

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»



*На правах рукописи*

**СПИРИНА Кристина Станиславовна**  
**РОЛЬ НАРРАТИВА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ**  
**1990-2020-х ГОДОВ**

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
**на соискание ученой степени**  
**кандидата филологических наук**  
**Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов**  
**Российской Федерации**

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Марина Петровна Абашева

Пермь — 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Теоретические предпосылки исследования.....</b>	<b>19</b>
1.1. Природа драмы: о возможностях повествовательности.....	19
1.2. Нарратологический подход к изучению современной драматургии.....	26
1.2.1. Нарратив в драматургическом тексте.....	26
1.2.2. Нарратор и его функции в современной пьесе.....	31
1.2.3. Категория автора в нарратологии. Автор в современной драме.....	41
1.2.4. Роль реципиента в новейшей драматургии. Проблема повествовательной интриги.....	46
<b>Глава 2. Процессы нарративизации в драматургии 1990-2000-х годов.....</b>	<b>51</b>
2.1. Новаторство драматургии 1990-2000-х годов.....	51
2.2. Развитие нарративного начала.....	57
2.3. Приемы нарративизации.....	69
2.3.1. Исповедь и документ.....	69
2.3.2. Повествовательные инстанции.....	75
<b>Глава 3. Роль нарратива в российской драматургии 2010-х годов.....</b>	<b>80</b>
3.1. Слово в эпоху постдраматического театра.....	80
3.2. Фигура нарратора в современной драме.....	83
3.3. Конфликт нарративов.....	91
3.4. Фигура наррататора.....	95
<b>Глава 4. Новая нарративность в драматургии 2020-х годов.....</b>	<b>101</b>
4.1. Социальные и эстетические факторы формирования нарративности в драме 2020-х годов.....	101
4.2. Нарратив как терапия травмы.....	105
4.3. Поэтика нарратива в российской драматургии 2020-х годов.....	110
4.3.1. Сказочный нарратив.....	110
4.3.2. Особенности повествователя.....	128
<b>Заключение.....</b>	<b>140</b>
<b>Приложения.....</b>	<b>148</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>156</b>

## Введение

Современный литературный процесс в России, начиная с 1990-х годов, развивается чрезвычайно динамично: на это время приходится и всплеск постмодернизма, и возвращение реализма, и формирование тенденции к документальности. Все это время в авангарде обновления поэтики новейшей литературы неизменно выступает драматургия. Не случайно применительно к драме этого периода все время звучит эпитет «новый». Драматургия 1986-1990-х годов обозначена литературоведами как «новая волна», «поствампировская» драма (термин ввел критик А. Смелянский); критика причисляла к течению Л. Петрушевскую, В. Славкина, В. Арро, А. Галина, Л. Разумовскую, Н. Коляду, Е. Гришковца и др. В 2000-е годы заговорили о «новой драме» (применительно к пьесам М. Угарова, Е. Греминой, Н. Ворожбит, П. Пряжко, М. Курочкина, Я. Пулинович, В. Сигарева и др.). В 2020-е годы новейшая драматургия (О. Жанайдарова, А. Букреевой, А. Бойко, К. Климовски, А. Иванова, Д. Слюсаренко, Ю. Тупикиной, О. Потаповой, П. Коротыч и др.) в очередной раз предлагает обновление драматургической поэтики, в частности вводит в драму повествовательное начало.

Научное изучение современной драмы уже выявило ее ключевые особенности; об основных направлениях драматургии написаны монографии Б. Боймерс и М.Н. Липовецкого («Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» (2012)), П. Руднева («Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е» (2018)), С.Я. Гончаровой-Грабовской («Современная русская драматургия. Конец XX – начало XXI в.» (2021)), П. Богдановой («Трансформации драмы в истории. Структуры порядка и структуры хаоса» (2024) и др).

Появились и опыты типологизации. Так, театровед М. Сизова выявляет четыре современные драматургические школы: московскую, формирующуюся вокруг фестиваля «Любимовка» и Литературного института; екатеринбургскую школу Н. Коляды; тольяттинскую (основоположник – В. Леванов); петербургскую школу новой волны драматургов курса Н. Скороход. М. Сизова пишет, что для

первой школы характерна социальная проблематика пьес и документальность, екатеринбургская школы Коляды «обращается к жизнеподобным ситуациям, выстраивая чёткую бытийную вертикаль»; смысловое ядро тольяттинской школы – это городской текст, в котором посредством мифа реализуется «синтез бытового правдоподобия с играми разума и смысла» [Сизова 2020]. Самая молодая школа, возникшая уже в 2010-х гг., – школа Н. С. Скороход. По мнению М. Сизовой, эта «...новая молодая драматургия, выросшая уже не в посттравматическом, постсоветском обществе, а значительно позже, в ровные двухтысячные, перестала будить публику документальными пьесами и кровавыми сюжетами. А напротив, сосредоточилась на жизни среднестатистического человека, в меру скучного и достаточно образованного <...>» [Сизова 2020:214].

**Объектом** исследования в диссертационной работе явилась драматургия 1990-2020-х годов.

**Предметом** исследования стала одна из популярных в современной драме тенденций: *усиление повествовательного начала*, когда рассказ начинает преобладать над характерным для драмы «показом». Изучается поэтика драматургической нарративности в ее современном бытовании.

Примечательно, что сами драматурги говорят о существовании новой организации драмы, в которой на первый план выходит повествование. Еще десять лет назад один из современных драматургов в интервью сказал: «Отличия между тем, как пьеса писалась раньше, и как она пишется сейчас, огромны. На первый план выходят дискурс и нарратив. Когда мы делаем пьесу, то важно лишь высказывание, которое стоит за текстом, а текст — это только такая конструкция, которая позволяет тебе высказаться» [Мельников 2014].

**Материал исследования** в работе - пьесы драматургов 1990-2020-х гг., в которых проявилось усиление повествовательного начала. Особое внимание уделено драме «новой волны»: пьесам Л. Петрушевской, Н. Коляды, Е. Гришковца, а также О. Богаева, В. Сигарева и других авторов уральской школы драматургии. Вторая группа исследуемых пьес принадлежит авторам 2010-х годов: М. Курочкину, Е. Исаевой, Я. Пулинович, Д. Данилову и др. Для исследования

нарративных трансформаций современной драмы выбраны пьесы П. Коротыч и О. Потаповой, К. Климовски, А. Букреевой, А. Иванова и других авторов, пишущих сегодня. Рассматриваются и особенности драматургии конкретных течений и форм: документального театра, театральных читок и др.

