

ряженной насилем и уничтожающей всех участников невероятной коммуникации¹⁸.

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»¹. 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

¹⁸ 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

* 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)

¹ 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)

вариантов, начиная от «личных» «апокалиптических» потрясений и заканчивая всеобщим концом света².

В числе приоритетных в «новой драме», как показывает Л. Кислова, остается и идея апокалипсиса: используя приемы театра абсурда, «театра жестокости» «в сочетании с эстетическими принципами неонатурализма», драматурги демонстрируют глобальность катастрофы, в котором оказалось современное общество³. Обратимся к некоторым пьесам современных авторов и попытаемся понять, как в этих произведениях происходит «моделирование катастрофы».

В пьесе братьев Пресняковых «Перед потопом» представлена новая версия мифа о Великом потопе. Образ Ноя в пьесе переосмысливается и снижается, точно так же, как переосмысливается один из основных вопросов библейской истории — вопрос веры.

Потоп № 2 представляет собой облегченный, адаптированный для современности «эконом-вариант»: ковчег трансформирован сначала в яхту, а потом в моторную лодку, предполагаемый праведник Йон (Ной наоборот) не столько праведен, сколько не особенно грешен на фоне остальных («Вы грешили меньше всех... в принципе, вас даже можно назвать самым правдивым из всех ныне живущих», 80⁴).

Восприятие мира, как страшного сна, от которого необходимо избавиться, желание «запустить» все сначала отчетливо ощущается и самим Богом («...все это надо поскорее забыть и начать все сначала», 82), и главным героем («Государство, деньги, родина, проверка паспортного режима, театр — одна и та же херня», 173). Кризис веры настигает всех: и животных («Вы должны верить! <...> Я так хочу верить!», 142), и людей, и даже посланника божьего, которому приходится «встраиваться» в рекламную акцию, чтобы сообщить Йону о предстоящем потопе. Более того, посланник является Йону в образе работника супермаркета, знакомого со спецслужбами (поэтому он «все знает»), и заставляет Йона взять именно «выигрышные» чипсы (с фишкой на получение яхты).

Важно, что в историю с концом света никто по-настоящему не верит, она раскручена, как рекламная акция. На смену безоговорочной вере в Бога приходит иной принцип, внедренный в массовое сознание современными PR и рекламными структурами: поверь во что-то, участвуй в розыгрыше и получи приз. Миф о Великом потопе в современ-

² Мамаладзе М. Драма чрезвычайной ситуации // Русский журнал. Режим доступа: http://old.russ.ru/culture/podmostki/20040421_mam.html.

³ Кислова Л.С. «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» (О. Богаев, В. Сигарев, В. и О. Пресняковы) // Литература Урала: история и современность: Сборник статей. Екатеринбург, 2006. С. 350—357.

⁴ Здесь и далее цит. по: Братья Пресняковы. Паб: Пьесы. М., 2008.

ной интерпретации почти копирует структуру пиар-кампании (по «раскручиванию» Бога): объявлено о центральном событии (конце света), ему сопутствует ряд «вспомогательных» событий (рекламная акция чипсов с возможностью выиграть яхту-ковчег; закрытие зоопарка — с возможностью выкупить животных «по дешевке»), определена целевая аудитория, которую необходимо побудить к действию. Как и любая другая попытка «продвижения» товара, эта рекламная кампания навязана аудитории (посланник, задача которого сообщить Йону, что тому предстоит спасти род людской, вынужден не говорить о милости Божьей, а *заставлять* ее принять). Аудитория давно не верит в Бога, но, как обычно бывает с рекламными акциями, на всякий случай участвует.

Гораздо ближе персонажам пьесы оказывается идея персонально-го апокалипсиса. Как это ни парадоксально, мысль о ежедневном внутреннем «потопе» кажется им более успокаивающей: «... не нужно собирать разных животных, потому что все животные внутри тебя... Каждый день потоп происходит внутри тебя, и каждый день ты — Ной! Ты должен спасать себя каждый день» (165); «Вообще про лодку эту забудь... Артур, помнишь, что сказал, у каждого из нас есть своя лодка, никуда ехать не надо, все и так спасемся» (175). Ежедневный «внутренний потоп» отменяет реальный финал. Эпизоды пьесы, сцепленные общей канвой подготовки к потопу, как будто подтверждают бредовую мысль о персональных катастрофах — психозах и неврозах каждого отдельного человека, выливающиеся в общей сложности в социальные катаклизмы (см. сцены у чиновника, репетицию в театре, день рождения сына Йона и др.).

