

репрезентативности. Ликвидация «театрального пространства» (в терминологии Ю. Кристевой), являясь выражением кризисного самоощущения человека при взаимодействии с «архаичными структурами общества», вдохновила драматургов и режиссеров на создание оригинальных постановок и интуитивное исследование новых мотивов. Формирование священного локуса языка, новой формы языкового выражения — процесс долгий и незавершенный, но, как и все «болезни роста», говорит о выходе театрального искусства на новый уровень. Пока театр меняется — он живет.

М. ЛИПОВЕЦКИЙ  
(г. Болдер, США)

### **«НОВАЯ ДРАМА»: ПРЕВРАТНОСТИ КОММУНИКАЦИИ (БРАТЯ ДУРНЕНКОВЫ И МАКСИМ КУРОЧКИН)**

В современном обществе всякая коммуникация *невероятна*, утверждает известный теоретик медиа Ник. Луман<sup>1</sup>. Причем, в каждом событии современной «невероятной коммуникации» критическая роль принадлежит посреднику, или медиа. К категории «медиа» ученый относит самые различные феномены — в первую очередь, язык и культурные ценности, социальные механизмы коммуникации, такие как деньги и власть и, наконец, собственно, механизмы распространения (dissipation) знаний, традиций, норм и ценностей — образовательные институты, закон, литературу и искусство и собственно массмедиа.

Разумеется, «новая драма» (далее НД) — не социология, и она не может (да и не должна) анализировать то, что происходит со *всеми* социокультурными посредниками в контексте тех невероятных коммуникаций, что формируют постсоветское общество. Однако показательно, что проблема посредника — культурного институционального, или индивидуального, — часто выходит на первый план в пьесах НД, причем, особенно часто именно в тех, которые так или иначе исследуют коммуникацию посредством насилия. Что же касается массмедиа, то насильственные функции выполняет создаваемая ими «гиперреальность симулякра» (Ж. Бодрийяр). Относительно других форм посредничества можно сказать, что НД либо раскрывает их кризис, неспособность осуществить необходимую трансформацию невероятной коммуникации в вероятную — неспособность, открывающую дверь

---

<sup>1</sup> См. Луман Н. Невероятность коммуникации / Пер. с нем. А.М. Ложеницина, под ред. Н.А. Головина // [http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman\\_c.html](http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_c.html)

для насилия; либо же выявляет собственную заряженность «посредников» насилием. Эти процессы далее будет рассмотрены на примере пьес братьев Вячеслава (р. 1973) и Михаила Дурненковых (р. 1978), а также Максима Курочкина (р. 1970).

### *(Анти)утопии сверхкоммуникации*

Жившие до недавнего времени в Тольятти братья Дурненковы были открыты как драматурги на фестивале «Майские чтения» в 2001 году, и с этого момента они оба стали постоянными участниками всех акций движения «новая драма». Их многие пьесы сначала ставились Театральным центром «Голосова 20» в Тольятти (руководитель Вадим Леванов) — именно здесь происходило их формирование как драматургов. Но в 2005-м они дебютировали в Москве — в МХТ им. Чехова была поставлен спектакль «Последний день лета» (по пьесе «Культурный слой», реж. Николай Скорик), в 2005-м в Театре «Практика» Михаил Угаров поставил спектакль по пьесе Вяч. Дурненкова «Три действия по четырем картинам». В 2007-м в том же театре Угаров вместе с Русланом Маликовым поставили спектакль по пьесе М. Дурненкова «Синий слесарь».

Майя Мамаладзе в статье «Театр катастрофического сознания», представляющей подробный и глубокий анализ драматургии Вячеслава Дурненкова, убедительно доказывает, что во всех его пьесах изображено состояние культурной катастрофы — причем, неважно в какую эпоху отнесено действие, перед нами всегда метафора постсоветского сознания. Катастрофа, переживаемая героями Дурненкова, прежде всего означает распад устойчивых форм социокультурных коммуникаций: «Все времена в драматургии Дурненкова смешались в общий «суп», в котором никто ни за что не отвечает. Все рассуждения человечества о свободе личности и силе искусства оборачиваются крушением иллюзий».<sup>2</sup> Критик сравнивает картину мира, складывающуюся в этих пьесах, с тем, что, по мнению Михаила Ямпольского, происходит в философской прозе Даниила Хармса, основоположника русского абсурдизма: «Исчезновение мира не является полным исчезновением, оно связано с тем, что Хармс обретает способность видеть «все зараз». Но это означает, что он обретает способность нелинейного восприятия, восприятия, не подчиняющегося принципу темпоральности. Не-мир — это истинный мир, но это мир, в котором все существует зараз, одновременно, где нет различия между прошлым и настоящим».<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // НЛЮ. № 73 (3: 2005). С. 301.

<sup>3</sup> Ямпольский М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 171—172.

В пьесах Дурненковых катастрофический распад связей и социальных, исторических, культурных коммуникаций порождает два, на первый взгляд, противоположных типа невероятной коммуникации. Один тип можно обозначить как псевдокоммуникацию — она не только не устраняет проблемы коммуникации, но и усугубляет их, однако функционирует как виртуальный симулякр коммуникации, порождающий виртуальную же социальность. Эта коммуникация, как правило, совершается при посредстве современных форм медиальности, прежде всего телевидения («Кто-то такой счастливый» Вяч. и М. Дурненковых, «Красная чашка» М. Дурненкова), хотя аналогичные эффекты обнаруживаются и в дотелевизионную эпоху («Три действия по четырем картинам» Вяч. Дурненкова). Другой тип — сверхкоммуникация, которая совершается на мистическом или трансцендентном уровне и снимает проблемы коммуникации как нерелевантные: ведь эта коммуникация не относится к сфере социального, а принципиально выводит субъекта за пределы «земного». Коммуникация такого рода наиболее отчетливо проявляется в пьесах Вяч. Дурненкова «Mutter», «Шкатулка», «Хозяйка анкеты», «Мир молится за меня» и в совместной пьесе братьев «Культурный слой». В эффектах сверхкоммуникации М. Мамаладзе видит главное открытие театра Дурненкова:

Возникающая в драматургии Дурненкова категории «спасения», «возмездия», «откровения», «преображения», «сострадания», «милосердия» всегда остранны и перенесены в сферу трансцендентного. Становясь проявлением чудесного, они тем самым отчуждаются от реального мира. В пьесах Дурненкова дается понять, что в нашем реальном мире они невозможны, поэтому и проявляются сверхъестественным образом. Весть об их абсолютно трансцендентной природе одновременно становится констатацией социального и морального краха общества. Все грани чудесного, которые выделяет Дурненков, являются одновременно христианскими понятиями... Можно с этими идеями не соглашаться, но эта театральная модель эстетически работает и, что редко для «новой драмы», но близко русской театральной традиции, — сильно воздействует эмоционально<sup>4</sup>.

Таким образом, по мнению критика, театр Дурненкова (или Дурненковых) содержит в себе апофатическую моральную проповедь христианских ценностей, представленных как отсутствующие, но, именно благодаря своему отсутствию, воспринимаемых как сакральные. Думается, такая интерпретация серьезно обедняет логику этого театра — ведь в соответствие с ней оказывается, что все попытки драматургов понять новые смыслы, рождающиеся в глубине катастрофического

---

<sup>4</sup> Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания. С. 300, 302.

сознания, стягиваются к жесткой бинарной оппозиции между христианскими ценностями и всем (всем наличным миром), им не соответствующим! Не говоря уж о том, что христианские мотивы в пьесах Дурненковых ничуть не менее значимы, чем оккультные, буддистские, вавилоно-шумерские («Голубой вагон») или научно-фантастические («Mutter»).

Думается, главное открытие, не вполне, впрочем, осознаваемое самими драматургами, состоит в ином — в *неразличимости псевдо- и суперкоммуникации*. Весьма показательна в этом отношении пьеса Вяч. Дурненкова «Ручейник». В этой пьесе Андрей, журналист из «Евразийского обозрения» (бывшие «Вопросы религиоведения», уточняет автор), едет в командировку в деревню, где возникла необычная секта агафоновцев: жители деревни Агафоново почитают за святого бывшего летчика Илью Сергеевича, сбитого во время войны, который до 1988-го года прятался в бане — сначала от немцев, потом от советской власти, читая там исключительно Библию. Выйдя из бани он становится абсолютным авторитетом в деревне. Его «учение» состоит из комической смеси правил воздушного боя, советских песен о летчиках, играющих роль псалмов, обломков марксистской риторики и неких квази-религиозных поучений. Этот «карго-культ»<sup>5</sup> производит и на Андрея, и на зрителя впечатление ошеломительной псевдокоммуникации, подчеркнутой тем, что «учение» этого нового пророка глубоко укоренено в языках насилия. Последнее видно и по тому, как Илья Сергеевич эксплуатирует культ войны, и в том, как военизированы ритуалы агафоновцев, и в том, как слепо они подчиняются своему учителю. Недаром Андрей, которого по приказу «святого» со словами «шпиона поймали» заключают под домашний арест, обобщает увиденное в Агафонове формулой: «Простота — это фашизм»<sup>6</sup>. Оказывается, что именно языки насилия позволяют «пророку» достичь сердца селян — ведь их личный опыт также замешан на насилии: в пьесе недаром звучит воспоминание одного из агафоновцев, Николая, о том, как его мучил в армии «дед», а старики почитают армию как главный способ мужской самоидентификации («Раньше если парень в армии не был, так ему потом ни одна девка не давала...», 247). Иначе говоря, созданная Ильей Сергеевичем «коммуникация» успешна: его message резонирует с опытом «паствы» и непосредственно воздействует на их поведение.

---

<sup>5</sup> См.: Inglis J. Cargo Cults: The Problem of Explanation // Oceania. 27 (4:1957); *Jebens H. (ed.)*. Cargo, Cult and Culture Critique. Honolulu, 2004.

<sup>6</sup> Дурненковы В. и М. Культурный слой. М., 2005. С. 257. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в скобках после цитаты.

Несмотря на все это, сам драматург в финале пьесы резко и немотивированно меняет тональность. В последней сцене пьесы Андрей обращается к Илье Сергеевичу с просьбой одарить его верой: «У меня вот здесь (*кладет руку на сердце*) пусто... Мне вот тридцать с чем-то, а как будто все перегорело. Я не знаю, что делать... Такая... такая тоска по тому, чего нет, оно должно быть, а этого нет. И вот это хуже всего... Вы понимаете?» (259). А Илья Сергеевич в ответ «раскрывает душу» перед заезжим журналистом, сообщая, что он тоже «пустой», но решил, что «должен стать для этих людей [агафоновцев] всем. Это оказалось совсем не сложно, Эти люди мало что видели в жизни, и [он] решил, что им будет понятней, если [он будет] говорить на их языке» (259). Самое поразительное, что, не замечая противоречия со всем избраженным в пьесе, Илья Сергеевич, установивший военизированный культ собственной личности, заявляет, что он пытается «научить их жить самостоятельно», а просветленный Андрей соглашается и, вдохновленный «учителем», несет его «правду» в мир.

Финал пьесы намекает на сверхкоммуникацию, но явно не выдерживает критики. Ни монолог Ильи Сергеевича, ни реакция Андрея никак не вытекают из действия пьесы. Однако желание драматурга превратить псевдокоммуникацию, возникшую на почве разоренной социальности («бесперспективняк» — так на официальном языке называется деревня Агафоново) свидетельствует о том, что для *него самого неясно, где кончается симулятивная коммуникация и начинается общение на трансцендентном уровне «сущностей», «души», «сердце».*

Этот же эффект, уже более осознанно, вынесен на первый план в пьесе Вяч. Дурненкова «Три действия по четырем картинам». Герои этой пьесы существуют в стилизованном хронотопе русской литературы второй половины XIX века, хотя иронический характер стилизации подчеркивается многочисленными анахронизмами (от аллюзий на авангард XX века до звуковых сигналов системы Windows, издаваемых попросайкой).