В пьесах названных авторов наметился отказ от показа, миметического изображения жизни на сцене в пользу диегезиса – рассказа о событиях.

О нарастании тенденции к смешению эпоса и драмы в современной драматургии уже писали литературоведы, критики, театроведы. При этом актуализация повествования обозначается сегодня разными терминами, поэтому прежде всего следует определить **терминологическую базу** работы и разграничить термины «эпизация», «романизация», «нарративизация».

Литературовед С.Я. Гончарова-Грабовская обобщает спектр художественных особенностей «новой драмы», называя в качестве основных характеристик «анормативность художественной структуры» и «эпизацию» [Гончарова-Грабовская 2021: 20]. Под эпизацией в драме исследовательница подразумевает создание «текста как рассказа» (например, в пьесах Я. Пулинович и Е. Гришковца), что влечет за собой «разомкнутое художественное пространство, свойственное кинематографу, вставные повествовательные конструкции, обилие монологов, развернутых ремарок, рассказ от первого лица, фрагментарность, монтаж сцен» [Гончарова-Грабовская 2021: 38].

Впрочем, эпизация драмы имеет свою историю, которая началась в античности и достигла яркого развития в XX веке благодаря открытиям А.П. Чехова и Б. Брехта. Подробный разговор об этом пойдет в первой главе диссертации.

Идея о влиянии романизации на драму возникает еще в контексте изучения отечественной драматургии на рубеже XVIII-XIX веков. Так, литературовед Л. Г. Тютелова пишет, что автор «ищет возможности прямого диалога с читателем/зрителем, а потому «смотрит в сторону романа» и «впервые получает возможность показать собственную причастность к изображаемому (по

М.М. Бахтину), «войти» в художественный мир со своим видением его и оценкой» [Тютелова 2012: 4].

М.М. Бахтин понимал под романизацией не столько влияние конкретного жанра, сколько изменение художественного сознания: включение в текст прежде всего «незавершенного настоящего». «В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Чайльд Гарольд» и особенно «Дон - Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне)» [Бахтин 1975: 450].

Говоря о признаках жанра романа, ученый выделяет три главные черты:

- многоязычное сознание (при этом в литературный язык проникают смех, ирония, юмор, самопародирование);
- изменение временных координат литературного образа;
- «максимальный контакт с настоящим (современностью) в его незавершенности» [там же: 454-455].

В драматургии 1990-2020х гг. мы наблюдаем и контакт с настоящим (предметом изображения становятся реалии сегодняшнего дня), и многоязычное сознание (язык современной драмы предельно свободный), и усиление авторского начала и контакт со зрителем. Так, в пьесе Е. Гришковца «Как я съел собаку» (1998) – о личном и недавнем биографическом опыте срочной службы на Дальнем Востоке самого драматурга – исполнителем оказывается сам автор, нередко обращающийся со сцены к зрителям в стремлении «сличить» общий опыт.

То есть пьеса все больше сближается с авторским рассказом, а не показом действий актеров.

Польская исследовательница российской драматургии А. Юхневич считает, что необходимо различать эпизацию и нарративизацию, несмотря на их тесную связь. По мнению Юхневич, «эпизация связана с процессом создания картины мира и с родовой трансформацией», в то время как нарративизация – это способ «презентации действительности и самопрезентации автора» [Юхневич 2021:59].

Анализируя драматургию последних десятилетий, мы можем отметить, что в начале 2010-х годов эпизация и романизация репрезентируются в процессах нарративизации, представляющей собой усиление повествования в драме и появление нарратора или нарраторов.

Нарратор появляется во всех пьесах Д. Данилова, в пьесах А. Бойко, А. Букреевой, О. Жанайдарова и др. Например, в пьесе Я. Пулинович «Учитель химии» (2018), обозначенной автором как «пьеса-рассказ» [Пулинович, 2018:1], героиня-рассказчица обрамляет своими монологами разыгрываемые на сцене эпизоды из школьной жизни старшеклассников, а К. Климовски в пьесе «Мой папа Питер Пэн» (2018) дает главному герою номинацию Рассказчик. Он, вспоминая важные моменты детства, рефлексировать об отношениях внутри своей семьи, а другие герои разыгрывают его воспоминания.

Нарративизация драматургического текста – не тотальный процесс, но одна из самых заметных и парадоксальных тенденций современной драмы, нуждающихся в изучении. И **актуальность** настоящего исследования связана с тем, что в историко-литературном плане назрела необходимость изучения нарративизации в том виде, в каком она существует в современной драме. Нарративизация новейшей драматургии обретает новое качество, изучение которого и станет главной целью настоящего исследования.

**Цель** настоящей работы – исследование процессов повествовательности в современной драматургии 1990-2020-х гг.

В соответствии с целью исследования в работе решаются следующие **задачи**:

- проследить формирование тенденции к повествовательности в современной драме 2000-2024гг. (Н.Коляда, О.Богаев, Д. Данилов, П. Коротыч, О. Потапова и др.) с применением историко-литературного и сравнительно-исторического методов;
- выявить специфику повествовательной организации в текстуальном анализе пьес с применением методов современной нарратологии;
- проанализировать авторские стратегии современных драматургов;

– определить роль нарратива в современной драматургии с помощью анализа ключевых нарратологических категорий в пьесах современных драматургов.

**Методологической базой** работы, таким образом, помимо историко-литературного, сравнительно-исторического методов, метода исторической поэтики, становится нарратология.

Нарратология – одна из самых молодых гуманитарных междисциплинарных наук с широким полем применения в самых разных областях: литературе, психологии, политологии, журналистике. В филологии, однако, нарратологический метод, как правило, применяется к анализу эпических текстов – это исследования П. Рикера, основанные на анализе работ Аристотеля и Августина [Рикер 1998], работы Ж. Женетта, рассматривающего романы М. Пруста [Женетт 1998]), В. Шмида, анализирующего прозу Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого [Шмид 2008], В.И. Тюпы, опирающегося в своих исследованиях на творчество русских классиков: А.П. Чехова, М. Булгакова, Б. Пастернака и др. [Тюпа 2021].

Нам же представляется (и в этом состоит **актуальность работы в теоретическом аспекте**), что предложенные названными авторами подходы, ранее применявшиеся к изучению эпических текстов, могут быть распространены и на исследование драматургии.

