образов, «поэтому образы взрослых лишь очерчены, нам представлены только отдельные стороны их личности»<sup>56</sup>.

Е.А. Евдокименко в статье «Особенности трактовки образов взрослых в современных пьесах на «детскую тему» (о некоторых аспектах проблемы)» приводит характеристику женских и мужских образов в пьесах. Автор выделяет следующие аспекты женских образов: отношения с собой, свои желания, самореализация; отношения с мужчиной; общение (необщение) с детьми<sup>57</sup>. Мужские персонажи, по мнению Е.А.Евдокименко, «проявляют себя в трех сферах жизни: семья, работа, любовь»<sup>58</sup>. Так же автор отмечает бездеятельность как главную черту взрослых героев. «Герои столкнулись с вопросом поиска себя в разных жизненных сферах, но не знают, что и как им необходимо делать. Немногие персонажи занимают активную позицию, большинство пассивно страдают»<sup>59</sup>.

В образах детей в пьесах часто доминируют негативные эмоции, они рано сталкиваются со взрослыми проблемами (например главная героиня пьесы «Наташина мечта» Я.Пулинович). Их мир, как и мир взрослых, часто упрощен, сведен к короткому списку интересов и переживаний. Но от взрослых их отличает повышенная эмоциональность, способность переживать и переживать искренне.

Образы детей в современной драматургии, как правило, раскрываются через отношения со взрослыми и сверстниками. Это может быть семья, школа или детский дом. И в любой ситуации дети осознанно и не очень обращаются к взрослым за примером и ведут себя так, как ведут себя взрослые на их глазах. Дети копируют их манеру поведения, действия,

<sup>56</sup> Евдокименко Е.А. Особенности трактовки образов взрослых в современных пьесах на «детскую тему» (о некоторых аспектах проблемы) // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – 2014. – С. 37.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Там же. – С. 41.

<sup>59</sup> Евдокименко Е.А. Особенности трактовки образов взрослых в современных пьесах на «детскую тему» (о некоторых аспектах проблемы). – С. 43

поступки, отношение к жизни, приоритеты. Как следствие, они постоянно находятся в зоне негативного отношения к окружающему миру и к себе и ощущают это очень остро. Дети лишены любви, заботы, они чувствуют свою ненужность и страдают от этого («Разве это честно, разрушать мечты человека? Если он на самом деле любит, разве это правильно? Разве это справедливо?»<sup>60</sup>).

В отличие от взрослых, в детях еще сохраняется потребность в любви, потребность быть нужным кому-то, но зачастую они не знают об этом, не задумываются, пока чье-то действие или ситуация не наталкивают их на размышления. Так, героиня пьесы Я.Пулинович «Наташина мечта» не вспоминала о маме пока не ощутила чью-то заботу, не начала мечтать. После этого в ее монологе возникают воспоминания, и зритель видит отношения между матерью и дочерью. Любовь со стороны дочери и отторжение этого чувства матерью: «Я у нее это письмо из кармана достала, распечатала и стала смотреть. И поняла, что там написано было. Там написано было – Наташа, я тебя люблю и по тебе скучаю. Ну, правда, так написано было, хотя я еще даже читать не умела. Я потом это письмо постоянно доставала и смотрела на него. А когда мамка вернулась, я ей это письмо показала. И она у меня его забрала. Наверно, подумала, зачем мне письмо, если она вернулась»<sup>61</sup>.

Глядя на взрослых, дети начинают постепенно перенимать их ценности, их отношение к жизни. Например, школьники, герои пьесы Я.Пулинович «Учитель химии», уверены, что образование не нужно, что все можно купить за деньги, а деньги можно украсть или отнять, что лгать можно и даже необходимо, а человек, который не хочет этого делать выглядит в глазах других – и взрослых и детей – странно. Любой человеческий порыв – проявление дружбы, сочувствия, симпатии –

---

<sup>60</sup> Пулинович Я. «Наташина мечта»//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: [magazines.ru/ural/2008/6/пу4.html](http://magazines.ru/ural/2008/6/пу4.html)

<sup>61</sup>Я. Пулинович «Наташина мечта» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [magazines.ru/ural/2008/6/пу4.html](http://magazines.ru/ural/2008/6/пу4.html)

встречается героями-подростками непониманием и недоумением: «Все сегодня сошли с ума!»<sup>62</sup>

Таким образом, среди детей складываются отношения, в которых дружбы, товарищества, взаимовыручки практически не существует – все это подменяется равнодушием к окружающим, принципом – чем ты можешь быть мне полезен? – и компанией ради компании, как способом избежать одиночества. Отсутствие ценностей, любви, понятий о добре и зле, приводят к трагедиям явным, как в пьесе «Наташина мечта», и скрытым («Учитель химии»), но от этого не менее значимым. У детей отсутствуют нравственные ориентиры, потому что их нет у взрослых. Дети попадают в зону отчуждения, но в отличие от взрослых, им некомфортно, они хотят выбраться, но не могут, так как за помощью обратиться не к кому: они никому не нужны.

Итак, герой современной пьесы – это типичный человек, ничем не выделяющийся, который, как правило, не страдает от собственного несовершенства, не стремится сделаться лучше, но часто остро переживает одиночество и непонимание, чувствует себя забытым, или уже не замечает этого. При этом героя-ребенка от героя-взрослого отличает повышенная эмоциональность, открытость и искренность, стремление к любви, общению, взаимопониманию. Эти черты, хоть и проявленные в разной степени, но присутствуют у каждого героя-ребенка и присуще далеко не всем взрослым персонажам современных пьес.

Отметим наиболее важные, на наш взгляд, качества художественного мира современных пьес, где действующими лицами становятся дети.

Это, во-первых, *нравственная и социальная проблематика* современной драмы, в том числе пьес с героями – детьми. «Перед авторами раскрылось противоречие между человеческими устремлениями и жизнью в

---

<sup>62</sup> Я. Пулинович «Учитель химии» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/226994-uchitel-ximii.html>

ее обыденном измерении; бытовое стало знаковым, главным в человеческом существовании»<sup>63</sup>.

Основным *конфликтом* в пьесах часто выступает борьба добра со злом, причем зло выступает неизменным и неотъемлемым атрибутом человеческой жизни. Во многих пьесах на первый план выходит бытовой конфликт, социальный. Читая произведения современной драматургии, мы почти всегда узнаем условия жизни героя, его социальный статус, и часто это становится определяющим в формировании характера и линии поведения.

*Основной мотив* произведений – одиночество человека (и взрослого, и ребенка), его «забытость», бездомность. Обратим внимание на то, что образ дома – это один из наиболее важных архетипов в литературе, это символ покоя, гармонии, «космос» человека, часто самое дорогое, что у него есть. В данном случае у большинства героев дом в таком значении отсутствует. Возможно, у героя есть крыша над головой, он где-то спит, куда-то возвращается, но это скорее «антидом» – дом, в котором ему не рады, в котором он никому не нужен, в котором нет близких ему людей.

*Речевая характеристика* персонажей современных пьес тоже обращает на себя внимание. Как известно, для героев «новой драмы» характерна лексика уличная, «сленговая», «магнитофонная», причем не просто нелитературная, но нарочито грубая, часто достаточно бедная. Очень многое в этой лексике, естественно, исходит от взрослых, многие определения современной жизни, поступков, людей – это то, что услышано у взрослых и повторено дословно. Дети практически лишаются индивидуальности, какого-то своего, особенного, детского мышления, детского слова и начинают думать и говорить так, как окружающие их взрослые: банально, стереотипно, грубо. Тем не менее, через драматургическую речь, через диалоги и монологи героев, используя и систему ремарок, и различные формы

---

<sup>63</sup> Васильева С.С. Пути развития русской драматургии конца 20 века. // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 11. – 2012. – С.97

внутренней диалогичности, автор раскрывает перед читателем душевный мир героев, показывает отношения между ними.

## ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ ДЕТЕЙ В СИСТЕМЕ ДЕЙСТВУЩИХ ЛИЦ СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ

### 2.1. История ребенка в пьесе Я.Пулинович «За линией»

Ярослава Пулинович – молодой драматург, представитель школы Н.Коляды. Творчество Я.Пулинович уже получило широкое распространение, она – лауреат ряда престижных премий, ее пьесы ставят как в России, так и за рубежом. Критики, театроведы отзываются о ней, как о талантливом молодом писателе, пьесы которого отличаются от других образцов «новой драмы» своим более светлым взглядом на жизнь.

«Ей не свойственна уральская мрачность, уральский пессимизм, ставший одним из атрибутов свердловской драматургической школы. Пулинович свежа и позитивна, бесстрашно смотря в глаза мира, она радостно и восторженно его принимает в его лучших и худших проявлениях. В ее пьесах автор взирает на созданный им мир, словно бы поговаривая: “И это хорошо, и это хорошо”. Пулинович – драматург витальной силы,

силы жизни, которую Пулинович всякий раз обнаруживает в своих персонажах»<sup>64</sup>.

Сама Пулинович отвечая на вопросы о своей деятельности и о тенденциях современной драматургии в целом, говорит, «... что тема маргинальности уходит. Герой десятых годов, это, скорее, менеджер среднего звена и житель большого города»<sup>65</sup>. «Современная драматургия – это разговор со зрителем, разговор о сегодняшнем дне, о серьезном»<sup>66</sup>.

Рассказывая о своих произведениях Пулинович отмечает: «...у меня такие добрые герои. Мне кажется, всегда были люди добрые, милосердные. Другое дело, что у нас общество стало очень агрессивное сейчас. (...) Но есть общее, массовая тенденция, а есть частный случай. Вот частных случаев доброты и милосердия много... . У нас общество все равно очень тяжелое, очень озлобленное. (...) Весь опыт последних там ста лет основывался на унижении. На унижении ближнего своего. (...) Люди не уважают себя в первую очередь. Когда человек не уважает себя, он не уважает и окружающих. (...) Когда каждый сам за себя. Люди не верят в государство и сами себя не чувствуют обществом»<sup>67</sup>. «Я думаю, что сегодня у нас формируется общественный герой. (...) ... сейчас это человек, который вовлечен в общественную деятельность. ... он способен сорваться и поехать на помощь в другой город просто потому, что чувствует: он должен помочь этим людям»<sup>68</sup>.

Большое внимание в своем творчестве Я. Пулинович уделяет «детской теме», об этом многие ее пьесы: «Карнавал заветных желаний» (2005 г.),

---

<sup>64</sup> Руднев П. Новая драма № 8. «Наташины мечты». Ярослава Пулинович (28/05/2009) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/6707>

<sup>65</sup> Пулинович Я.: «Новой драмы нет, есть отдельные авторы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sobaka.ru/kzn/city/theatre/37434>

<sup>66</sup> Пулинович Я.: «Я не знаю, что такое зрелый автор» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.siburbia.ru/culture/yaroslava-pulinovich/>

<sup>67</sup> Пулинович Я.: «Я не знаю, что такое зрелый автор» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.siburbia.ru/culture/yaroslava-pulinovich/>

<sup>68</sup> Драматург Ярослава Пулинович: «Не ждите от меня хэппи-эндов» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ural.kp.ru/daily/25962.5/2901818/>

«Учитель химии» (2006 г.), «За линией» (2008 г.), «Наташина мечта» (2008 г.), «Победила я» (2009 г.) и так далее.

В отличие от предыдущих произведений автора, героями пьесы «За линией» становятся уже не подростки, а совсем маленькие дети (самому младшему – Макс – два или три года). Таким образом, мы видим, очевидно, некую попытку автора разобраться в истоках отношений взрослых и детей.

В первую очередь, на формирование личности ребенка оказывает огромное влияние его окружение – родители, близкие родственники, друзья. Что же происходит с маленьким человеком, что в результате он превращается в одного из героев, например, пьес «Учитель химии» или «Наташина мечта»? В попытке ответить на этот вопрос автор обращается к истокам, к образам маленьких детей. Обращение к этим образам можно встретить в творчестве Пулинович и в более ранних пьесах, но только через ретроспективу – воспоминания героев. Так, например, в пьесе «Учитель химии» юный хакер Слава, вспоминая свое детство, рассказывает: «Мне мать в детстве покупала только пластмассовые игрушки. Ну, дешевые такие. Их даже сломать невозможно было. А в детском мире продавались огромные розовые зайцы. Они у всех тогда были, ну не у всех, а так, у некоторых. Я у матери три года просил такого зайца — большого такого, мягкого, розового. Она всегда обещала, но так и не купила. Зато купила компьютер, ей по работе надо было. Через полгода я взломал первый счет в банке. И купил себе сразу пять таких розовых зайцев. Принес домой и понял, что не нужны мне эти пять зайцев, *мне нужен был только один. Всего один. И не сейчас, а тогда*»<sup>69</sup>. В этом монологе ясно видна попытка автора разобраться в причинах поведения подростка, в истоках его переживаний, отчужденности, вызывающего поведения, конфликта со взрослыми, с окружающим миром. В образе розового зайца для героя заключена мечта. Мечта о своей нужности, о любви матери. Герою не нужны деньги, не нужны игрушки, не нужны «эти

---

<sup>69</sup> Пулинович Я. «Учитель химии» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/226994-uchitel-ximii.html>

пять зайцев», а нужен «только один», тот, который означал бы, что мальчик не одинок, что нужен своей матери, что она думает о нем, любит его. А мать героя помнит о своей работе: «Зато купила компьютер, ей по работе надо было», но не помнит о своем сыне. В результате перед нами возникает образ «забытого» ребенка, «забытого» *тогда*, а *сейчас* – уже поздно, что отлично осознает сам герой.

«Забытость» становится одним из лейтмотивов детских образов в пьесе «За линией». Герои этой пьесы часто или оказываются забытыми или забывают сами. Отец оставляет свою дочь на попечении сестры на время, а оказывается – навсегда, забывает ее. И опять ребенок абсолютно четко осознает, что это произошло, что его оставили, бросили: «Алина кое-как одевается, достает из шкафа красный рюкзак, выбегает с ним из дома. Бежит по “железке”. Но не за отцом, а в *другую сторону*. Долго-долго... У кустов сирени останавливается, сбегает по насыпи. Руками разгребает черный песок. *Выкопав яму, кладет туда рюкзак, закапывает*»<sup>70</sup>.

А для читателя «забытость» Алины становится очевидной уже в начале пьесы: «По размокшей, прокисшей от грязи дороге идут двое. Костя — мужчина в светлом пальто, и девочка лет пяти, одетая в цветную куртку и шапку-«буратино»»<sup>71</sup>. Девочка – это дочь Кости, Алина, однако в ремарке об этом не сообщается, это сразу создает ощущение непонимания, отчужденности между героями. По дороге идут не отец и дочь, а просто некий человек по имени Костя с безымянной девочкой. Внешность Кости, его одежда – «прикид, как в театре» - создают впечатление обмана, не настоящего героя, а актера, играющего свою роль. Одежда девочки – цветная куртка и шапка-«буратино» также усиливают впечатление искусственности семьи. Алина – дочь Кости, но они не выглядят семьей, находятся в состоянии отчужденности.

---

<sup>70</sup> Пулинович Я. «За линией» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/4/pu.html>

<sup>71</sup> Там же.