С одной стороны, молодые герои-интеллигенты как огня боятся псевдокоммуникации, — отсюда их постоянный страх «показаться пошлым». Но результатом этой внутренней самоцензуры становится либо пародийный обрыв коммуникации: «Допустим, лавочник спрашивает: „Вам какой кусок?“ Вопрос уже сам по себе пошлый. А я молчу» (280); показательна в этом отношении и сцена, когда девушка с «достоевским» именем Соня при прощании бьет по лицу Николая за то, что между ними «ничего не было». А другой исход — пошлость литературы, жизнь по рецептам литературы: «Нина выходила на проспект и продавала себя, приносила хлеб, краски, молоко» (285).

С другой стороны, они ищут невозможных сверхкоммуникаций. Но все эти поиски оборачиваются псевдокоммуникацией, что видно по их самопародийному описанию. Это либо аванградные эскапады: «Была показана партия феи Драже из „Щелкунчика“, Никольский танцевал голый и сейчас лежит с крупозным воспалением. Публики было человек тридцать, пригласили четырех критиков, думаю, будет скандал» (283). Либо насилие: «Искусство — это террор. Разрушать, значит строить. Чувствуешь, что получилось создать нечто — разрушай!» (288). Недаром в качестве одной из «акций» запланировано «избиение всех кураторов и владельцев художественных галерей» (284), а вдохновение для искусства будущего его идеолог Аркадий черпает у черносотенцев: «...такая энергетика от людей перла! Я вспотел натурально, котелок снял и понял, что вместе с ними что-то кричу. Они потом на погром побежали, а я уже знал, чем мне в этой жизни заняться» (286). Еще одна попытка сверхкоммуникации предпринимается неудачливым писателем Николаем в финале пьесы, когда он делится наркотиками с мужиком-возницей. Но результат этой сверхкоммуникации физиологически ужасен: «У мужика начинаются спазмы. Как куль с мукой, сваливается он с телеги и отползает в кусты орешника. Слышны звуки рвоты, во влажный ночной воздух врывается резкий запах желчи» (304). Иначе говоря, и в этом случае попытка сверхкоммуникации скорее разрывает какие бы то ни было контакты, чем переводит их на «высший» уровень.

Однако в то же время общение между Николаем и учителем гимназии Шустовым, которое начинается как антикоммуникация (оскорбления, вербальное насилие), претерпевает интересные трансформации. Сначала оно превращается в псевдокоммуникацию: учитель предлагает Николаю отношения с явным сексуальным подтекстом, однако вполне невинные: единственное, чего хочет Шустов от Николая, это чтобы юноша время от времени засовывал бы ему карандаш в ухо. «*Николай*: Только в ухо? *Шустов*: О другом и не мечтаю. <...> Как мне иногда хочется, чтобы кто-нибудь был рядом, накрыл бы меня пледом и вставил бы карандаш» (294). Однако при прощании Николая с друзьями ясно, что Шустов стал одним из близких ему людей: тут не сверхкоммуникация, конечно, но взаимопонимание и теплота, что совсем немало.

Аналогичным образом в пьесе Вяч. Дурненкова «Голубой вагон» застольные разговоры между классиками советской детской литературы, Маршаком, Агнией Барто и Корнеем Чуковским, постоянно колеблются в пространстве между псевдокоммуникацией и сверхкоммуникацией, граничащей с пророчеством: так, оказывается, что известная сказка Корнея Чуковского «Краденое солнце» точно воспроизводит

древнешумерский текст о приходе мессии. Та же неразличимость ответственна за абсурдистский эффект, производимый стишками в японском стиле и байками в стиле фильмов ужасов, сочиняемых упившимися слесарями в пьесе М. Дурненкова «Слесарные хокку»<sup>7</sup>.

Причина этой неразличимости, по-видимому, кроется в том, что и псевдо- и сверхкоммуникации *в равной мере* невероятны. И в том, и в другом случае проблемы, разделяющие Я и Другого, не только не решаются, но и углубляются, достигая состояния острого кризиса, а эффект коммуникации, тем не менее, достигается: переданное «сообщение» влияет на сознание и поведение реципиента. И если в случае сверхкоммуникации на помощь, кажется, приходит концепция чуда или сказочность (как полагает М. Мамаладзе), — именно она позволяет «объяснить» необъяснимый коммуникационный прорыв (хотя к этим случаям мы еще вернемся), то в псевдокоммуникациях никакого чуда нет, зато роль волшебного посредника (*medium*) принимает на себя насилие или его дискурсы.

Крайне показательна в этом отношении пьеса братьев Дурненковых «Кто-то такой счастливый» — сатира на постсоветскую телевизионную индустрию смеха. Главный герой этой пьесы, литератор Гурский, становится сочинителем текстов для вульгарных, но чрезвычайно популярных телевизионных шоу (имеется в виду пресловутый «Аншлаг» и его подобия). По текстам, которые сочиняет Гурский, по дегуманизирующему эффекту, который они производят на него, совершенно очевидно, что перед нами псевдокоммуникация. Главным условием ее эффективности — успех текстов Гурского у зрителей — становится саморазрушение автора, хотя по пьесе не совсем ясно, что за достоинства отличали Гурского до его стремительной карьеры. Но и коммуникация со зрителем, вызывающая ответный смех, неизменно строится на унижении, ненависти, разных формах символического и дискурсивного насилия. Так, например, «игра со зрителем» «строится на том, что зритель боится, что ты подойдешь именно к нему и унизишь перед всей страной именно его... Когда зритель видит, что выбрали не его, то он и смеется гораздо громче обычного... главное — ситуацию унижения продумать» (34), — поучает продюсер Полуянов. А сын Гурского, Олег, глядя на «смех в зале», говорит: «По-моему, они смеются только тогда, когда другие оказываются в глупом положении. Только тогда смешно» (37). Прямо реализуя эту связь, драматурги заставляют Олега получить удар ногой в живот сразу после слов: «Ничего, сейчас твоих [артистов] посмотрим» (42) — причем, избива-

---

<sup>7</sup> См.: Современная драматургия. № 3. 2007. С. 22—36. То же под названием «Синий слесарь» (Октябрь. 2006. № 12).