**Теоретическая и историко-литературная база исследования**, кроме работ по нарратологии, включает работы по теории литературы М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Е. Хализева, Н.Д. Тмарченко, В.Я. Проппа, М. Фуко, Т. Ван Дейка, труды по истории театра и драматургии В.М. Волькенштейна, Н.Л. Лейдермана, А.М. Поламишева, П. Сонди, П. Пави, Э. Фишер-Лихте, Х.Т. Лемана и работы, посвященные изучению явления новейшей отечественной драматургии – «новой драмы» (М.Н. Липовецкого, С.Я. Гончаровой-Грабовской, И.И. Плехановой, П.А. Руднева, С. П. Лавлинского, И.М. Болотян, О.В. Журчевой, П. Богдановой и др.)



Проблема применения **нарратологических методик** в анализе драматургических текстов нуждается в специальном обсуждении – это вопрос **научной полемики**.

С точки зрения истории и теории драмы нарративизация как будто бы противоречит самой природе драматического произведения: нарратив не характерен для драмы как рода, являясь свойством эпоса. А драматические произведения «и называются «драмами», потому что изображают лиц действующих» [Аристотель 2000 :151].

Однако сегодня термин «нарратив» становится междисциплинарным. В монографии Е. С. Маслова [Маслов 2020], где представлен развернутый анализ восемнадцати дефиниций нарратива, автор приходит к выводу, что нарратив, в отличие от других терминов социально-гуманитарных наук, не имеет «широкого разброса значений» [Маслов 2020: 103]. Ученый пишет, что «семантическим ядром понятия в большинстве случаев является рассказ о связной последовательности событий» [Маслов 2020:103].

В «Полном словаре лингвистических терминов» понятие «нарратив» толкуется как «монолог-повествование, рассказ о каком-либо происшедшем ранее событии» [Матвеева 2010: 225]. В словаре «Поэтика. Словарь актуальных терминов» нарратив определяется как «сюжетно-повествовательное высказывание, придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события» [Тюпа 2008:134].

В настоящей работе мы и рассматриваем нарратив в драме с точки зрения и событийности, и процесса рассказа, и места повествователя.

Основой методики анализа в диссертации стали труды основных теоретиков нарратологии.

Работы французского философа П. Рикера позволили нам трактовать пьесу как воплощение и развертку во времени человеческого опыта [Рикер 1998:13]. Рикер писал: «Мир, создаваемый в любом повествовательном произведении, – это всегда временной мир <...> время становится человеческим временем в той мере, в какой оно артикулируется нарративным способом, и, наоборот, повествование

значимо в той мере, в какой оно очерчивает особенности временного опыта» [там же: 13].

Работы М.М. Бахтина стали теоретической основой нашего исследования. Бахтин описал сущность повествовательного текста еще до появления нарратологии как науки: «Перед нами два события, событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [Бахтин 1975: 403-404]. Таким образом, Бахтин сформулировал понятие нарратива как двоякособытийного дискурса.

Работы В.Я Проппа в настоящем исследовании необходимы как основа анализа структуры события. Модель Проппа работает в анализе не только сказки, но и иных текстов. В.Я. Пропп, исследуя природу фольклорной сказки, пришел к выводу о существовании в ней типичных структурных элементов, создающих универсальную модель повествования. Эти структурные элементы были названы Проппом «функциями», под которыми ученый подразумевал «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [Пропп 1969: 25]. В случае анализа новейшей драмы методики Проппа действенны еще и потому, что именно сказочный нарратив, как показало наше исследование, часто является основой современных пьес авторов 2020-х гг. – О.Потаповой, П. Коротыч и др.

Однако особенно важным для нас оказались работы, связанные с проблемой повествователя. Классическая нарратология, зародившаяся в середине XX в. как теория повествования (К. Фридемманн, Ф. Штанцель), главным признаком нарративного текста видела присутствие посредника между повествуемым миром и автором. При этом повествование противопоставлялось драматической передаче действительности. Основоположник теории повествования К. Фридемманн писала: «Действительным в драматическом смысле является событие, которое имеет место

теперь... Действительным в смысле эпическом является, в первую очередь, не повествуемое событие, а само повествование» [цит. по: Шмид 2008:14].

Ж. Женетт ввел в трактовку структуры повествования категорию нарративной ситуации. В работе «Повествовательный дискурс», исследуя тройственное значение французского слова *recit* (повествование), Женетт писал о том, что повествовательная реальность представляет собой три аспекта: история (содержание), повествование (повествовательный дискурс или повествовательный текст) и наррация (нарративная ситуация). При этом «историю» Женетт обозначает как диегезис и подразумевает под термином «пространственно-временной универсум, обозначаемый повествованием» [Женетт 1998: 310], а также «то, что относится или принадлежит к истории» [там же: 310]. Важным в исследовании Женетта становится мысль о том, что все три аспекта повествовательной реальности важны и взаимосвязаны: «...история и наррация даны нам только через посредство повествования. Однако повествование – повествовательный дискурс – может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным, и поскольку оно порождается некоторым лицом, при отсутствии которого нельзя говорить о дискурсе в собственном смысле слова. В качестве нарратива повествование существует благодаря связи с историей; в качестве дискурса оно существует благодаря связи с наррацией, которая его порождает» [Женетт 1998: 312].

В. Шмид, автор монографии «Нарратология», один из главных теоретиков современной нарратологии, под нарративными подразумевает «произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» [Шмид 2008: 17]. Важным в исследовании ученого становится создание модели четырех коммуникативных уровней нарратива: литературное произведение, изображаемый мир, повествуемый мир, цитируемый мир. Автор исследует повествовательные инстанции и их взаимодействие на каждом из уровней (конкретный автор/ конкретный читатель, абстрактный автор/ предполагаемый реципиент, фиктивный нарратор/ фиктивный читатель (наррататор) [Шмид 2008: 44-45].

Отечественный исследователь нарратологии В.И. Тюпа считает, что нарративность представляет собой одну из общериторических модальностей, которая является текстопорождающей конфигурацией двух событий: референтного и коммуникативного. При этом под референтным событием подразумевается некая история, а коммуникативным событием становится дискурс по поводу этой истории. Нарративность предстает как коммуникативная стратегия, обладающая тремя компетенциями: креативной (отражает авторскую позицию), референтной (предметно-тематическая составляющая) и рецептивной (установка адресованности) [Тюпа 2001]. В. И. Тюпа пишет: «Нарратив представляет собой систему уровней коммуникативного взаимодействия субъекта, объекта и адресата наррации. Между писателем (инициатором нарративности) и читателем (реципиентом) обнаруживаются в этой системе своего рода «слои»: имплицитная пара автор/ адресат, эксплицитная пара нарратор/наррататор, а в центре-дигетический мир персонажей как условное место встречи креативного и рецептивного сознаний» [Тюпа 2016: 61]. Таким образом, В.И. Тюпа актуализирует важность реципиента при реализации нарратива. Работы В.И. Тюпы важны в настоящем исследовании прежде всего в качестве теоретического основания для понимания рецептивных аспектов драм и понимания категории повествовательной интриги (подробнее об интриге – в главе 1).