Мысль о том, что конец света состоялся, и мир уже наказан, подтверждается и историей с листьями коки (от которых «заболевает» Йон), что отсылает к образу библейского Ноя, испившего вина; и историей с жертвоприношениями, о которых постоянно упоминают герои (как известно, Ной принес жертву Богу после потопы).

Иронически снижает историю о втором потопе и вставленный в пьесу сюжет о закрытии зоопарка (воспринимаемый животными как своеобразный «конец света»). Чтобы избежать наказания «богов», питомцы зоопарка принимают решение о принесении в жертву «самого любимого» — волчка. Эта коллизия переключается с финалом пьесы, в частности с убийством Ноя, фактически принесенного в жертву («Жена Это ты сына своего благодари, накормил нас травой, я потом всю ночь сидела. Решала, как свинью резать... Йон. Какую свинью? *Все молчат. Жена отводит от Йона глаза*», 175)

Так в пьесе создается временная модель, основанная на сочетании циклического времени (потоп № 1 завершает первый цикл и начинает

второй, потоп № 2 — завершает второй и начинает третий) и идеи линейности, однако вектор истории направлен в сторону регресса⁵ (см. слова посланника Бога: «Я и сам изменился, я уже сам номер 2, теперь ваша очередь», 80). Ожидаемое после потопа возвращение к «золотому веку» в результате завершения одного цикла и наступления нового в финале пьесы получает неожиданное разрешение: Ноем оказывается горилла Артур, человекообразная обезьяна, — как будто новый виток истории предполагается начать с эволюции (от обезьяны к человеку). Таким образом, эсхатологический сюжет прочерчивается в пьесе в двух вариантах: как персональный конец света, повторяющийся изо дня в день в жизни каждого человека, и как общая катастрофа, «навязанная» людям неотвратимым ходом времени и какой-то высшей силой.

В пьесе «Тайное общество велосипедистов» О. Богаева, другого екатеринбургского автора, моделируется ситуации «посткультуры»: текст сосредоточен даже не на конце света, а на состоянии общества после него, причем случившаяся катастрофа не рефлексивируется персонажами.

Центральная драматическая ситуация пьесы основывается на алогизме и апеллирует в первую очередь к поэтике театра абсурда: читатель знакомится, казалось бы, с обычной семьей, члены которой — все до одного — беременны: прибавления ждет не только женская половина (бабушка, мать и дочь), но и мужская (дедушка и отец) и даже домашний питомец (кот). «Счастливыми» отцами оказываются Интернет, Ленин и Сталин («красивые, как в кино»), «снеговой человек» (во время встречи с ЕТИ было темно, «как в кино»), футболисты сборной Бразилии (отец семейства футбольные матчи бразильцев «всегда глядит по программе»), президент (который «пришел и поздравил с Новым годом»). Локальность ситуации постепенно изживается: оказывается, что беременна вся страна, причем парадокс легко возвращается в пределы нормы, объясняясь то новым видом соития — «астральным» (соитие с собственным сном), то псевдосвидетельством поэта Пастернака («Г л а в в р а ч. Это тайные игры природы. Как это у Пастернака: „Порой понять нам не дано, что происходит с нами”»⁶, — видимо, контаминацией «Природа, мир, тайник вселенной» и тютчевского «Нам на дано предугадать...»).

⁵ Об идее «прогрессирующей деградации» в мифах см., напр.: *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995.

⁶ *Богаев О.* Тайное общество велосипедистов // Транзит: пьесы молодых уральских драматургов. Екатеринбург, 2004. С. 17. Здесь и далее цитаты из пьесы приводятся по упомянутому изданию с указанием страницы в скобках.

Причиной всему оказывается недостаток любви «в личной жизни», авторитетное мнение (ключевое для понимания авторской иронии) высказывается по ТВ министром здравоохранения: «М и н и с т р. Существует зачатие через мозг. Обычно такое бывает в мире животных. Довольно редкое явление для людей. Но если оно происходит, то с целым народом» (29).

Этот перифраз может считаться основополагающим для понимания общей концепции пьесы, представляющей, по большому счету, развернутую материализацию известного сленгового выражения о том, что же делают с человеческим мозгом, когда оказывают на него давление и набивают ненужной информацией.