ют его тоже «мастера смеха», конкуренты, требующие от Гурского перейти в их программу.

Сам Гурский, начиная с монологов, демонстрирующих разрывы в коммуникации (женщины решили поздравить пожилого коллегу с выходом на пенсию и встретили его в купальниках, а он умер от неожиданности и т.п.), переходит к «игре со зрителем»: под всеобщий смех публично оскорбляя и унижая случайно выбранную пару, заставляет их драться, что они, заряжаясь от ведущего и зала энергией ненависти, и делают на потеху публики. Зрелище это настолько чудовищно для самого Гурского, что с ним случается сердечный приступ. Однако в больницу к нему приходят жертвы его «игры», чтобы... поблагодарить!

Оказывается, совместное унижение настолько сблизило этих людей, что они полюбили друг друга и теперь разводятся со своими супругами, чтобы жить вместе. Вот ошеломительный успех коммуникации! Ведь Гурский на протяжении всей пьесы говорил о том, что его цель «поддержать [зрителя], сказать ему, что он не одинок», однако, разуверившись в возможности такой коммуникации, он и переходит к жестокой «игре со зрителем». Но оказывается, что именно эта игра, представляющая собой чистый перформанс насилия, способна передать «сокровенный» смысл его сочинений. Более того, только насилие и способствует невероятному успеху псевдокоммуникации, поскольку насилие *стирает* границу между Я и Другим, лишая Другого защиты, достоинства, подавляя и унижая его «другость».

При ближайшем рассмотрении выясняется, что ситуации, представляемые как сверхкоммуникация, также предполагают насилие в качестве катализатора или даже условия выхода за пределы «вероятного и возможного». Так, в пьесе «Культурный слой», написанной братьями Дурненковыми в соавторстве, происходит следующий диалог между двумя риэлторами: старший, Константин, делится с младшим, Юриком, тем знанием, вернее, способностью к сверхкоммуникации, которое он обрел в тюрьме (канонической зоне насилия):

Константин. Молчать!!! Слушать!!! Кто?! Кто скажет тебе правду?! Заткнись и слушай! Это твой единственный шанс узнать правду! Так вот, ты готов отказаться от волшебного дара! Отказаться быть странным! Посмотри на себя — ты обычное быдло, ты предсказуем, как поведение свиньи. Между тем внутри тебя спит пуля со смещенным центром! Ты набит до отказа знанием и практикой. Ты вмещаешь в себя все!

Юрик (*угрюмо*). Костя, ну ты не прав...

Константин. Что?! (*Хватает Юрика за воротник и притягивает его к себе.*) Содержание всех книг мира напечатано на первых или последних листах этих книг, дальше можно не читать!!! Там указано все: кто написал, о чем и для кого! И все это находится вот здесь! (*Бьет свободной рукой Юрика в лоб.*)



Юрик (*побелев, словно мел*). Костя, ну ты чего...

Константин. Артемидор. «Онейрокритика».

Юрик Чего?

*Константин достаёт нож, приставляет лезвие к горлу Юрика. Тот расширенными зрачками смотрит на компаньона.*

Константин (*спокойным тоном*). Артемидор. «Онейрокритика». Вспоминай...

Юрик К-костя...

Константин. Вспоминай, сука.

Юрик. Чего в-вспоминать?

Константин. Кадык вырежу... Вспоминай.

Юрик (*покрываясь мелким бисером пота*). А-а-артемидор.

Константин. Так.

Юрик (*прерывисто дыша*). А-а-артемидор... Далдианский. Вторая половина второго века нашей эры... Писатель и толкователь с-с-сновидений. Созданный им сонник «Онейрокритика» явился первой попыткой привести в единую систему многочисленные верования, связанные с толкованием снов... оказал влияние на формирование средневековых представлений о природе сновидений... По-своему мировоззрению был близок к школе стоиков...

Константин. Тираж.

Юрик. Десять тысяч. Заказ номер...

Константин. Это лишнее. Кто играл в «Энди Брафффорд Групп»?

Юрик. Ой, бля, Костя, там пол-Нью-Йорка переиграло!

Константин. В первом составе.

Юрик. Этот, как его... Энди Брафффорд, и на трубе там... Забыл я, Костя, хоть убей, не помню!

Константин. И убью.

Юрик. Я за-забыл!!! (*Начинает рыдать.*) Отпусти меня-я-я!

*Константин отпускает Юрика, роняет нож, потерянно, как пьяный в тумане, отходит к стене и с силой трет пальцами виски. Юрик на карачках уползает из кафе (206—208)*

Способность к сверхкоммуникации, оказывается, заложена в каждом, но актуализируется она *только посредством насилия*. Важно, что Константин этой способностью уже обладает и, подавляя Юрика, *передает* ему свой дар — отсюда его собственная опустошенность в финале этой сцены. Иначе говоря, разрушение Другого становится важнейшим условием коммуникации с ним — только так можно передать свой вполне иррациональный и даже трансцендентный опыт. Правда, не совсем ясно, *зачем* этот опыт нужен Юрику или тому же Константину: что меняется от того, что он знает, кто такой Артемидор Далматинский и каким тиражом о нем издана книга.