Важный теоретический вопрос – проблема нарративности именно в драме. Мы уже отмечали, что долгое время, начиная с Аристотеля, в теории литературы и театра, а позже в нарратологии нарратив считался свойством эпоса, тогда как драме свойственен показ, действие.

Традиционное понимание нарратива и традиционное понимание драмы казалось исследователям несовместимыми. Так, К. Баршт утверждает, что «нарративность, извлеченная нами из литературных произведений, отказывается помещаться в драматургические структуры» [Баршт 2016]. Теоретик нарратологии В. Шмид, подразделяя нарративные тексты на повествовательные и миметические, относит к последним пьесы [Шмид 2008: 21]. В.И. Тюпа пишет, что «драматургическое высказывание (пьеса) лишено интегрирующей фигуры

посредника между креативным (автор) и рецептивным (читатель, зритель) субъектами эстетической коммуникации» [Тюпа 2010:14].

Если речь шла о нарративе в драме, то имелась в виду общая история, представленная в пьесе как результат миметического показа, общая фабульно-сюжетная канва, проследившая, например, судьбу человека, конфликт людей или общностей, исторические коллизии и т.п. Под нарративом в пьесе зачастую принимается фабула (цепь событий), представленная в действии. Как воспроизведенную в действии фабулу нарративность драмы трактует П. Пави: «...повествование (наррация) осуществляется «действием», в процессе последовательного развития мотивов фабулы. Для сценического представления это повествование неизбежно апеллирует к дискурсивной инстанции, организующей *фабулу* в соответствии с собственными приемами и техникой» [Пави 1991:237].

В недавно вышедшем «Тезаурусе исторической нарратологии» (2022) под нарративностью драмы понимается «способность драматургических текстов транслировать событийный опыт» [Красников 2022: 22]. При этом уточняется, что «драматургическое действие мыслится как «рассказывание» истории (нарративный акт) в архаичной, донарративной форме «показа» [там же: 22].

Однако постепенно меняется сам характер драмы и вслед за нею прежние теоретические постулаты. Фабульная нарративность в форме показа была присуща драматургии до появления пьес А. П. Чехова, который отказался от перипетийности, действия в пользу психологизма и внутренних конфликтов. В пьесах Брехта образуется событие рассказывания и рассказчик. Б. Брехт отказался от «четвертой стены» и ввел понятие «отчуждение», подразумевающее дистанцирование артиста от роли, чтобы взглянуть со стороны на заявленную в пьесе проблему. Он вводит зонги – монологи актеров, которые выходят из своей роли, то есть акцентирует нарративную ситуацию.

Постепенно в XX веке складывалась новая нарративность, основанная на внешней бессобытийности (как у Чехова), рассказе автора, героя или актера (как в отчуждающих зонгах брехтовских персонажей), на новых отношениях театра со

зрителем. В настоящей работе прослеживается трансформация традиционной нарративности в драматургии 1990-2020-х гг.

Нарратология как наука тоже пережила свои трансформации. В частности, она все больше движется к признанию нарративности как свойства драматического текста.

Еще в 1991г. в «Словаре театра» театровед П. Пави дал определение «театр повествования», под которым автор понимает «форму текста и/или постановки, использующую недраматический повествовательный материал и не структурируя его в зависимости от персонажей и драматических ситуаций» [Пави 1991: 358]. Рассматривая в качестве примера спектакли «Мартин Иден» театра «Саламандра», «Катрин», «Арагона» (реж. Витез), Пави пишет, что «театр повествования подчёркивает роль актера-рассказчика, избегая его отождествления с каким-либо персонажем и поощряя умножение и разнообразие повествовательных голосов» [там же: 358].

В.И. Тюпа, отвергая возможность существования нарратива в классических пьесах, в основе которых лежит репрезентативно-миметическое высказывание, признал все же, что драматургический дискурс «в позднейшие времена может варьироваться как в сторону его нарративизации (выведение на сцену фигуры рассказчика, обрамляющего своим изложением репрезентируемые сцены, а не включенного в них, как это бывало с фигурой вестника), так и в сторону перформатизации (прямые обращения к зрителям, вовлекающие их в непосредственное соучастие в театральном действе)» [Тюпа, 2010: 14].

Современная драматургия тяготеет к повествовательности, поэтому необходимо, на наш взгляд, материал и предмет исследования (нарастание повествовательности в современной драме) интерпретировать с помощью адекватных методов исследования, выработанных в современной нарратологии.

В современной литературоведческой науке уже существуют работы, посвященные нарративизации современной драмы, сложилась определенная **история вопроса**. Так, В.Л. Шуников называет нарративизацией создание драматического произведения с чертами эпоса и драмы. Первичным проявлением

нарративизации исследователь считает «акцентированное различие внешней и внутренней точки зрения на мир произведения [Шуников 2011:67].

Российский теоретик драмы И. Чистюхин, говоря о нарративных инстанциях в драме, пишет, что «под нарративом понимается рассказанная история, повествующая о прошедших событиях. Нарративом так же можно считать и описание тех или иных фактов» [Чистюхин 2019: 46]. Таким образом, мы видим признание в драматических текстах бахтинских категорий – события рассказа (описание фактов) и события рассказывания от чьего-то лица. Автор уточняет, что нарративной инстанцией не всегда является персонаж, это может быть «письмо, транспарант, газета, радио, голос за сценой, предмет и т.д.». Однако, И. Чистюхин говорит, что «рассказ повествователя в театре предстает лишь *частным* случаем в системе сценического повествования», а «изучение собственно рассказа должно происходить в театре на двух уровнях: на *нарративном* и *дискурсивном*» [там же: 47]. При этом под нарративным уровнем автор подразумевает историю, рассказанную в театральном пространстве посредством текста и всех сценических средств выразительности, а под дискурсивным – историю, рассказываемую персонажем.