Пьеса называется «За линией» и ее герои делятся не просто на взрослых и детей, но и на тех, кто живет по одну и другую сторону линии. Образ линии многозначен.

С одной стороны – это старая железная дорога, которая видимо никуда уже не ведет: «По дороге когда-то ездили рабочие поезда, теперь здесь полынь, разросшиеся кусты сирени, огромные, величиной с детскую голову, лопухи, мухи, ржавые вагоны, вкривь стоящие на земле, песок, коричнево-черный, смешанный с углем...»<sup>72</sup>. По железной дороге приходят Костя и Алина, туда же уходят Стешик, Костя, по ней бегают дети. Но если образ дороги в литературе часто означает выбор героев, движение вперед, то персонажи этой пьесы скорее бегают по кругу, чем куда-то движутся. Пожалуй, один только Костя имеет конкретную цель, но его мораль, жизненные ориентиры сдвинулись, он понимает, чего хочет, но эти желания отдаляют его от дочери, от семьи, от гармонии.

По контрасту можно вспомнить, например, образ железной дороги в произведениях В.Крапивина, где она является одним из средств связи между мирами, способом спасения детей, переправой их из одного, настроенного против них мира, в другой, где они могут найти себя (В. Крапивин «Гуси-гуси, га-га-га...» и другие произведения из цикла «В глубине великого кристалла»). В пьесе «За линией» наоборот железная дорога навсегда остановилась, и все в ней – от засохшей бабочки до паутины – говорит о застое, заржавленности окружающего, нежелании и невозможности двигаться вперед.

С другой стороны, образ линии – это черта, разграничивающая два мира – мир за линией и по другую ее сторону. Костя и Алина пришли из «большого мира», но, если Алина становится в «залинейном» мире своей, то Костя остается чужим – он стремится обратно, на другую сторону. Этот мир, «большой мир», кажется более благополучным, но на самом деле он деградирует, там отсутствуют вечные ценности и их понимание. В этом мире

---

<sup>72</sup> Там же.

нет ничего хорошего – там болеет жена, пьет мать, дерутся собаки, там куклы с большой грудью, взятки, отсутствие нормальных отношений. Основной представитель этого мира в пьесе – Костя, который не умеет общаться, а только имитирует коммуникацию. Он находится на разных «эмоциональных волнах» со своей дочерью, совершенно не слышит и не понимает ее. Отсутствие потребности в дочери, желание откупиться от нее, показывают Костю как героя без будущего, героя «глухого» и деградирующего. Недаром во сне, который снится Алине, папа отгорожен от нее деревьями и ничем не может помочь: «Деревья не пускают, видишь? Деревья... Деревья во всем... А я не могу, я не могу, Алина... Деревья не пускают, деревья не дают...». Этот сон предшествует реальной ситуации оставления, метафорически показывает то, что произойдет в дальнейшем наяву. Как и в будущей реальности, во сне Костя пытается оправдать себя, свой поступок: «Деревья не пускают, видишь?». А окончательное осознание, что отцу она не нужна, что это не семья, приходит к Алине во время второго приезда Кости, когда он ведет ее за линию, в город, кататься на аттракционах и есть мороженое:

КОСТЯ. А мы на качели пойдем сегодня! Ирма, здесь есть качели, аттракционы?

ИРМА. Холодно еще.

КОСТЯ. А мы оденемся потеплее! А мы закутаемся и на качели! Хочешь качаться? Кач-кач, кач-кач...

Берет Алину на руки, подбрасывает. Алина не смеется. ...

КОСТЯ. Собирайся! На качелях – кач-кач, кач-кач... (наигранно смеется)

Настоящее общение между отцом и дочерью невозможно, они говорят на разных языках. Поведение Кости выглядит наигранным, лживым, в нем нет искренности и любви к дочери. Он пытается говорить с ней, как с умственно отсталой, которая ничего не понимает и с которой надо говорить громко, обязательно все повторять и обязательно смеяться, чтобы дать понять, что это весело и сейчас будет что-то очень-очень хорошее. Но это

выглядит глупо и фальшиво. Он предлагает ей все: и игрушки, и карусели, и мороженое, но то единственное, что ей нужно – поехать домой – он предложить не хочет. И если сначала Алина чувствует свою ненужность, но продолжает тянуться к отцу, то в конце пьесы сознательно отказывается от этого («Отвези меня к Ирме»), убегает в противоположную от отца сторону, закапывает рюкзак. И, хотя, девочка любит своего отца, но в результате выбирает не его, а тех, кому она действительно нужна – Ирму и ее семью.

В отличие от «большого мира», из которого пришли Костя и Алина мир «залинейный», который изначально выглядит обычным, непрезентабельным, «маргинальным», представляется нам гораздо более сложным. С одной стороны, автор показывает его, как, безусловно, лучший мир. Люди в нем другие – не скрывающие своих эмоций, искреннее, добрые, отзывчивые на чужое горе. Ирма и Стешик принимают Алину как своего ребенка, хотя очевидно, что их материальная ситуация совсем не простая. Ирма искренне сочувствует брату, у которого умирает жена, тогда как Костя, кажется, озабочен только тем, чтобы все поскорее кончилось, и он мог устроить собственную жизнь: «Она все время стонет, или кричит, или плачет, я не могу в квартиру зайти – там воняет мочой. Ирма, ты не представляешь, как это, когда все время воняет мочой. Мне кажется, что от меня уже тоже воняет, что от сиделки воняет, что вокруг все воняет...»<sup>73</sup>.

Ирма и Стешик явно живут не очень хорошо: не хватает денег, отнюдь не комфортное жилье, необходимость поднимать детей, но при этом они не выглядят ни недовольными, ни озлобленными. Ирма искренне рада видеть Костю, думает, переживает о Гале, которую совсем не знает, сразу принимает Алину, как своего ребенка: «Вот, думали трое будет. А будет четверо»<sup>74</sup>. Дети, пусть и ведут себя иногда несколько агрессивно, тоже сразу принимают Алину в свою компанию. Для нее находится место в этом доме, все происходит искренне, легко, все эмоции на поверхности:

---

<sup>73</sup> Пулинович Я. «За линией» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/4/pu.html>

<sup>74</sup> Там же.

Стешик берет Ланку на руки, кружит ее. Ланка смеется.

ТОШКА. А меня! А меня! Прыгает вокруг отца. Стешик кружит Тошку.

ЛАНКА. Теперь меня!

*Стешик подходит к Алине, кружит ее.*

(...)

СТЕШИК (кивает). Ну. (Собирается.) Все, девочки, до вечера!

Целует по очереди Ирму, Ланку, Тошку, и Алину. *Алина улыбається. Трогает щеку.*

ИРМА. Скоро... Скоро приедет. Ты, главное, жди... У нас вот тоже папа уехал, мы же не плачем. Скоро приедет, правда-правда...

(...)

ТОШКА. *Тебе наша мама куклу сшить может, хочешь?* Она нам Чебурашку сшила...

(...)

ИРМА. В общем я тоже не каменная, Костяшка...

КОСТЯ. Пусть все уладится... Она не может. Там двое.

ИРМА. У меня трое. *(Подумав) Четверо.*

Если в начале пьесы Алина выглядит неразговорчивой, подавленной, замкнутой, нелюдимою («молчит», «смотрит в пол»), то постепенно становится очевидно, что дело не в ней – она не сама по себе такая – а в отношении к ней взрослых, которые ее окружают. Стоило только окружению измениться, только девочка почувствовала к себе любовь и заботу, внимание, как изменилась сама – стала более раскованной, веселой, начала смеяться.

И когда в доме начинается пожар, и Алину не могут найти, Стешик убегает искать ее в горящий дом. А после того как Алина, которой там не было, сама собой находится взрослые не просто вздыхают с облегчением, а

искренне радуются тому, что она жива, как будто Алина – родной их ребенок:

ИРМА. Под кроватью смотрел?