Единственным условием сверхкоммуникации *без насилия*, по логике драматургии Дурненковых, оказывается *самопожертвование* субъекта коммуникации. Иначе говоря, не разрушение Другого, а разрушение себя для Другого. Но, как ни странно, реализовать это усло-

вие с той же психологической и сюжетной убедительностью, как и сверхкоммуникацию посредством насилия, Дурненковым почему-то не удастся. Выше мы упоминали о пьесе «Ручейник», в которой логика оправдания «учителя» оборачивается подрывом внутренней логики действия. В «Кто-то такой счастливый» сердечный приступ Гурского можно принять за такой акт самопожертвования, благодаря которому жертвы его «юмора» проникаются любовью друг к другу. Однако в течение всего предыдущего действия пьесы экстаз коммуникации с хохочущим зрительским залом достигался ценой деградации Гурского — а это скорее пародия на самопожертвование. Наконец, наиболее отчетливо эта логика представлена в пьесе «Mutter». Здесь Дурненков изображает палату дома престарелых, где томятся странные, но симпатичные и любящие друг друга старики. В их общении проступает значение того, что с точки зрения «здорового смысла» является бессмысленным или абсурдным — вроде нежной любви бывшей уборщицы к Мэрлин Мэнсону и Limp Bizkit или мистической пьесы, которую обитатели палаты разыгрывают для ублажения потенциальных спонсоров («Плакали наши полдники», 77). Но в финале пьесы вдруг оказывается, что все старики — агенты сверхцивилизации, посланные на землю для того, чтобы убедиться в том, что тратить силы на спасение этой обреченной планеты не стоит. «Бывшая жительница деревни» Кириченко, тем не менее, нарушает протокол и, обрекая себя на уничтожение, все-таки спасает Землю ради «пустяков» — драгоценных мгновений сверхкоммуникации, рассеянных в повседневности. Но само превращение бытовой ситуации в научно-фантастическую, причем почти пародийную в своей клишированности, свидетельствует о неорганичности подобной трансформации, а главное, о риторичности и форсированности мотива самопожертвования в созданном драматургом контексте, а вернее, в том габитусе, где обитают его персонажи.

### *(Траги)комедии культурной преемственности*

Ныне живущий в Москве бывший киевлянин и историк по образованию М. Курочкин участвует в фестивалях новой драмы с момента их основания, его пьесы «Аскольдов Дир» и «Истребитель класса *Медя*» в 1995 году были представлены на фестивале в Любимовке, в 1998 году его пьеса «Стальова Воля» получила премию «Антибукер». В мае 2000 года пьеса «Глаз» была показана в театре «Ройял Корт» (Royal Court Theatre, Лондон) как часть коллективной пьесы «Москва — открытый город» (Moscow — Open City), фестиваль «Зарубежные драматурги» (International Playwrights). В Центре драматургии и режиссуры

его «Глаз» поставил Владимир Мирзоев (1999), а «Истребитель класса *Медея*» — Марк Розовский в Театре на Никитской (2005). Пьеса «Право капитана *Карпатиш*» шла на сцене Государственного театра им. Пушкина (Москва, реж. Алексей Литвин) и в Каэне (Франция) в рамках проекта «Зеркало: Восток — Запад» («Miroir: Est—(Ou)est»). Анастасия Вертинская играла главную роль в спектакле «Имаго» (реж. Нина Чусова, 2002/03), пьеса «Кухня» была специально написана по заказу Олега Меньшикова и его театрального товарищества (в репертуаре с 2002 года, постановка Меньшикова), а пьеса «Подавлять и возбуждать» по заказу Александра Калягина и поставлена этим актером в его театре «Et cetera». Михаил Угаров режиссировал пьесу Курочкина «Трансфер» в Центре режиссуры и драматургии, а в 2007 году он же поставил в театре «Практика» «1612», написанную Курочкиным совместно с Евгением Козачковым. Одним словом, Курочкин, бесспорно, один из самых востребованных и даже модных драматургов, вышедших из движения НД.

Важной особенностью драматургии Курочкина представляется его работа с языками культуры — он тонкий и изобретательный стилизатор, умело театрализирующий узнаваемые культурные дискурсы: древнерусскую хронику («Аскольдов Дир»), польский рыцарский эпос («Стальова воля»), миф о нибелунгах («Кухня»), игру в «пиратов» («Право капитана *Карпатиш*»), французский Ренессанс («Лунопат») или «Пигмалион» Б. Шоу («Имаго»). Причем он не просто стилизуется под определенную культурную атмосферу, но всегда активно вводит культурную мифологию в диалог с современным языком и современным опытом. Это может происходить во внешнем сюжете, как, например, в «Лунопате», где господин Мовьер, он же реальный Сирано де Бержерак, посещает современного обозревателя Чижевского; но чаще внутри, казалось бы, исторического сюжета, где персонажи то и дело выходят за пределы своих исторических ролей и обсуждают сюжетную ситуацию с точки зрения сегодняшнего дня, явно учитывая весь последующий опыт и проецируя его на легендарное или мифологическое прошлое.

В этом отношении «исторические» пьесы Курочкина можно считать своего рода сбывшимися антиутопиями — невероятность коммуникации современного сознания с легендарным сюжетом уравновешивается открывающимся пониманием того, что фантазмагоричность, запечатленная этим культурным дискурсом, подтверждается *сегодняшним опытом реальности*. И наоборот, антиутопии Курочкина (такие как «Истребитель класса *Медея*», про будущую разрушительную войну женщин против мужчин; или «Глаз» — о шпионе, который готовит нашествие гуннов на Москву, работая водителем троллейбуса)

в полной мере историчны, поскольку представляют собой метафорические «сгущения» опознаваемого исторического опыта.