Изучению нарратива в драме посвящены работы Ю.В. Доманского, В.Л. Шуникова, О. Семеницкой, А. Сеницкой, Н.А. Николиной, Я.Е. Красникова. Ученые определяют ряд характеристик новейшей драмы, которые свидетельствуют о «процессах романизации и близких к ней»:

– «экспансия ремарки как нарративного элемента, позволяющего постоянно сдвигать разные точки зрения и разрастающегося в самостоятельные микроистории» [Семеницкая, Сеницкая 2019:302];

– «усиление монтажной композиции, „лоскутности“, когда весь текст рассыпается на разножанровые элементы» [там же: 302];

– «совмещение различных ретроспекций, построение драматического текста как воспоминания или сновидческого состояния» [там же: 303].

Н.А. Николина, исследуя явление нарративизации, пишет: «Основными приемами нарративизации являются преобразование ремарок, введение в них

показателей авторских оценок и – шире – авторского сознания» [Николина 2014:90], что в свою очередь приводит к новой коммуникации «автор-читатель».

Ю.В. Доманский, исследуя эпическое начало в ремарках, обращает внимание на разрушение временной природы драмы нарративом: «... время может стремиться к времени эпическому, но приём такого плана неизбежно будет смотреться как значимое нарушение родовой нормы» [Доманский 2014:47].

Таким образом, изучение нарративизации сосредоточено сегодня главным образом на уровне паратекста. Недостаточно изученными, однако, представляются следующие аспекты нарратива в современной драме: событие рассказа (в современной бессобытийной драме с ослабленным конфликтом) и нарративная интрига как взаимодействие автора с читателем (тогда как категория реципиента в культуре постмодернизма является одной из главных). В науке существует понимание нарративизации как результата коммуникативного акта в его восприятии реципиентом. Представитель когнитивной нарратологии Моника Флудерник подразумевает под нарративизацией *способность любого текста стать нарративом, если реципиент видит нем черты повествования* [цит. по: Лозинская 2017:43-44].

Анализируя пьесы авторов последних десятилетий, мы обнаруживаем, что нарратив в новейшей драме может реализовываться на трех уровнях: на *паратекстуальном* (ремарки, описание действующих лиц, эпиграф, название), *дискурсивном* (истории, рассказанные героями пьес) и *рецептивном* (в сознании читателя, который видит текст как нарратив).

Именно эти три аспекта стали предметом изучения при нарратологическом анализе современной драматургии в настоящей работе.

**Новизна** настоящей работы, таким образом, явлена как на уровне материала исследования (введение в научный оборот произведений новейшей драматургии, не описанных в литературоведении и критике пьес), так и на теоретическом уровне (впервые к анализу новейшей российской драмы системно применяется нарратологический подход в сочетании с иными теоретическими подходами).



**Научно-практическая значимость работы** заключается в том, что выявленные в исследовании особенности поэтики нарратива в отечественной драме XXI века уточняют представления о природе современного драматургического процесса. Наблюдения работы могут быть использованы в театральной режиссерской практике и в преподавании современной драматургии в курсах по современной литературе.

**Практическое значение работы** в том, что материалы и результаты исследования можно использовать в преподавании вузовских курсов «История русской литературы», «История русской драмы», спецкурсов на филологических и театроведческих факультетах.

**Теоретическое значение работы** состоит в том, что разработанную модель анализа современной драмы можно использовать в изучении иного драматургического материала будущими исследователями.

**Структура работы** включает введение, четыре главы, заключение, два приложения и библиографический список (211 наименований).

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Современная российская драматургия в 1990-2020-е годы оказалась в авангарде литературного процесса: в 1990-е реализовала постмодернистские инновации – интертекстуальность, иронию, децентрацию смысла, в 2000-е освоила эстетику документа, в 2020е – неисповедальность и «новую искренность». Одной из основных тенденций развития драматургической поэтики новой драмы стала тенденция к усилению в пьесах повествовательного начала, что противоречит традиционной природе драмы.

2. Повествовательное начало формировалось в драматургии исторически: от введения в античную трагедию повествующей инстанции хора через разрушение аристотелевых законов драмы в пьесах А.П. Чехова, в театре Б. Брехта, в театре абсурда, в театре вербатим. На развитие драматургической повествовательности влияли черты эпизации и романизации, в Новое время свойственные, по Бахтину, всем родам и жанрам.

3. Изменившаяся природа современного драматургического текста побуждает применять в анализе повествовательности современной пьесы нарратологический метод, направленный на изучение ситуации наррации, состоящей из истории (событие рассказа) и дискурса (событие рассказывания).

4. Нарратив в новейшей драматургии реализуется на трех уровнях:

а) *паратекстуальном* (в ремарках, например, что связано с проявлением авторского начала в драматургии «новой волны» 1990-2000-х годов);

б) *дискурсивном* (в речи рассказчиков, чему способствовала в 2000-е годы эстетика театра вербатим);

в) *рецептивном* (предполагающем формирование повествовательной интриги, привлекающей внимание читателя и зрителя; в 2020-е годы это внимание достигается не интригой действия, а интригой слова).

5. Анализ новейшей драмы показал, что сегодня сформировалась поэтика новой нарративности: на смену нарративу-фабуле пришел прямой нарратив персонажа, режиссера, автора. Это связано с ослаблением драматургического конфликта, усилением авторского начала, с перенесением внимания к изображенному слову, к вербализации наррации.

## Глава 1. Теоретические предпосылки исследования

В настоящей главе представлены теоретические основы исследования, позволяющие применять в анализе современной драматургии нарратологические методики. В соответствии с традициями исторической поэтики мы рассматриваем некоторые этапы исторических форм драмы, в которых проявились элементы повествовательности, не претендуя на изложение теории или истории драмы, поскольку сосредоточены на задачах изучения одной тенденции в рамках конкретного периода драматургии.

### 1.1. Природа драмы: о возможностях повествовательности

Драма как род литературы обладает особой организацией речи, основанной на действии, показе, на прямом высказывании персонажей (через диалоги и монологи) и подразумевает подражание действительности: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [Аристотель, 2000: 154]. В этом определении Аристотеля важны аспекты миметического правдоподобия, отсутствие проявленности в слове субъективного, авторского начала, а также повествовательного начала. В драме говорят персонажи, зритель видит действие.