Фантазмагория достигает кульминации в картинах 17и 18: *«Реки выходят из берегов, задрожали горы, земля стала горячей, и наконец, в один миг, точно взрыв, — вся страна начинает кричать»* (33—34). Апофеоз (общие роды) обыгран автором в формате телешоу: страна подводит «демографические итоги» по типу конкурса «Евровидение» или американских выборов президента:

Голова ведущего. Основное число жителей Сибири и дальнего Востока уже родило! С большим отрывом лидирует президент. Он стал отцом свыше 70% рожденных детей, следом идут жевательный орбит и куриный бульон... Только сейчас начинаются роды у жителей Москвы и Центрального региона, и... могут возникнуть новые лидеры, например: мэр города, глава региона, стиральный порошок, пена для бритвы... (с. 34)

У героев пьесы О. Богаева нет ничего, что символически объединяло бы их в семью или общество, все привычные связи нарушены, каждый существует поодиночке, сосредоточившись лишь на своей страсти. В результате постепенно размывается граница воображаемого героями мира и мира реального (так, бабушка разводится с дедом и отправляется жить к своему новому мужу — в Мавзолей, дед оказывается на Луне вместе со «снеговым человеком» и т.д.). Единственным объединяющим элементом остаются массмедиа: они транслируют «обществу телезрителей» (Б. Дубин) «новую правду», объединяя людей и заменяя семейные, человеческие связи новыми связями «зрительского сообщества», наблюдающего и познающего мир через телевизионный экран.

Кроме приемов доведения до абсурда, нарушения причинно-следственных связей, демонстрации алогизма ситуации и проч., важную роль в выражении авторской концепции играет характер сценического пространства: некоторые картины не предполагают участия персонажей и представляют собой описание «домашнего пространства»

героев: «*Картина пятая. Ночь, пустая комната, телевизор включился сам собой. По экрану бегут черные полосы. Телевизор. Р-р-р-з-з-з-с-с-с-с-з-а-а-а-х... Ауг-рач-Др-Др-Дрыч-Дрыч-Дрыч-Дрыч!...*» (16).

Лишь намеченное в начале пьесы замещение/вымещение человека неживыми объектами (телевизор, Интернет) в финале пьесы утверждается уже на новом уровне — в свете пережитого миром «апокалипсиса» — и приобретает характер символический.

Первоначальный комический эффект, создаваемый цепочкой низанных друг на друга абсурдных ситуаций, постепенно меняется на иную тональность. Создается она целым рядом приемов: бесстрастность авторской речи, безжалостно констатирующей происходящее и вводящей игровые ситуации в серьезный, казалось бы, контекст; аллегорические образы, вставленные в действие пьесы по принципу «монтажного эффекта»: «*Земля быстро вращается. Кружатся флаги, памперсы, чипсы, колготки, автомобили, йогурты и с ними человеческие головы; все быстрее и быстрее. Огромный глобус лежит в товарном вагоне, поезд мчится на старых велосипедных колесах*» (34); финальные образы «новорожденного»: «*...вместо глаз — чупа-чупсы, вместо рук — шоколадки, экран — вместо туловища и пивные бутылки — вместо ног. Существо тяжело падает на пол, рычит, ползет, ищет маму*» (35).

Герои пьесы не ощущают катастрофичности своего положения, они вполне довольны — аномалия вводится ими в привычную систему координат, напоминающую о сюжетных схемах телевизионных сериалов: «*Отец Ничего, воспитаем. Мать (улыбается, смотрит внутрь своей коляски). Трудно будет, конечно... Отец Подыдем*» (34—35). Мир продолжает существовать в счастливом неведении: «*В окне ярко светит весеннее солнце... Отец смотрит в коляску, счастливо улыбается*» (34).

Другая пьеса О. Богаева «*Страшный суп, или Продолжение преследует*» реализует идею апокалипсиса через замкнутую временную модель вечного возвращения. В основе сюжета — состояние дежавю, доведенное до абсурда: молодожены Федя и Глаша, ведущие тихую семейную жизнь без всяких потрясений и неожиданностей, в один воскресный вечер обнаруживают, что время остановилось и теперь «*все население Земли как заело: один продолжает мылить себя в бане, другой — шуриться в телескоп, третий рожает, четвертый — все умирает. Один беспрерывно чихает, другой — ногой качает, пятый — все спит, шестой себя материт*»⁷.

⁷ Здесь и далее цитаты приводятся по тексту: *Богаев О. Страшный суп* // <http://bogaev.narod.ru/doc/sup.htm>.

Ситуация дежа вю постепенно трансформируется: сначала выступает знаком обыденно-житейского хода времени («Скажите, почему со мной по воскресеньям такое случается — будто мне кажется, что все это уже было?»), потом превращается в символ апокалипсиса как вечного повторения. Замкнутость времени манифестируется постоянным возобновлением исходной ситуации (Кондрат Филиппович, сосед Федя и Глаши, возвращает долг, уходит, заводит мотоцикл и врзается в столб). Круговорот не имеет выхода в последующее время — постоянно повторяющиеся события не сливаются в темпоральный поток, а создают модель безвременья.