Не будет преувеличением утверждать, что Курочкин сосредоточен на невероятных коммуникациях между прошлым, настоящим и будущим и что важнейшим посредником в его драматургии выступают языки «высокой» европейской культуры. Однако довольно часто, если не постоянно, эти языки проблематизируются психологическим впечатком насилия — травмой. Так, в ранней пьесе «Стальова воля»<sup>8</sup> слегка комическая, карнавальная пышность польского рыцарства вступала в кричащий конфликт с трагедией Феськи, любовницы пана Сосульского, помнящей всех убитых ею детей. В «Аскольдовом Дире» умный правитель древнего Киева понимает, что пойман в ловушку историко-культурных обстоятельств и должен пойти на глупейшую, нелепую жертву, позволив своему сыну — убийце и варвару — убить себя и своего советника и тем самым создать ту «начальную» травму, которая будет на много веков вперед отзываться в истории. «Право капитана *Карпатии*» основано на травматическом парадоксе: все помнят «Титаник», но никто не знает даже названия того корабля, который, отклонившись от курса, спас тонущих людей, — именно это парадоксальное сочетание памяти и забвения, сентиментальности и безразличия воплощается в образе капитана «Карпатии», того самого единственного корабля-спасителя, который предстает веселым пиратом, грабящим купеческие корабли и идущим на казнь ради спасения своих многочисленных детей, о которых всю жизнь не знал и не заботился.

С другой стороны, травма — это то, что соединяет в мире Курочкина легендарное прошлое и апокалиптическое будущее, парадоксальным образом придавая цельность картине мира. В небольшой пьесе «Под зонтиком» очень похожий на Курочкина художник, отвечая на вопросы журналиста, переносится в свое детство в Киеве в начале 1980-х, где разыгрывается следующая, явно повторяющаяся сценка: мальчик не может заснуть, пока мама в подробностях не перескажет лекцию о том, как *никому* не удастся спастись в случае ядерной бомбардировки Киева. Только этот жуткий рассказ *успокаивает* его. Апокалиптические ожидания сбываются в пьесе «Истребитель класса *Медя*», где сначала предстает некая космополитическая армия, бьющаяся против общего, могущественного врага: в пьесе украинско-русско-американский отряд зенитчиков, впрочем с явным лингвистическим преобладанием украинского, обороняет Нью-Йорк от превосходящих сил противника. Затем выясняется, что противник — женщины, а терпящая поражение армия — армия мужчин, единственным секретным

---

<sup>8</sup> Опубликовано отдельным изданием: *Курочкин М. Стальова воля*. М, 1999.

оружием которых осталась ненависть, заманивающая вражеские истребители в зенитные ловушки. Однако в финале выясняется, что те, кто сражается за мужчин, тоже женщины, а собственно мужчин давно уже нет, что не мешает героям или, вернее, героиням продолжать убивать друг друга.

Соединяя прошлое и будущее, травматический опыт явственно свидетельствует о том, что, во-первых, культурный опыт — это, прежде всего, опыт исторических травм; а во-вторых, что, сохраняя память об этих травмах, культурная традиция тем не менее *ничему не учит*. Более того, культурные традиции не только не предупреждают новые исторические травмы, но и делают их неизбежными. В этом смысле культурная традиция у Курочкина оборачивается инструментом невероятной коммуникации с прошлым, которое программирует насилие и исторические катастрофы настоящего и будущего.

Внимание к этой проблематике оказалось чрезвычайно актуальным именно для постсоветской культуры конца 1990—2000-х годов, периода, когда начатая в годы «перестройки» «проработка истории» (Т. Адорно), осмысление опыта и трагических уроков коммунистической эпохи угасли, сменившись неотрадиционалистским поворотом путинской поры, который в свою очередь включал «усталость» от слишком депрессивных образов прошлого, восстановление комфортной «гордости за национальную историю», нет, не запрет на темы ГУЛАГа, террора и т.д. (как это было в 1970-е годы), а тривиализацию памяти об исторической травме сталинизма.

По выражению Дины Хапаевой, «в историческом сознании россиян за последние полтора десятилетия произошла настоящая „смена век“ [в 2006 году]: 44% опрошенных считают, что советское прошлое оказывает положительное влияние на нравственность современных россиян, и 50% утверждают, что оно положительно сказывается на развитии отечественной культуры!»<sup>9</sup> Парадокс состоит в том, что эта идеализация советской и в особенности сталинской эпохи («Сталинскую эпоху многие по-прежнему воспринимают как „золотой век“... советский человек сталинской поры выглядит для наших современников образцом порядочности»<sup>10</sup>) сочетается в постсоветской культуре с полной осведомленностью о терроре и его масштабах:

91,6% знают о том, что при Сталине имели место репрессии, и 63,5% понимают, что речь шла о десятках миллионов жертв (от 10 до 50 миллионов). Осо-

---

<sup>9</sup> Хапаева Д. Очарованные сталинизмом: массовое историческое сознание в преддверие выборов // Неприкосновенный запас. 2007. № 5 (55) // <http://magazines.russ.ru/nz/2007/55/ha6>

<sup>10</sup> Там же.

бенно показательно, что 62% считают репрессии «ничем не оправданными». Однако знание трагической истории отнюдь не вызывает у потомков чувства ответственности и вины, не заставляет их задуматься, что сделало их родственников не только жертвами, но и соучастниками беспрецедентного террора. Напротив, 80% считают, что россияне имеют несомненное право гордиться своей историей, а еще 66% согласны с высказыванием, что «современные россияне не несут ответственности за преступления, совершенные в годы советской власти». Наши соотечественники вовсе не намерены воротить семейное прошлое и задавать неприятные вопросы своим папам, мамам, бабушкам и дедушкам<sup>11</sup> (курив мой. — М.Л.).

Иначе говоря, если в 1960-е годы казалось, что нужно рассказать правду о советском режиме и тогда произойдет нравственное очищение общества, то в 2000-е уже ясно: правда может быть рассказана многократно, и даже советский режим может исчезнуть, но от этого ровным счетом мало что изменится — и в людях, и в обществе.

Именно об этом страшном парадоксе и написана «Кухня» Курочкина<sup>12</sup>.