Однако уже на ранних этапах развития древнегреческой трагедии в пьесах обнаруживался рассказ, эпическая повествовательная инстанция – хор, который подчеркивал народный характер драмы, являлся персонажем пьесы и участником спектакля, выполнял поясняющую функцию и выражал свое отношение к происходящему. Так, например, благодаря хору Океанид, дочерей Океана, в пьесе Эсхила «Прикованный Прометей» становится понятно, что случилось с главным героем:

Прометей! Прометей!

На глаза нам сумрак рухнул.

Влага слез застлала взоры,

Видим, видим, вот стоишь, огромный!

К уступам скал ты пригвожден

Цепью железной, чтоб гнить и вянуть! [Эсхил 1997].

Исследователи видят в хоре прежде всего миметическое начало, подражание ритуалу. На подражание хора сакральному действию указывает, например, А. Н. Веселовский: «...значение хора ясно само собою. Он взят из поэзии культа, это хор спутников Диониса, ифифаллов» [Веселовский 1940: 44]. Однако с точки зрения передачи смысла событий хор выступал в роли повествователя.

Когда Софокл ввел третьего актера в пьесу, усилив тем самым силу мимесиса, хор стал утрачивать свою функцию, а повествовательное начало исчезло из драмы на несколько столетий.

Ранняя римская драматургия тоже была направлена на игру. С. И. Соболевский писал: «Вкусы римской публики в ранний период безусловно были на стороне веселого комического жанра, главным представителем которого был Плавт. <...> Трагедия не могла иметь успеха среди широких слоев населения; не говоря уже о трагедиях, переделанных с греческих образцов, даже трагедии на римские сюжеты (претексты) не пользовались популярностью» [Соболевский 1959: 58]. Развлекательный характер постановок приводил к тому, что «внешняя сторона постановок все больше вытесняла из театра литературную драму» [Соболевский 1959: 59]. Музыкальные интермедии, балет и импровизация, которые становились все популярнее, основывались на мимесисе.

В эпоху Средневековья драматургия, появившаяся из литургической драмы, как и все виды искусства, оправдывала свое существование видимой пользой для церкви: постановки по библейским мотивам – мистерии и миракли – позволяли привлечь людей в церковь: «Добиваясь максимальной выразительности и доходчивости богослужения, стремясь воздействовать на воображение и эмоции верующих, церковь сама стала прибегать к элементам театрализации. Отдельные отрывки евангельского текста перелагались в диалоги (тропы), завершавшиеся песнопениями хора. Сопровождавшие церковную службу ритуальные церемонии дополнялись пантомимическими сценами» [Виппер 1984: 587]. Эпическое начало априори не могло развиваться: церковью отвергалось любое авторское начало в

искусстве. Представление событий через рассказ о них, а не показ, отдаляет зрителя от реальности происходящего. А спектакли эпохи Средневековья, наоборот, должны были создавать ощущение погружения в библейские сюжеты и представляли собой гипернатуралистичные постановки, где актеры нередко подвергались реальным пыткам реконструированных событий из священного писания: «...есть сообщения об актерах, почти умирающих от слишком реалистических распятий на кресте, сцен пыток первых христиан» [Чистюхин 2019: 227].

В искусстве Возрождения доминантным был принцип правдоподобия, что отразилось и в драме, которая представляла собой произведения с высокой моралью. Сохранялся закон триединства: одна сюжетная линия, действие происходило в одном месте в пределах одних суток. Испанская драма привнесла в драматургию Ренессанса эстетику бытовых пьес: появляются розыгрыши, переодевания, усиленное лицедейство. В период расцвета английского театра XVI века (в частности, театра У. Шекспира) актер становится центральной фигурой, он вправе распоряжаться драматургическим текстом и импровизировать. Главный драматург французского классицизма Ж.-Б. Мольер развивает комедийный жанр в драме, при этом образы его героев всегда динамичные и психологически точные.

Театр XVIII века окончательно утверждает важность миметического начала: «Европейский театр XVIII в. был прежде всего театр актеров. Он находился во власти индивидуальных исполнителей. Для их специфических талантов многие драматурги и создавали свои произведения. Часто сами актеры переделывали классиков, чтобы удовлетворить собственные вкусы и выразить индивидуальный стиль исполнения» [Чистюхин 2019: 233]. Натурализм господствовал в театре и драматургии вплоть до конца XIX века. Важным становилось точное и правдоподобное воспроизведение действительности – игра. А значит, повествование в драме исключалось из традиционного представления о драматургии.

В начале XX драматургия подверглась трансформациям, которые историк и теоретик литературы Питер Сонди назвал «кризисом драмы» [Сонди 2020:12].

Исследуя эпическую трансформацию драмы на примере пьес Чехова, Ибсена, Метерлинка, Гауптмана, Стриндберга, Пискатора, и Брехта, Сонди писал: «Учения о драме постулируют необходимость соблюдения драматического закона трех единств <...> Если же такая реализация формы не удастся, драма приобретает непозволительно эпические черты» [там же: 3]. В терминологии Сонди «эпический» означает «общее структурное стремление к эпосу, повести, роману и прочим жанрам, наличие того, что принято обозначать как «субъект эпического произведения» или «эпическое Я» [там же: 7]. Изменениям в драме начала XX века, по мнению Сонди, подверглась фабульная структура драмы (на смену пришла фрагментарность), действие заменила рефлексия персонажей, а сама пьеса оказалась приближена к сценарию.

Однако «непозволительно эпические черты» постепенно входили в драму. Говоря об эпическом начале в драматургии А.П. Чехова, отечественные литературоведы отмечают такую черту, как родовое слияние драмы и эпоса. Так, Н.А. Берковский писал: «...драмы Чехова – не повести вообще, но именно повести того же Чехова, примененные к сценическим условиям» [Берковский 2010: 960-961]. Кроме того, исследователи говорят о полифоничности чеховской драмы и проявленности в ней авторского голоса<sup>1</sup>. А многоголосие предполагает речь разных субъектов.

Очевидным примером слияния эпоса и драмы в XX веке стал эпический театр Б. Брехта, призванный отображать проблематику межчеловеческих отношений. Основные положения были отражены в теоретической работе драматурга «Малый органон для театра» (1949). Природа эпического театра («Мамаша Кураж и ее дети» (1938); «Добрый человек из Сычуани» (1941) и др.) противопоставила сценическое событие рассказу о нем, появилось понятие «отчуждение» (аналогичное «остранению» В.Шкловского). Эмоциональная составляющая театра была вытеснена интеллектуальной деятельностью: находясь в положении активного

---

<sup>1</sup> Исследованию чеховского паратекста посвящены работы Т.Г.Ивлевой «Автор в драматургии А.П. Чехова» (2001), Н.И. Ищук-Фадеевой «Новации новой драмы Чехова: к проблеме «точки зрения» в драматическом тексте» (2010); Ю.В. Доманского «Чеховская ремарка: некоторые наблюдения» (2014).