Выход из катастрофы подсказан архангелом Гавриилом:

Земля давно потеряла рассудок и вышла из равновесия. Всеобщая тупость, глупость, грубость, невежество, хамство... А вокруг — поголовная растрата! Дальше так продолжаться не может. Остался последний шанс: если Кукушка не запоет, если эта стрелка не справится с цифрой 12, то человечество ждет мгновенная гибель.

Образ времени в пьесе ключевой: это и часы, подаренные молодоженам в день свадьбы на счастье, и символ повседневного течения жизни и времени как философской категории, осмыслить которую пытаются герои.

Все происходящее в итоге оказывается репетицией пьесы, кукушка преодолевает цифру 12 уже не в воображаемом пространстве мира, катящегося к пропасти, а в пространстве реальном:

Милиционер (*подходит к часам*). Кукушка... Спаси. Мы третий месяц торчим на сцене, репетируем, как Папа Карло, эту дурацкую пьесу... Тратим время, здоровье, а выхода нет... Кукушка, ты все знаешь. Когда мы сыграем премьеру?! Жизнь-то бездарно проходит!!! Сколько можно ждать?! Ну, скажи!!! (*Падает на колени.*)

Проснулся механизм часов, распахивается дверца, выпрыгивает Кукушка.
Кукушка. Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку!..

Модель безвременья, воспринимаемая как «конец света», глобальная катастрофа, накладывается на круговорот обыденно-житейского времени, повседневности, в которой и раньше существовали герои. Происходит своеобразное удвоение ситуации: апокалиптическое видение мира в репетируемой героями пьесе совпадает с ощущением бессмысленности происходящего в реальности. Повседневная жизнь тоже устращает, потому что и она может быть рассмотрена как суета, как вечное движение вне времени, ненаправленное и механическое, не предполагающее внутренних или внешних трансформаций (так, очевидно

глупы причины, которые, по мнению героев, должны убедить кукушку прекратить страшный апокалиптический фарс:

Г л а ш а. Мы планировали кофеварку купить, посуду, финский умывальник... Мечтали активный отпуск провести. Федя купил плавки, я — откровенный купальник, да и вообще...

<...>

С а н и т а р. Я всю жизнь мечтал. О двух вещах. Первое — чтобы дочка кончила филармонию, второе — чтобы я наконец-то купил иномарку «Пежо». И что, куда теперь? Дочка последний курс пластает на баяне, а деньги на машину киснут в кошельке. За что, чем я таким провинился?! Ну грешен, да — ворую в Центральной больнице, все ташу... Спирт, подушки, грелки, кровати... Но это не повод. Что за расплата такая? Воскресенье, затмение, и жизнь окончательно застряла! Будешь кукарекать или нет?!!

Повторяемость как важная черта обыденно-бытового времени задана и фигурой Лазаря Яковлевича, актера, играющего роль вечно воскресающего Кондрата Филипповича (мотив воскресения задается именем актера, отсылающим к христианскому преданию). Однако способность к воскрешению не покидает героя и вне репетируемой пьесы, к тому же он единственный из актеров, который был *всегда*: «Бедный Лазарь Яковлевич... Всегда подойдет, темпераментно поздоровается, и скажет басом: Ну, как дела, мать?!... Эх, Лазарь Яковлевич... Человек был, человечие... Всегда с началом сезона поздравит...»).

В финале пьесы тональность действия меняется: если первая часть (репетиция) разыгрывалась как абсурдистская комедия⁸, то часть вторая носит характер трагедийный — возникающий как раз из-за обнаруживающихся соответствий ситуации «на сцене» и ситуации «в жизни». В итоге оказывается, что герои давно существуют в обстановке «конца света», но эта эсхатология им мила — без нее жизнь непредставима: «...А я решил с театром завязать. Надоело скакать по кругу. С т а р у х а. Эх, Лазарь Яковлев-и-и-ич... Вы мне это раз триста заявляли. Вас опять уговарят. Характер у вас натурально мягкий... Да и без театра вы... Куда???»

В заключение несколько слов о том, как в ситуации «конца истории», моделируемой в пьесах, осмысляются функции и роль искусства. В двух из трех упомянутых пьес возникает образ театра, герои делают попытки понять, что происходит с искусством во времена всеобщей безыдейности.

⁸ О приемах абсурдистской поэтики см.: *Кислова Л.С.* «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы»...