СТЕШИК. Нет ее!

ИРМА. В шкафу, под столом, смотри!!!

Стешик опять убегает в горящий дом.

ИРМА. (стучит в окна дома, закрывая голову от падающих искр).

Алина! Алина!

АЛИНА. Ирма!

ИРМА (не слышит ее, продолжает стучать в окна) Алина! Алина!

Алина подбегает к Ирме. Ирма, увидев Алину, вцепляется в нее и долго-долго не отпускает...

СТЕШИК. Нет ее! Нет! Ирма!

Видит Ирму, обнимающую Алину. Подбегает к ним, обнимает Ирму, целует Алину.

Не только семья Ирмы и Стешика, другие люди в этом «залинейном» пространстве ведут себя так же. Соседка, дочь которой постоянно, видимо, обижают Ланка и Тошка, когда случается несчастье, сразу приходит на помощь – для нее это в порядке вещей, само собой разумеется:

Из соседнего дома к дому Ирмы и Стешика бежит женщина.

ЖЕНЩИНА. К нам! Детей уводите! К нам! К нам давайте!..

Изменения Алины, ее вхождение в семью Ирмы и Стешика и все увеличивающаяся пропасть в отношениях с отцом, протекают одновременно и приходят к логичному завершению. Развитие этого сюжета происходит в соответствии с временами года: осень – зима – весна – лето. Алина приходит в дом осенью с отцом и сразу же начинает ждать его возвращения. Она «оживает» от теплого отношения к ней, но все еще ждет отца: «Вещи разговаривают. Слушай! Говорят, зима будет. Тихо! *(Слушает.)* И папа

приедет еще»<sup>75</sup>. Зимой Алина все еще ждет отца («Пойдем на дорогу посмотреть? Вдруг он ночью приедет?»<sup>76</sup>), но уже не уверена, что он приедет, что заберет ее с собой: «У нас папа сегодня приедет. Сегодня-сегодня... *Не веришь, что ли?*»<sup>77</sup>. Этим «не веришь, что ли?», обращенным к младенцу Никольке, Алина пытается себя. Уговаривает – «сегодня-сегодня» - и сама не верит. Она еще хочет верить, но получается уже плохо, ее не оставляют сомнения. Весна открывается сном, который с жестокой очевидностью пророчествует окончательную и бесповоротную потерю отца. Весной Костя приходит и уходит, Алина остается, больше она не будет ждать и смотреть на дорогу. Наконец, лето – самая короткая часть пьесы – Алина осталась, она больше не ждет отца, она, вероятно, счастлива и радуется жизни: «По пыльной дороге бегут пятеро девочек, катят крылатый велосипед. Обгоревшие, раскрашенные всеми цветами крылья хлопают на ветру. Тут же несется Найда, путается у всех в ногах, лает. *Девочки смеются*»<sup>78</sup>.

Но в образы хороших людей, живущих за линией, и в хэппи-энд автором добавлена «ложка дегтя», не заметить которую не получается. И дело не столько в материальном положении и каких-то бытовых проблемах героев, сколько в их мироощущении. Люди кажутся потерянными, не очень понимающими, как они живут и как должны жить дальше. Явно, что была какая-то мечта, какая-то идея, но в реальности все выглядит не так, как представлялось. Дом – хоть и вроде бы не маленький, но совсем не уютный; окруженный зеленым забором, но черный. Печь на кухне разрисована героями мультиков, но «темно» и «по стенам много копоти». Дымно, от того, что не прочищена труба, дымно постоянно, но никто этого не исправляет – герои так и живут. В дыму, как в тумане, из-за которого не видят ясно и из которого не ищут выхода. Когда в доме есть труба, а из нее идет дым, это

---

<sup>75</sup> Пулинович Я. «За линией» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/4/pu.html>

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Пулинович Я. «За линией» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/4/pu.html>

всегда означает, что в доме живут. Из трубы дома Стешика и Ирмы дым не идет, потому что труба засорилась, и он из печи уходит не наружу, а внутрь, в дом. Рисуеться парадоксальный образ дома – «живого» и «мертвого» одновременно. Дом черный, в нем темно и печь топится тоже, как бы «по-черному» – все эти образы характеризуют героев, не только как потерявших цель, но и как не пытающихся ее найти, они не двигаются вперед, а живут, одним, сегодняшним днем.

Детская комната «очень большая, почти огромная», но ... и почти пустая и какая-то неопределенная. Как будто люди не знают как, чем заполнить пространство. Все смешалось: «по стенам висит много детских рисунков, несколько масляных картин непонятного сюжета и небольшой коврик, на котором выткан Христос». Образ избы со всеми ее атрибутами – печью, образами и проч. – оказывается почти пародийно перевернутым с ног на голову: черный дом, дымная, черная кухня, коврик с изображением Христа. Люди, живущие в этом доме, не знают, чем они живут, чем и как должны жить, они утратили ориентиры, вектор движения, связь с прошлым. Утратили они, взяв это от своих родителей, и это же передали детям своим по наследству. Мать Ирмы пьет, Стешик был не нужен своему отцу – они уже росли с утраченными ориентирами, забытыми ценностями, главной из которых является мать, как символ, как центр избыного «космоса», как символ и центр любой семьи. Они мечтали о доме и детях, потому, что всего этого не было у них самих. Но они не знают, каким должен быть этот дом, какой должна быть семья. Они добрые, хорошие люди, искренние и честные, но что они могут передать своим детям по наследству – пустоту, отчужденность, оторванность от прошлого, отсутствие связей с миром, с «космосом» человеческого бытия?

Такое мироощущение взрослых и создает те образы детей, которые мы видим в пьесе. Они потерялись, они бегают по кругу. Они почти ничего не придумывают, не воображают. А ведь безграничное воображение – одно из главных черт детского сознания. Возможность придумывать целые миры, это

и игра и способ убежать от реальности. Вновь можно вспомнить повести В.Крапивина, герои которых, тоже дети, силой своего воображения перемещали себя между мирами и создавали целые миры в своем сознании. Эти так не умеют, не могут. Они не верят в сказки, в чудеса, не верят, что вещи могут разговаривать друг с другом: «ТОШКА. (с верхнего яруса). Врешь ты все! Пусть поговорят! (Кричит.) Платье, говори! Шорты, говори! Кофта, говори! (Смеется)»<sup>79</sup>. Дети не очень уверенно пытаются строить замки с кафе и баней, устраивают собачатник, раскрашивают крылья, не зная, что можно сделать еще. Все ориентиры их спутаны: они гадают, вызывают дух Александра Сергеевича Пушкина и разговаривают с вытканым на коврике «Боженькой»: «Не обижайся только, ладно? (Целует Христа.) Я с тобой поделюсь», «Кушай, Боженька, только маме не говори, ладно? Пусть это Лыковка съела, ее все равно не набьют...»<sup>80</sup>. Мать злится, когда видит измазанные сметаной глаза Христа, гадание: «Ирма зло пинает блюдце и свечку. ИРМА. Развели чертей в доме! Видит Христа с вымазанными сметаной глазами. Какое-то время стоит, как в ступоре, потом начинает крушить все вокруг – пинает кукольный дом, срывает со стены рисунки, рвет. (...) отталкивает Ланку, плачет. Выходит из дома, хлопнув дверью»<sup>81</sup>. Ирма злится на детей и такой приступ гнева и слезы, вроде бы ничем не обоснованные, на самом деле являются прорвавшимся всплеском паники, всплывшим вдруг на поверхность ощущением потерянности, оторванности, пустоты и непонимания: почему так? Как так получилось? Почему дети ее поступают так – то зло, то глупо?