наблюдателя, зритель вынужден принимать решения на основе того, что видит на сцене. При этом объектом исследования театра становится сам человек.

П. Сонди, говоря о природе эпического театра, писал, что «изменения заменяют важное для драматургии слияние субъекта и объекта их типичным для эпики противопоставлением» [Сонди 2020: 103]. Это достигалось благодаря тому, что в театре Брехта целенаправленно разрушался эффект правдоподобия: подиум обнажал механизмы сценической иллюзии, актеры дистанцировались от роли посредством зонгов и т.д. То есть изображаемое не равнялось изображающему.

Разрушение классической структуры драмы и появление в ней нарративного начала продолжилось с появлением театра абсурда в 50-х гг. XX века. Театр абсурда, основанный на философии экзистенциализма, предлагает неразрешимый конфликт и отказывается от реализма. Это обстоятельство расшатывает миметизм. Г.С. Померанц пишет, что «абсурд становится для условно-формализованного мышления чем-то вроде запасного выхода. При обычных обстоятельствах выход заперт, и движение мысли идет через установленные каналы. Но в чрезвычайном случае раскрываются все двери и ставятся любые интеллектуальные эксперименты по ту сторону здравого смысла» [Померанц]. Таким образом, абсурд, в понимании Г.С. Померанца, это в том числе альтернатива существующей действительности.

Драматургия абсурда («Лысая певичка» (1948), «Урок» (1963) Э. Ионеско; «В ожидании Годо» (1949) С. Беккет и др.) фактически отказалась от сюжета и подвергла деконструкции язык. Так, например, в пьесе Э. Ионеско «Лысая певичка» (1948) герои не просто ничего не совершают, но и ведут бессмысленные беседы:

**МИСТЕР МАРТИН.** Я иду по ковру, по ковру, по ковру, по ковру, по ковру.

**МИСТЕР СМИТ.** Ты идешь, пока врешь, пока врешь, пока врешь, пока врешь.

**МИССИС МАРТИН.** Кактус, крокус, кок, кокарда, кукареку! [Ионеско 1990].

Театр абсурда, по словам П. Пави, «отвергает всякий психологический и жестикуляционный миметизм» [Пави 1991:2]. Что особенно важно, Пави отмечает в абсурдистской драме сдвиг в сторону повествования: теперь «фабула строится

вокруг проблемы коммуникации», более того, «драма абсурда часто преобразуется в рассуждение о театре, в метапьесу» [там же: 2].

Таким образом, драматургия начала XX века, в эпоху модернизма, отказавшись от внешних событий, сделав повествование структурным элементом, а язык автономной категорией, фактически оказалась доступна для актуализации события рассказывания.

Однако в России после краткого периода модерна отечественная драматургия развивалась под влиянием эстетики социалистического реализма.

Героика революционных преобразований отразилась в пьесах Б. Лавренёва «Разлом» (1927), В. Иванова «Бронепоезд 14-69» (1927), В. Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933) и др. Великая Отечественная война актуализировала тему человеческого подвига и жертвенности (В.Розов «Вечно живые» (1943)). Героями послевоенной драмы стал простой советский человек, который в процессе становления оказывался сильной и деятельной личностью, приносящей пользу обществу (А. Арбузов «Таня» (1947), «Мой бедный Марат» (1965); А. Володин «Фабричная девчонка» (1956) и др.). Пьесы становились очень событийными и перипетийными.

Интерес к глубокому психологизму в драме вновь возвращается уже во второй половине века. Предтечей драматургии новой волны, которая является предметом нашего изучения, стала драматургия А.В. Вампилова. Его герои – это персонажи с негероическим амбивалентным характером («Старший сын» (1968), «Утиная охота» (1970), «Прошлым летом в Чулимске» (1972)), оказывающиеся перед выбором нравственного жизненного пути. Нравственную двойственность вампиловского героя Е.М. Грушанская обозначила как «драматургическая стереоскопичность характера» [Грушанская 1990]: «Слово героя, его интонации внутренне противоречивы, а от этого внутренне динамичным становится и сам характер, сам образ героя. Наше отношение к нему находится в состоянии хрупкого равновесия, и каждый жест, каждое слово персонажа способно склонить читательскую и зрительскую симпатию в ту или иную сторону» [там же, 1990]. В



психологической драме Вампилова при этом зачастую происходит смешение комического и трагического, что создает новую перипетийность.

Драматургия 1990-2020-х годов ищет новые пути развития и, в частности, формирует ряд направлений, построенных на поэтике повествовательности, рассказа, а не показа – в пьесах Н. Коляды, О. Богаева, Я. Пулинович, В. Сигарева, Е. Исаевой, М. Угарова, Е. Греминой, Е. Гришковца, В.Забалуева и А. Зензинова, А. Букреевой, О. Потаповой, П. Коротыч и др.

Так, например, в пьесе О. Богаева «Русская народная почта» (1995) первая ремарка представляет собой развернутое повествование в прошедшем времени, что нехарактерно для драмы, но свойственно эпосу:

ЖУКОВ ИВАН СИДОРОВИЧ - старик 75 лет.

Он сидит и грустно смотрит то на телевизор, то на радиоприёмник.

Два года назад у него скончалась от лёгочной болезни жена.

Может показаться невероятным, но Иван Сидорович этой болезни “как-то не заметил”. А всё же в памяти остался нечёткий, мятый след похорон: он помнил, как супругу закопали в землю, как поставили широкую (с запасом) оградку, как потом все стояли уныло на автобусной остановке и проклинали плохую погоду. Ещё остался в памяти сороковой день, когда никто не пришёл и он один погружал большую поварёшку в глубокую кастрюлю с компотом.

Он сознавал факт смерти жены, но “факт” для него был чем-то вроде трещины на потолке, которая сама по себе, а Иван Сидорович сам по себе. Возможно, сказалась логика старческого маразма, возможно, он боялся тревожить своё сердце дополнительным инфарктом, возможно, Иван Сидорович в душе был философом и почитал Платона в фразе: “Жизнь есть постоянное движение от рождения к смерти”. Возможно, всё возможно. Не знаю [Богаев 1995:1].