Фабульная основа «Кухни» — история мести Кримхильды за своего мужа, короля нибелунгов Зигфрида, убитого по приказу ее брата, короля бургундов Гюнтера. Зигфрид, умывшийся кровью дракона, неуязвим для стрел и мечей всюду, за исключением одного местечка на спине, куда прилип липовый лист. Кримхильда, обманутая Гюнтером жена Зигфрида, вышивает крест на рубашке Зигфрида именно там, где он уязвим; думая, что защищает его, она становится невольной сообщницей убийцы — Хагена, слуги Гюнтера. Эта хорошо известная по Эшенбаху и Вагнеру история разворачивается в первых сценах «Кухни» (причем герои говорят белым стихом), продолжаясь в середине и возвращаясь в конце. Но главное действие происходит в замке Гюнтера, а вернее на кухне этого замка. Время действия неопределенно: средневековые детали сплетаются с такими приметами сегодняшнего дня, как телефон или телевизор. Гюнтер по-прежнему король, его жену — в прошлом Брюнхильду — зовут Татьяна Рудольфовна, Кримхильда работает на кухне уборщицей Надеждой Петровной, а Зигфрид возвращается под именем Новенького, сначала не понимая, кто он такой, а потом узанный Гюнтером и Кримхильдой. Более того, выясняется, что он возвращался 20 лет назад, и вновь Гюнтер убил его. Убийство Зигфрида происходит и сейчас, оставаясь почти незамеченным и,

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Вышла отдельным изданием: Курочкин М. Кухня. М, 2000. См. также: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=54> (в дальнейшем пьеса цитируется по интернет-публикации).

во всяком случае, не мешая свадьбе, на которой Гюнтер выдает Кримхильду замуж за человека, способного стать достойной заменой Зигфриду. Им оказывается Атилла (как, собственно, происходит и в мифе, у Эшенбаха его зовут Этцель, король гуннов, этот же персонаж появляется у Курочкина в пьесе «Глаз»), также подвизающийся на кухне. Сразу после свадебного пира Атилла — опять же, как и в первоисточнике — становится орудием мести Кримхильды: он зовет своих гуннов, которые врываются в замок и устраивают побоище. Правда, выглядя это побоище так: *«Входят, немного смущаясь, тихие гунны. Смешиваются с людьми кухни. Приглушенно о чем-то переговариваются с ними — жмут руки, знакомятся. Изредка, как бы в шутку, колют друг дружку ножиками и вилочками. Атилла выстраивает их через одного (гунн, нибелунг, гунн) вдоль авансцены. Свистит в судейский свисток. Начинается бойня. В то же мгновение падает плотный занавес с прорезанным в нем отверстием в форме телевизионного экрана. Бойня продолжается. Крики. Тишина».*

Легендарные события не зря превращаются здесь в телевизионный спектакль, наподобие спортивного состязания. В другом месте циник адвокат Плотный убеждает Кримхильду в том, что она напрасно надеется на понимание и содействие кухонной челяди, перед которыми она раскрыла картину страшного преступления их хозяина Гюнтера: «Если ты не утихомиришься, они тебя живо утихомят. Глянь, они же из-за тебя в общей сложности уже часов сто телевизионных недополучили. У них же сейчас ломка начнется. Они же тебя разорвут — им плевать на твои мотивы высокие. До одного места им все Зигфриды».

Сложный постмодернистский сюжет «Кухни» — со многими действующими лицами, с перепадами из стихов в прозу, с переходами из мифологического дискурса в бытовую, из трагедии в комедию — подчинен одной четко прописанной задаче: столкнуть эпическую культурную традицию с современным мировосприятием, сформированным «гиперреальностью» медийных симулякров, столкнуть для того, чтобы понять, что происходит с исторической травмой эпического масштаба в современном культурном состоянии.

А происходит следующее. Несмотря на крики Кримхильды о возмездии убийце ее мужа, несмотря на то, что очередное убийство Зигфрида ни от кого не скрыто, несмотря на то, что все обитатели кухни знают все о совершенных преступлениях, — для них ничего не меняется. Одни озабочены любовными аферами, другие новым мотороллером, третьи, точно так же как и в мифологическом сюжете, стараются не помнить о пережитой трагедии, делая вид, что у них все отлично. Единственным, кроме Кримхильды, человеком, способным к рефлексии, оказывается, как ни странно, Гюнтер — «заказчик» убийства Зигфрида.

Именно он берет на себя функции посредника между эпическим дискурсом и современным миром; тогда его злодейство было мотивировано завистью к Зигфриду — сегодня он понимает, что его поступки *нормальны*: никто не осудит, все поймут, все забудут и, даже вспомнив, только пожмут плечами: «Потеря памяти — это сказка? Согласен, — говорит он. — В каждой третьей макулатурной книжке, в каждом втором плохом фильме. Но только посмотри вокруг — этим болен каждый первый... Все забывают, все, все... Тебе нужны доказательства?» Что в свою очередь означает: преступления XX века вполне *вписаны* в великую эпическую традицию, точнее — современное зло *поглостило* великую эпическую традицию, недаром в «Кухне» дракон появляется не как монстр, а как деликатесное блюдо; правда, его тоже нужно убить, что Зигфрид и делает — на этот раз, столовым ножом.

Коммуникация с прошлым, а вернее с исторической травмой, в пьесе Курочкина оказывается почти абсурдной. Прошлое остается не преодоленным, но только Кримхильда видит в этом трагедию. Когда умерший Зигфрид садится за свадебный стол, никто не удивляется, и только адвокат Плотный, самый откровенный выразитель цинического сознания, возмущен:

Плотный (*Кримхильде*). Наденька, невесточка! Вопросик можно? Вот вы посадили за один стол с нами, ваше, так сказать, прошлое... Это вы из символических соображений? Метафора какая-нибудь? А... молчите. Хотите нам, живым, напомнить, типа того, о смерти. А почему вы решили, что мы не помним. Мы помним. Другое дело, что это вам обязательно нужны ходячие символы. Вы из нашей реальности выпрыгнуть хотите? Понимаю. Вам это удастся даже — допускаю. Из реальности вы выскочите — ума большого не надо. А вот из колготок своих антицеллюлитных — не удастся. Вот она ваша реальность. Вот она — метафора. Вот она вся ваша месть — колготочная.