СВЕТКА (пробует из пакета соль). Вкусный сахар.

*Тошка берет ложку, зачерпывает в нее соли, протягивает ложку с солью Светке.*

---

<sup>79</sup> Пулинович Я. «За линией» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/4/pu.html>

<sup>80</sup> Пулинович Я. «За линией» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/4/pu.html>

<sup>81</sup> Там же.



ТОШКА. Если сахар, ешь...

(...)

ТОШКА (*останавливается у вагона*). Опять суп прокис... (*Выливает из миски воду. Залезает в вагон.*) Бомжи-пидарюги, весь вагон ублевали!

Но взрослые не понимают, что виноваты – они, что причина подобного поведения в них и в их родителях. В доме у Ирмы и Стешика давно уже все смешалось – и люлька, разрисованная птицами (как в язычестве, чтобы защищала, «чтоб не обижал никто») и вытканый коврик с Христом, который спасают, толком не зная зачем, от пожара, и сметана в уголках его глаз напоминает слезы. Ирма сама чувствует себя потерянной, боится остаться одна, утратить последние связи, охраняет свой небольшой, относительно спокойный, мирный и гармоничный мирок, не желая выходить за его пределы: «ИРМА (поет): Сиди дома, не гуляй, девка красная, хмарь на улице стоит, хмарь заразная...»; «Да и если выглянет красно солнышко – не гуляй, пропадет воля-волюшка...»; «ИРМА. Стешик, я боюсь... Боюсь, что ты уедешь и не вернешься. Что тебя собьет машина, что обратно не впустят...»<sup>82</sup>.

Дети, еще ничего не осознавая, уже рожденные и воспитанные без опоры, без связи с «космосом», беспечны, но где-то на подсознательном уровне ощущают эту пустоту и оторванность, стремясь ее заполнить. Заполнить через связь с родителями, семьей, с близкими, друзьями, они плохо знают, как это делать, но все же пытаются, тянутся друг к другу. Так Алина протягивает яблоко незнакомой девочке, которая только что ее ударила, Оксана обнимает и целует найденного брата, к которому до этого относилась с пренебрежением, так Светка прощает погорельцам все былые обиды.

---

<sup>82</sup> Пулинович Я. «За линией» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/4/pu.html>

## 2.2. Диалоги детей и взрослых в пьесах Е.Васильевой, Т. Гарбар, К. Драгунской

Обратимся к пьесе Е. Васильевой «Там, за Ладожским озером», где дети оказываются такими же отчужденными, как и герои Я.Пулинович. Мальчик Мишка, мать (Ксюша) которого пьет и не оказывает ему должного внимания. Но мальчик все равно любит Ксюшу, защищает ее, конечно, зная о пагубной привычке:

**Женщина.** И где ж ты набрал столько? Собираешь, что ли? Или это мама столько выпила?

**Мишка.** Нет. У меня мама хорошая. Это она собирает. Она ночью ходит и собирает для нищих, а потом я утром в подъезд их должен выносить, чтобы нищие подобрали их и сдали. Вот у меня какая мама, она даже по ночам ради этого не спит.

Уже в начале первой картины мы видим, насколько Ксюша равнодушна к сыну. Ее приоритеты расставлены явно не в пользу Мишки. Даже первого сентября она не смогла пересилить себя и проводить сына в первый класс.

**Мишка** (кричит). Мам, ты проснулась? (Тишина.)

*Миша берет вазу, портфель и идет в мамину комнату. В комнате на не расправленном диване лежит Ксюша. Одна ее рука свисает на пол. На полу валяется растянутая сумка, а рядом разбросаны сигареты.*

Мам, вставай, пора уже. Ты же обещала. Там все с мамами будут. И учительница сказала, чтоб обязательно с родителями (Молчание.) Мам, я и колготочки надел, и маечку. Хоть так только в садик одеваются, но я и сейчас надел. Я же понимаю — холодно.

**Ксюша** (открывает глаза). Щенок, это ты? А? 1 сентября. Точно. Вот тебе моя рука, и иди. (Закрывает глаза. Пауза.) И сними костюм. Заваляешь, стирать не буду.

(...)

**Ксюша.** А? Ну, ладно. Тогда иди.

**Мишка.** А ты?

**Ксюша.** А я? Я тебя ждать буду. Встретить ведь надо. Отпраздновать. Готовиться буду. Иди уже.

**Мишка.** Ну, значит, я один пойду? (Молчание.) Ты точно не хочешь пойти со мной? А то я уже ухожу...

*Ксюша закрывает глаза. Молчит. Миша надевает портфель. Под руку берет вазу и уходит.*

Мишка верит Ксюше, что он придет и они «закатят» праздник, мама же любит его, ждет, он торопится, бежит домой после неудачного общения с одноклассниками, явно желая найти утешение в маминых объятиях, но мы уже сомневаемся в том, что Ксюша его поддержит, хотя не теряем надежду. Придя домой, Мишка не рассказывает правду маме о первом дне в школе, а, наоборот, гиперболизирует свои впечатления, не желая взваливать на нее массу переживаний, свалившихся на него.

**Мишка.** Вот цветы тебе нарвал. С праздником тебя, мама.

**Ксюша.** Ты чего, у кого праздник-то?

**Мишка.** У нас с тобой. С первоклашкой тебя, мама.

**Ксюша** (садится, закуривает). Ну, ладно. Рассказывай давай. Как там в школе-то? Училка, ребята какие? Класс-то хоть нормальный попался?

**Мишка.** Хорошие ребята, но злые немножко. А какие нарядные все были сегодня. А девочки как куколочки, как живые куколочки. А бантиков сколько, цветочков. Столько ярких пятнышек. И всё это у меня в глазах. Всё пятнышки, пятнышки. И так мне весело было, мама. Так всё ярко, празднично. Никогда я еще такого не видел. Я и уходить-то не хотел.

Также показательна деталь с цветами, которые Мишка подарил Ксюше (*Встает, выбрасывает в ведро цветы*).

**Мишка.** Мама, ты что? Давай я их в вазу поставлю.

**Ксюша.** Да поставь. А то я что-то перепутала.

Данный фрагмент четко проясняет сильную зависимость Ксюши, полное ее непонимание происходящего, из чего следует равнодушное отношение к Мишке.

Вернемся к празднику, который Ксюша обещала устроить Мишке в честь первого сентября.

**Мишка.** Мама, а как мы будем праздновать? Как Новый год, да? С подарками?

**Ксюша** (курит). Не знаю, не придумала еще.

**Мишка.** Ну, ничего, я уже придумал. Я все придумал. Я даже это видел. Есть такое место, мама, которое лучше, чем даже цирк. Там красивее. Оно как будто вкуснее мороженого. Там солнце, мама, солнце так близко, что даже ты можешь потрогать его пальчиком. Я трогал, мама, точно тебе говорю, трогал. И даже ручки не ожег. И даже можно услышать солнце, услышать, как оно шипит. А оно так шипит, вот я слышал, мама, слышал, точно тебе говорю. Пойдем сегодня туда.

**Ксюша.** Слушай, щенок. Ты откуда у меня такой фантазер, а?

**Мишка.** Да нет, мама. Я тебе точно говорю, есть такое место.

**Ксюша.** Нет. Мы будем пить сегодня. Пить и еще раз пить. Тебе сок апельсиновый, а мне кефир биотизированный. Напьемся, а там, глядишь, и вечер. Ну? Как тебе такая программа? Весело?