В первую очередь, следует подчеркнуть стертость границ между театральными постановками, включенными в действие пьес, и «реальной» жизнью героев. Искусство, по мнению героев, представляет собой слепок с действительности: не случайно в пьесе «Перед потопом» история мужчины и женщины, которую репетируют бывшая жена Йона и ее партнер, читается сначала как еще один эпизод истории о конце света. Более того, театральное представление тоже не лишено мотивов страха перед жизнью («...я слишком любила его, чтоб разрешить ему жить... я не могу взять на себя ответственность за чью-то жизнь, слишком много вокруг людей, готовых это сделать, поэтому так много несчастий в нашем мире... мне страшно...» (129—130); «пьеса в пьесе» усугубляет общее ощущение бездействия и апатии, в которой находятся герои.

Театр-зеркало (театр как увеличивающее стекло) современным героям не нужен: искусству, «отражающему» жизнь, предъявляют счет, пусть и с оттенком иронии:

...Вы вот это все показываете, вы нас окунаете в эту мерзость, которую мы сами для себя наворотили, этот мир, который совсем уже превращается в ничто... а вы еще добавляете, жмете на газ, прибавляете скорость, чтобы понеслись в пропасть, вы должны на тормоз нажимать, останавливать нас должны, ловить секунды, минуты... а вы с вашими современными уебками — стираете в порошок, последнюю надежду — в порошок, весь ваш сраный театр! Вы и Шекспира поставить по-человечески не можете, и новое уже заранее обгадили вот такими вот постановками...» (132—133).

Имя Шекспира, театр которого потрясал накалом страстей, возникает не случайно. Тоска по монументальным постановкам, уводящим от действительности, звучит и в пьесе «Страшный суп»:

Вот раньше были постановки: дорогие костюмы, платья, вензеля... Бывало, выйдешь с метлой на сцену и пасть разинешь — настоящий рыцарский замок, факела горят, птички щебечут, кони живые гуляют... И все было самое натуральное: солнце, небо, крепкое вино, Замок. А за Замокм настоящее поле и речка... Бывало, подметешь мусор в Замке, выпьешь вина, пойдешь в поле, гороха домой насобираешь, сорных ромашек... Потом в речке искупаешься, на солнышке позагораешь... Ах! (*С досадой.*) Ведь умудрялись же как-то Чудеса делать!.. (*Вздыхает.*) А теперь, что ни пьеса, то — Кукушка, колбасня из пластилина... (*Зло метет.*)... Вот раньше был зритель: придет в театр, разденется и два часа не дышит... А теперь, кто чем в зале увлекается... Один газетку читает, другой орехи колет, третий на последнем ряду с девушкой в шахматы играет...

Прочитывающаяся в обоих монологах авторская ирония не отменяет мотива иной реальности (пусть искусственно, но освещенной светом гармонии).

Подведем итоги. Образы, традиционно рассматриваемые как «господствующие над временем» (любовь, искусство, вера) или существуют в «минус-вариантах», или вымещаются технологиями новой эпохи. Возможно, эстетическое задание драматургов и связано с предупреждением, с попыткой художественного анализа общего ощущения катастрофы, однако структура пьес, особенности пространственно-временной организации свидетельствуют о том, что конец света в сознании современной драмы существует как уже свершившийся факт. Катастрофическое видение мира характерно не только для упомянутых авторов, но и для многих других, например В. Сигарева, Вяч. Дурненкова, М. Курочкина. Эсхатологическая ситуация по-разному обживается и осмысливается драматургами, в результате чего варьируется и модальность пьес — от критической (сатирической) до трагикомической.

Л.С. КИСЛОВА

(г. Тюмень, Россия)

ТРОЯНСКИЙ ЦИКЛ МИФОВ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Мифологический сюжет о Троянской войне получает новое рождение в конце XIX века после сенсационных открытий Генриха Шлимана, нашедшего на территории Малой Азии руины древнего города. И хотя окончательно не установлено, землетрясение или война послужили причиной разрушения Трои, однако в художественной литературе тема Троянской войны обретает особые мистические смыслы.

По мысли Е.М. Мелетинского, важнейшей особенностью греческой мифологии является «относительно меньший удельный вес культовых и космогонических мифов. Отрыв от культа способствует развитию сказочных мотивов и стиранию грани между способами обрисовки богов и героев»¹. Именно в античном мире происходило абсолютное «очеловечивание» богов и повсеместное общение их с людьми, а значит, в греческой мифологии наблюдается «большое разнообразие антропоморфно-пластических образов богов, очеловеченных, героизи-

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2006. С. 257.