*Зигфрид заваливается под стол. Его относят на прежнее место.*

Напоминать — бесполезно. Все и так все помнят и обо всем знают, но живут в другой реальности, полностью освобожденной от какой-либо ответственности за историческую трагедию, вне какой-либо связи с ней. *Самая глубокая, самая непреодолимая травма, оказывается, состоит в том, что она не ощущается как таковая.* Это социальное онемение не только не подрывается традицией, но, наоборот, дискредитирует авторитет эпической культурной традиции, которая на фоне современной тривиализации злодейства выглядит наивной и даже смешной. Но именно это состояние общества обещает новую историческую катастрофу, которая и приходит в лице Атиллы, призванным на голову обитателей замка Кримхильдой-Надеждой.



Онемение, вызванное надежной изоляцией от травм и трагедий, онемение, служащее почвой для нового насилия и новых, незамечаемых трагедий, характеризует неэффективность классических языков культуры, которые испытываются столкновением с современным социальным и культурным опытом. Интересно, что в пьесах Курочкина, как и в пьесах некоторых других авторов НД, используется древний сюжет путешествия на тот свет или возвращения к жизни после смерти. Но объединяет эти пьесы одна общая черта — практическая неразличимость жизни и смерти.

Так, Цуриков из пьесы Курочкина «Трансфер»<sup>13</sup> совершает сошествие в ад и не находит там ничего тягостного, а одну только нелепость и мелочность, которых полным-полно в его «земной жизни». Покончивший с собой герой пьесы Данилы Привалова «Пять-двадцать пять»<sup>14</sup> возвращен к жизни, чтобы все изменить, но оказывается, что изменить что-либо в своей жизни он может только к худшему — и его самоубийство остается столь же неизбежным, как и прежде. Демобилизованные солдаты из пьесы Александра Архипова «Дембельский поезд»<sup>15</sup>, сами не знают, живы они еще или уже умерли. *Отсутствие различий*, неразличимость каких бы то ни было оппозиций вообще характерны для НД. Нет никаких границ между гангстерами и полицейскими в пьесе Привалова «Люди древнейших профессий»<sup>16</sup>; и слова у них одни те же, и игрушки, и смерти. Немой красавец в пьесе Константина Костенко «Клаустрофобия»<sup>17</sup> сначала практически изнасилован опытным уголовником, а потом нежно соблазнен сокамерником-интеллигентом, а затем убит. Но убивает его именно интеллигент: в его нежности не меньше, если не больше, жестокости, чем в привычном насилии уголовника.

В пьесе Олега Шишкина «Анна Каренина 2» не только Анна Каренина, пережив собственное самоубийство, возвращается к жизни с протезированными конечностями и вставным глазом, но и Вронский парализован на Балканах, и даже влюбленный в Анну Левин погибает, попав под упавший телеграфный столб. Все главные герои толстовского романа в равной мере *раздавлены* силами нового, XX века, и в финале пьесе прибывающий поезд из фильма Люмьеров едет на всех, не исключая и зрителей, что читается и как метафора медиальности, за-

<sup>13</sup> Пьеса опубликована в журнале «Современная драматургия» (2003. № 2), поставлена М. Угаровым в Центре современной режиссуры и драматургии в 2004 году.

<sup>14</sup> Привалов Д. Люди древнейших профессий и др. пьесы. М., 2006.

<sup>15</sup> См.: Урал. 2004. № 5.

<sup>16</sup> Привалов Д. Люди древнейших профессий и др. пьесы.

<sup>17</sup> См.: Урал. 2003. № 8. Впервые поставлена Н. Колядой в «Коляда-театре» (2003). Впоследствии многократно ставилась в театрах России и в Польше (Лодзь).

ряженной насилем и уничтожающей всех участников невероятной коммуникации<sup>18</sup>.

Таких примеров множество. В этом смысле НД находится и до и после постмодернизма: с одной стороны, в этих пьесах проблематизация оппозиций *уже* не нужна, поскольку сами оппозиции предстают в предельно размытом виде; с другой стороны, сама их размытость воспринимается драматургами как важнейшая проблема всего современного состояния — как причина тотального психологического онемения.

О.Ю. БАГДАСАРЯН  
(г. Екатеринбург, Россия)

## **ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПЬЕСАХ СОВРЕМЕННЫХ ДРАМАТУРГОВ (О. БОГАЕВ, БР. ПРЕСНЯКОВЫ)\***

Депрессивный характер современной драмы неоднократно подчеркивался критиками и литературоведами. Так, М. Мамаладзе, рассматривая творчество М. Курочкина, В. Дурненкова, говорит об их пьесах как о «драме чрезвычайных ситуаций»<sup>1</sup>. По мнению критика, «новой драме» свойствен посттравматический синдром — как результат осмысления социальных процессов: потери обществом традиционных ценностей, размывания нравственных оснований. И несмотря на то что «послание миру» «новая драма» пока артикулировать не может, она существует в постоянном контексте этого посттравматического синдрома, продолжая создавать «драму чрезвычайных ситуаций», в котором катастрофическое видение мира представлено во множестве

---

<sup>18</sup> Пьеса О. Шишкина опубликована в интернет-журнале «Text Only»: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue9/shishkin.html>; а также на сайте «новой драмы»: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8>. Спектакль по этой пьесе поставлен В. Беляковичем в московском Театре на Юго-Западе в 2002 г. См. рецензии на спектакль: [http://www.smotr.ru/2002/2002\\_uz\\_ak2.htm](http://www.smotr.ru/2002/2002_uz_ak2.htm)

\* Работа выполнена в рамках научного проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002)

<sup>1</sup> См. статьи М. Мамаладзе: Театр катастрофического сознания: о пьесах — философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // НЛЮ. 2005. №73; Драма чрезвычайной ситуации // Русский журнал; [http:// old.russ.ru/culture/podmostki/20040421\\_mam.html](http://old.russ.ru/culture/podmostki/20040421_mam.html)