**Мишка.** Ты такая у меня...

Мы видим, что Ксюше совершенно не важны желания сына, она их откровенно игнорирует, переходя к оскорблениям:

**Мишка.** Мам, а когда мы на юг поедем?

**Ксюша.** А мы что, собирались?

**Мишка.** Ну, не знаю. Ну, давай съездим. Чего б не съездить? И ты хоть отдохнешь. А то вон устала уже от стирки-то.

**Ксюша.** Ты что? Самый умный, что ли?

**Мишка.** Ну, не знаю. А что? У нас вон осень в этом году какая холодная. Сентябрь, а уже снег падает, а там тепло.

**Ксюша.** Слышь, ты что, ДЕБИЛ, что ли? Ты что, не понимаешь, что денег нет, а? Ты откуда такой ДАУН-то у меня?

**Мишка.** А чего? Хоть погреемся.

Мишка считает даже, что «щенок» – это ласковое обращение, которое ему даже нравится (*«Да. Она меня получше называет. Щенок... я это не придумал. Она правда меня так ласково зовет. Всегда... Вообще, как бы мама ни звала, это всегда будет ласково. Потому что это же мама говорит, а не кто-то другой».*).

Мы жалеем Мишку, этого доверчивого, верящего в лучшее мальчика. И не можем симпатизировать Ксюше, хотя ее тоже, несомненно, жаль. Жалко, потому что понимаешь, что и она, и Мишка обречены существовать в этом мире пьянства, вечного холода. Не зря действие происходит в стужу, в сентябре, когда уже идет снег. Ведь холодно не только на улице, но и в этой семье, где нет и намека на тепло душевное, даже воды горячей нет в квартире. Единственный лучик света в доме – Мишка.

**Ксюша.** Вон воды в ванну набери и грейся.

**Мишка.** Воду горячую отключили.

**Ксюша.** Я тебе по башке сейчас надаю, если еще раз так скажешь.

**Мишка** (открывает кран с горячей водой). Вот, посмотри, я не вру. Смотри, ничего не бежит. А ты сразу — по башке. Лучше извинись передо мной, а иначе я на тебя обижусь

После эпизода, где Ксюша не пускает замерзшего Мишку домой, он приходит греться в подвал к Лере, сбежавшей из детдома девочке.

**Мишка.** Мама, так там холодно. Там снег уже идет. Лужи замерзли.

**Ксюша.** А ну давай — пошел отсюда. Здесь взрослые дяденьки, тетеньки. Накурено. Нечего тебе здесь делать, под ногами мешаться. Иди давай отсюда. На качели покачайся, что ли.

**Мишка.** Мама, так у меня уже пальчики на руках совсем замерзли. Я их не чувствую уже. Я уже и кусал, и дул на них, как ты меня и учила. А ноги? Пальцы на ногах? Достань мне хотя бы сапожки. Ты же обещала.

Холодно уже в кроссовках ходить. Уже все в сапогах давно ходят. У меня и дырка на кроссовке, палец даже видно, а там снег, мама. Я не хочу гулять.

**Ксюша.** Всё, надоел уже. Я тебе говорю, дома накурено, а тебе надо свежим воздухом дышать. Иди, давай, подыши на улице. (Закрывает дверь перед Мишей.)

(...)

**Мишка** (*кричит*). Лера. Ты тут?

Дощечка отодвигается. Появляется голова Леры.

**Лера.** Привет, дурак.

**Мишка.** Пусти погреться, а?

Миша залезает в подвал. Внутри очень тепло, повсюду трубы, несколько матрасов и несколько самодельных стульчиков.

Имея собственный угол, Мишка может согреться только в подвале, с малознакомым человеком, который проявляет к нему интерес больше, чем мать. На самом деле жизни этих детей схожи. Лера ни разу не видела свою маму, она брошена с рождения, Мишка тоже брошен, хоть и растет рядом с Ксюшей. Здесь нет счастья.

Лера верит в собственную фантазию, утверждая, что ее мама живет «там, за Ладожским озером».

**Мишка.** А еще мы на юг когда-нибудь поедem.

**Лера.** Здорово, наверно?

**Мишка.** Ну, не знаю. Я там не был. Я только был там, где солнце можно пальчиком потрогать. Ты мне веришь?

**Лера.** А это как?

**Мишка.** Я и маму хотел сводить туда, а она не пошла. Это самое красивое место.

**Лера.** Это озеро?

**Мишка.** Нет. Там полянка высокая, и речка еще есть. И там можно солнце потрогать и даже руки не ожечь. И еще услышать, как солнце шипит.

**Лера.** У меня тоже такое место есть. Нам в детдоме показывали разные картинки морей всяких, озер, речек каких-то. И там было одно самое красивое озеро, Ладожское. Мне оно сразу понравилось. Ну, а потом я расстроилась. Я думала, оно где-то далеко и мне его никогда не увидеть, а потом я его нашла. Оно совсем рядом, и я туда часто хожу.

**Мишка.** Ты что, у нас в городе нет озер. Ты перепутала, наверно?

**Лера.** Нет, я тебе точно говорю. Оно и с картинками совпадает. Это самое красивое место. Нам говорили, что туда все люди хотят уехать, чтобы посмотреть на это озеро. А нам и ездить-то не надо. Оно тут рядом. Только мы на одном берегу находимся, а есть еще другие берега. Они далеко. И я сразу поняла, что там моя мама. Там, за Ладожским озером. Она, наверно, тоже захотела на красоту посмотреть и уехала... навсегда. Только вот она на другой берег уехала, а ей надо было на этом берегу остаться, тогда бы мы с ней встретились. Она меня, наверно, ищет, думает, я где-то там затерялась, а я-то здесь, совсем недалеко от нее. Я иногда хожу туда, смотрю на другой берег и могу видеть, чем мама занимается, только вот она что-то меня не видит.

**Мишка.** Мне кажется, так не бывает. Ты путаешь.

Раз уж тут нет счастья, материнской любви и заботы, дети отправляются искать лучший мир:

Лес, полянка, а рядом пруд. На другом берегу пруда — тоже лес. У воды стоят Лера и Миша.

**Мишка.** Это тот самый пруд, куда заходит солнце и можно услышать, как оно шипит.

**Лера.** Нет, я на картинках видела, что оно именно так выглядит. Я когда сюда один раз пришла, я сразу поняла, что это оно. Это Ладожское озеро. А там, на другом берегу, моя мама живет.

**Мишка.** Да там никто не может жить. Там же лес непроходимый. Там ни одного домика нет.

**Лера.** Нет, есть. Там стоит избушка, в которой живет моя мама. Там, за Ладожским озером, всё мое будущее. Когда-нибудь этот лес срубят, и мы вместе с мамой будем там жить. Понял?

**Мишка.** Ты всё придумываешь.

**Лера.** А ты нет? Разве ты не придумал, что вы с мамой на юг поедете? Вы никогда туда не поедете, потому что она дура.

**Мишка.** Тогда покажи мне свою маму, где она? Ты же говорила, что ты постоянно ее здесь видишь.

**Лера.** Вижу. Вот и сейчас я ее тоже вижу. Ты что, слепой? Вон домик стоит. Там за озером. Сейчас из трубы дым идет. Она, наверно, сейчас печку топит.

**Мишка.** Я не вижу там твоей мамы. И домика там нет, и дыма из трубы не видно.

**Лера.** Ну, ты вообще слепой. Тогда давай поплывем туда?

**Мишка.** Ты что? Это далеко.

**Лера.** Вон лодка стоит.

**Мишка.** Она дырявая и уже давно здесь валяется. У нее полдна нету.

**Лера.** Ну и что. Нам хватит доплыть. Пока вода наберется, мы уже там будем.

*Лера и Миша тащат лодку к воде. Залезают в нее и отплывают. Вода сразу же начинает набираться в лодку и скрывает детям ноги по колению, но Миша и Лера все равно продолжают грести руками и всё дальше отплывают от берега.*

Финал пьесы трагичен. Дети погибают, но именно там, за Ладожским озером их мечты воплощаются в реальность. Они уплыли за своим счастьем, которое здесь не достигло бы их никогда. Мишка был обречен на прозябание в детдоме (хотя, возможно, там ему было бы лучше, чем с Ксюшей), Лера тоже бы вернулась туда рано или поздно. Также, как герои Я. Пулинович, эти дети находят свое счастье в «залинейном» мире.

*По полянке бегают Лера, а рядом ее мама.*



**Лерина мама.** Какая ты у меня чумазенькая. Пойдем, давай, мыться. Я уже и баню натопила.

**Лера** *(кричит Мише).* Я угадала. Я же говорила, что она тогда баню топила.

*Совсем рядом с избушкой на небольшом холмике стоят Миша и Ксюша, смотрят, как заходит солнце.*

**Мишка.** Тепло тут, мама. Это мы на юге, да?

**Ксюша.** На юге, сынок.

**Мишка.** Смотри, мама, сейчас заходить будет. Сейчас оно так близко будет. Давай, протяни руку, не бойся, ты не обожжешься. *(Ксюша и Миша протягивают руки к солнцу, представляя, что задевают его пальцем.)* Слышишь? А вот сейчас шипеть будет. Ты уже слышишь?

**Ксюша.** Слышу. *(Пауза.)* Мишка, а ведь странно это всё как-то?

**Мишка.** Да нет, мама... и такое бывает.

Темнота

Пьеса Т. Гарбар «На островах» не имеет такой печальной концовки, но произведения перекликаются. Главные герои – дети, снова недолюбленные, оставленные родителями. Они строят воздушные замки, представляя лучшую жизнь.

Действие происходит на мусорных ящиках. Девочка роется в них, достает игрушки. Мальчик приходит, чтобы найти что-нибудь съестное.

*Девочка осмотрела мальчика, потом увидела в другом ящике, в свалке, кусок хлеба, схватила его, посмотрела на мальчика...*

**Девочка.** Не думай, я не голодная. У меня дома завались еды! Это я для собачки...*/сунула кусок хлеба в кармашек юбки/*

**Девочка.** А ты в школе учишься?.. О, смотри, хлеб, целые куски, не надкусанные даже, не зеленые */Понюхала/*. Хлеб – грех выкидывать, надо взять, не оставлять же здесь, правильно? */Засовывает куски хлеба в карман/*.

**Мальчик.** Дай мне, пожалуйста?..

**Девочка.** Сухую корку можно как конфету сосать.

**Мальчик.** Дай мне хлебушка, пожалуйста.

**Девочка.** Есть хочешь? Вот я дурочка, все себе затолкала, жадина. */Вытаскивает из кармана хлеб... /* Бери половину.

**Мальчик** */взял хлеб, положил в сумочку и затолкал в карман/*. Я ведь тоже не себе...

**Мальчик.** А давай, как будто я - бездомная собака, а ты нашла меня, и кормишь.

**Девочка.** Давай! Иди сюда, Джек! Я дам тебе свиную косточку. Кушай. */Отламывает от хлеба кусочек, кормит мальчика./* Кушай хорошенький, ты чей? Ничей.

Видно, что герои голодны, хотя друг другу в этом не признаются. Девочка охотно рассказывает о себе, Мальчик не сразу раскрепощается. Дети играют, называя мусорные ящики – островами. Сначала создается впечатление, что оба персонажа сочиняют на ходу свои истории.

**Девочка.** Ну и дурак, дурачок, что не веришь. У меня дома... У меня дома кукла Барби есть. У нее шелковые золотые волосы, длинные, во такие, по щиколотку! Одежды у нее завались! *Пауза.*

Много платьев бальных. Всеми цветами радуги переливается платье (...) У меня папка - миллионер, настоящий, не игрушечный. А мама – актриса. У нее нарядов - завались! Красивые! Она и себя и меня любит наряжать как заморскую принцессу, как Василису Прекрасную. У нее платья как у Екатерины второй, как у английской королевы много всего! У меня мама как оденется, как пройдет по улице, все мужики падают! Даже крутые! У них голова кружится от любви, понял? А папка у меня - боксер! Чемпион, его все боятся. А у тебя папка – космонавт, я его видела по телевизору.

**Мальчик.** */тихо, неуверенно/* У меня?

**Девочка.** У вас есть дом на Кипре, с фонтаном и дельфинами, я видела.

**Мальчик...**да ...с дельфинами...

Мальчик поддается девочке, начиная играть по ее правилам:

**Мальчик.** А у меня мама и папа знаешь кто?.. *Пауза.*

*/Он вздохнул глубоко, побольше набрал воздуха в легкие, выдохнул, и ... начал.../*

У меня мама – кинозвезда, она из Голливуда сюда приехала. В фильме здесь будет сниматься. А папа у меня – профессор наук! Физики! У него три машины! Форд, “Бээмвэшк”, и самолет. Мой папа в юности летчиком был. У него сейчас личный аэропорт есть. Я с ним летал на дирижабле. У нас говорящий кот дома живет, и обезьянка дрессированная, она машину может водить. А брат у меня чемпион по вольной борьбе, а сестра... Врач, а дед – писатель и композитор известный, не у нас только, в Америке его знают. У нас на Кипре дача есть, в Австралии – коттедж, и в Голливуде дом большой с бассейном, и с дельфинами! *Пауза.*

Не веришь? У нас в трех банках деньги! На всю жизнь хватит! Мне автомат купили, ролики и скрипку. А скоро я на машине сам буду ездить. Я на дельтаплане уже летал, и на воздушном шаре во Франции!!!

Кажется, эти дети, как и герои пьесы «Там, за Ладожским озером», обречены на несчастное детство. Но стоит уточнить, что для девочки эта жизнь «на островах» – только развлечение, она бунтует из-за того, что родители не уделяют ей должного внимания, поэтому постоянно сбегает из дома, заходит в гости к Женщине, которая теперь решила, что та ее дочь, погибшая давно.

**Девочка.** Замечательно. Никак! А меня зовут... Динго! Я - Дикая! Ты подумал, что эта женщина моя мама? Дурак, дурачок. Она мне, также как тебе, понял? Она ведь тебя тоже сыночком называла, Нет у нее дочки, говорят, утонула, Ксенька ее. А моя мама... Вот ты свою бабушку любишь?.. каждый день ее видишь?

*Мальчик кивнул.*

А я маму – редко. Она у меня есть и нет. И папку я тоже мало вижу. Они же все время заняты! И днем, и ночью, и утром и вечером – работа! Все там с кем-то! А –я?.. На меня у них времени нет. Нет у меня никого. Няньки

одни, да эти, «столбы», с карабинами. Достали уже! А эта пьяница, она немного красивая, добрая. Я была у нее дома, когда сбежала. Она мне песни пела, красиво так.. */Напевает мелодию.../*

Перед тем, как уехать домой, Девочка отдает Мальчику скрипку как символ того, что есть еще надежда на счастливое детство.

Казалось бы, Девочке жаловаться не на что, ведь у нее полная семья, но у родителей нет времени на дочь, ее воспитание. Коммуникация героев полностью раскрывает их, вряд ли Девочка призналась бы кому-то из взрослых в нехватке внимания. Суть созданной в пьесе ситуации в том, что не важна финансовая составляющая, ведь дети могут быть несчастны как и в богатой, так и в бедной семье.

У К. Драгунской в пьесе «Трепетные истории» (Пьеса 1) дети тоже размышляют о счастливом будущем. Скрипка учится в Англии, скучает по родине и хочет, чтоб ее кто-то ждал, Ник мечтает уехать на море с папой, ведь он помнит, «что там все было хорошо», Паштет жаждет попасть в телевизор:

ПАШТЕТ (*бормочет, приговаривает*). Стать красивым, как пацан из рекламы «Дирол-Кидз»... Чтобы в телевизоре побывать... Куртку как у летчика... Подружиться со Шварцнеггером и на машине с сиреной и мигалками — в Африку... (Помолчав). А главное — чтобы все собаки были пуленепробиваемые...

Ник пытается казаться крутым, не жалеющим никого и даже хочет поджарить сойку соседа, за которую просит выкуп. Но, насколько мы знаем, в «новой драме» нет четкой границы между положительным и отрицательным героем. Ник, несмотря на свое неподобающее отношение к птице, которую он привязал веревкой к руке, как собаку, в конечном итоге отпускает ее. Также он подсмеивается над Скрипкой, которая пришла выручать сойку, заставляя ее лезть на дерево, но потом, испугавшись за нее, протягивает Скрипке руку и помогает слезть.

НИК. Лучше она для тебя спляшет. <...> Я верну тебе сойку бесплатно. Если ты спляшешь для моего друга. Вот на этом стволе над водой. Залезай и пляши.

СКРИПКА. Как здесь красиво. Осень скоро...

НИК. Эй... Что ты там бормочешь?

Эй ты... Тебе что, правда все по барабану?

СКРИПКА. Здесь так хорошо. *(Двигается дальше по узкому стволу)*.

*Опять пауза.*

НИК. Дура, свалишься! Тут один искупался — кожу потом пересаживали. Я серьезно! Сумасшедшая... Правда, что ли, ничего не боишься?

СКРИПКА *(останавливается)*. Здесь хорошо, здесь трава понимает по-русски... Уезжать неохота...

*Пауза.*

НИК. Или жить тебе надоело?

СКРИПКА не отвечает. Опять долгая тишина.

Эй ты... Ну и пожалуйста! Ну вот, видишь? На! Вот тебе твоя несчастная птица....

СКРИПКА *(стоит на шатком стволе над отравленной речкой, оборачивается)*. Мальчик!

СКРИПКА и НИК смотрят друг на друга. Птица опускается на траву. ПАШТЕТ берет ее на руки и голубит.

Мальчик, ты кому-нибудь нужен?

НИК. Не знаю. Иди же обратно, сумасшедшая... Больная какая-то... *(НИК протягивает ей руку и движется по стволу к ней навстречу)*.

Герой-ребенок в современной пьесе всегда желает быть любимым родителями, заботиться о них, принимает их такими, какие они есть. Как Мишка любит Ксюшу, Ник, который ждет своего «самого папского папу», Паштет, который хочет в телевизор, потому что там все добрые, и никто на

него не орет, Скрипка, не желающая покидать родные края. Им надо быть кому-то нужными. И Скрипка в конце пьесы произносит очень важные слова, которые моментально сплачивают детей.

СКРИПКА. Давай, ты будешь мне нужен? И ты тоже, Паштет. А я — вам. Я уеду, а вы будете меня тут ждать. Мы будем писать друг другу письма. А еще я вам дам свою фотографию. А вы мне — свои. На память.

ПАШТЕТ. На память — это значит навсегда?

СКРИПКА. Точно!

НИК. Я на фотографиях непохоже получаюсь.

СКРИПКА. На фотографиях все люди непохоже получаются.

ПАШТЕТ. Потому что на фотографиях они в молодости.

В рассмотренных пьесах нами были проанализированы диалоги персонажей, показывающие значимость образа ребенка в системе персонажей пьесы. Коммуникация героя-ребенка и взрослого помогает выявить главные проблемы ребенка и их истоки. Только благодаря детям, искренним, говорящим все прямо, можно исключить фальшь намерений, действий, которую приносят взрослые. Фантазируя, ребенок высказывает свои истинные желания и мечты.

Также стоит обратить внимание на то, что дети, в анализируемых произведениях, часто подражают взрослым, что доказывает значимость родителей для них, какие бы они ни были. Ребенок всегда являлся символом чистоты, поэтому особенно через его речь выявляются множество социальных, бытовых проблем современного общества, на которые нам указывают драматурги в своих пьесах.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Анализируя причины деформации личности современника, художники и ученые приходят к единому выводу: главное – в катастрофической разобщенности людей, в их глобальном одиночестве. Одиночество стало привычным стабильным состоянием каждого»<sup>83</sup>. «Все разговаривают сами с собой. Люди перестали интересоваться друг другом»<sup>84</sup>. Эта мысль красной нитью проходит через многие произведения современной драматургии. В нашей работе мы показали это на примере пьес Я. Пулинович «За линией», Е. Васильевой «Там, за Ладожским озером», Т. Гарбар «На островах», К. Драгунской «Трепетные истории».

Чувство «забытости», отчужденности, разобщенности не покидает героев, они живут в нем и с ним. Люди отчаянно цепляются за близких людей, но боятся выйти за пределы своего маленького мира. Связи их с прошлым, с окружающим миром, с «космосом» утрачены практически полностью, жизненные ориентиры и ценности потеряны или искажены до неузнаваемости. Они заново пытаются обрести себя через связь с другими, через общение с близкими людьми, но получается из рук вон плохо – они не помнят, они разучились это делать. А дети разучились воображать и мечтать, и можно ли в этой ситуации мечтать о чем-то, кроме самого важного для них – быть нужным, любимым, найти себя в этом мире, обрести утраченное.

Смысл и функция создания образов детей и взрослых на одной сцене именно в их взаимодействии, взаимопроникновении и отчужденности. Мы более ярко чем где бы то ни было видим их одиночество, страдание, непонимание, попытки найти себя. Дети своей искренностью, бескомпромиссностью, вскрывают проблемы и противоречия, озвучивают их тогда, когда взрослые готовы промолчать и смириться.

---

<sup>83</sup> Черниенко Л.В. Особенности воплощения вечных нравственных проблем в современной русской литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.experts.in.ua/baza/analitic/index.php?ELEMENT\\_ID=11193](http://www.experts.in.ua/baza/analitic/index.php?ELEMENT_ID=11193)

<sup>84</sup> Покрасс М. Не проговоренное [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=pokrass>

Конфликт пьесы – это не конфликт взрослых и детей, это конфликт внутри героев, раздвоенность, разобщенность внутри себя – конфликт в потере себя, в пустоте, отчужденности, оторванности от прошлого, отсутствии связей с миром, с «космосом» человеческого бытия и желания и не желания одновременно вернуть утраченное. Конфликт между страхом и желанием, между верой и неверием, между привычной пустотой и стремлением обрести себя.

Следовательно, образ ребенка в качестве драматического персонажа современной пьесы способен концентрировать, фокусировать конфликты, существующие во взрослом мире – в своей истории, судьбе, своих высказываниях.

С одной стороны, персонажи-дети предстают в рассмотренных сюжетах жертвами взрослого мира, тема жертвы развивается вплоть до возможных трагических финалов. Однако, драматурги сохраняют за этими героями, закрепляют за ними игровой мир, пространство воображения, даже в самых невозможных для его появления ситуациях.

Дети перевоплощаются в своих фантазиях, меняют маски, компенсируя этим скудную, неказистую, отчужденную реальность, позволяя себе и зрителю забыть о ней.

Иллюзорность выхода в пространство мечты, игры и фантазии, подмена реальности пространством детского общения посреди взрослого неблагополучия, не снимает конфликтных ситуаций, а лишь усиливает их в финалах пьес. Авторы показывают своих юных персонажей в мире, где они изначально абсолютно самостоятельны в своем выборе, поступках, отношениях, восприятии реальности и при этом абсолютно не защищены ни душевно, ни физически от жизненных испытаний.