Новые поколения драматургов рассказ героя или повествование от автора распространяют уже на все пространство пьесы – так происходит в пьесе П. Коротыч «Похмелье» (2022) и «Улица» (2022).

Таким образом, можно сказать, что повествование, нарратив – изначально факультативный признак для драмы – все равно присутствует в ее структуре. В современной драматургии с ослаблением конфликта деактуализируется

нарративность как событийность, но развивается новый тип нарративности, специфику которого нам и предстоит исследовать.

Повествовательность новой драмы мы предлагаем изучать главным образом методами нарратологического анализа. В следующем параграфе представлены основные теоретические подходы к исследованию.

## **1.2. Нарратологический подход к изучению современной драматургии**

Для исследования современной драмы важно определить основные категории нарратологического метода, разработать принципы его применения к исследованию драматургии и соответствующий алгоритм анализа пьесы.

Изначально источником наблюдений и главным объектом исследования в нарратологии остается художественная проза. П. Рикер, Ж. Женетт, В. Шмид, В.И.Тюпа – основоположники нарратологического анализа – выдвинули ведущие идеи нарратологии, концептуализировали ее понятия на материале произведений Аристотеля и Августина, М. Пруста, Л. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова. Вопрос о применении нарратологических методов к драме, как мы уже отмечали во введении, долгое время оставался дискуссионным.

Опираясь на перечисленные исследования, мы в настоящем разделе работы обозначаем основные понятия, которые станут инструментарием анализа современной драматургии, тяготеющей к нарративизации.

### **1.2.1. Нарратив в драматургическом тексте**

Поскольку понятие «нарратив» в научном и бытовом употреблении стало уже многозначным (нарратив как фабула, как рассказ, как идеологическое клише и т.д.), уточним понимание нарратива, принятое в настоящей работе.

Под нарративом мы подразумеваем «сюжетно-повествовательное высказывание, придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события, что делает его двоякособытийным» [Тюпа 2008:134].

Под *нарративной ситуацией* (нарративной ситуацией) Ж.Женетт понимает *повествовательный акт*, который является одним из трех аспектов повествования

и обусловлен двумя другими аспектами повествовательной реальности – повествовательным дискурсом и историей (диегезисом) [Женнет 1998].

Презентация наррации основывается на вербальном нарративном высказывании и реализуется как комментарий, истолкование, метанарративные замечания.

Нарративный монолог персонажа, который становится вербальным порождением дискурса в пространстве сцены с целью словесной репрезентации значимого событийного опыта, современный исследователь нарратива в драме Я.Е. Красников именуется «сценической наррацией» [Красников 2023].

Учитывая тот факт, что современная драма тяготеет к нарративности, мы обращаем внимание на способ реализации нарратива и, прежде всего, на фигуру рассказчика. Источник повествования обнаруживается благодаря вербализации наррации.

В «Гезаурусе исторической нарратологии» мы находим следующее определение этого понятия: «Вербализация наррации – речевая манифестация нарративных процедур разворачивания истории, характеризующаяся логосом вербализации. В отличие от несловесной визуализации событийности обладает специфическими медиальными возможностями вовлечения реципиента в «событие рассказывания» [Жиличева, Тюпа 2022:129].

В современной пьесе возрастает нарративное, повествовательное начало – длинные монологи от лица героев (в пьесах Д. Данилова «Человек из Подольска» (2016), «Сереза очень тупой» (2017) и др.; в пьесах Я. Пулинович «Учитель химии» (2018), О. Богаева «Telefunken» (1995-2022) и др.) или автора (пьесы Н. Коляды, В. Сигарева, О. Богаева, Е. Гришковца).

Драма по природе своей имеет коммуникативную установку, так как предполагает, что будет поставлена в театре для зрителя. Здесь важна роль именно акта рецензии: зритель становится соучастником, способным трактовать произведение, в том числе видеть в нем черты нарратива.

Понятие события – одно из основных в нарратологии. Важно осмыслить его применительно к драме, поскольку есть различия в толковании этого термина в нарратологии и теории драмы.

Говоря о понятии «событие», исследователь драматургии и театральный критик В.М. Волькенштейн дает ему следующее определение: «Событие в драме есть более или менее важное происшествие, факт значительный, однако значительность факта обусловлена его стилем и жанром» [Волькенштейн 1969:249]. И. Чистюхин акцентирует внимание на прямой взаимосвязи события и конфликта в драме: «Событие есть результат столкновения действия и контрдействия, выразителями которых служат те или иные персонажи» [Чистюхин 2019:80].

В истории театра развернутое понимание события появилось благодаря режиссеру К.С. Станиславскому, о чем писала его ученица и актриса М.О. Кнебель: «Константин Сергеевич предлагал начинать систематический анализ пьесы с определения события или, как он говорил, с действенных фактов, их последовательности и взаимодействия; под событием знаменитый теоретик театра и режиссер подразумевал некий действенный факт» [Кнебель 1971:23].

Важно, что крупные события, которые К.С. Станиславский выделял в пьесе, актерами на сцене не разыгрываются, а относятся к фабуле.

Известный отечественный режиссер Г.А. Товстоногов, опираясь на школу К.С. Станиславского, разработал свою систему действенного анализа и считал, что развитие пьесы опирается на пять событий:

- *исходное событие* – эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон; оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя;
- *основное событие* – здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы;
- *центральное событие* – это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию;
- *финальное событие* – здесь кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

– *главное событие* – самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения [Малочевская 2004: 35].

Театральный деятель и режиссер А.М. Поламишев в работе «Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы» пишет о том, что событие в драме является «выразителем конфликтного развития действия пьесы». При этом ученый особое внимание уделяет выявлению «конфликтного факта», который вмещает в себя «и «событие», и «происшествие», и какое-то «явление», и «случай», и «ведущее предлагаемое обстоятельство», и «действенный факт», и просто «факт», и множество других самых разных проявлений конфликта» [Поламишев 1982:23].

Таким образом, для драматурга драматургическое событие – это некий факт, свершившийся с персонажем и являющийся единицей сюжета. Для режиссера и актера важно драматическое событие, которое реализуется в сценическом пространстве и сопряжено со сценическим действием.

Эти аспекты события в современном театре, однако, зачастую отступают на второй план, поскольку главным нередко становится событие рассказывания или, как пишет литературовед Ю. Подковырин, «событие исполнения». Ученый считает, что «событие исполнения» (аналогичное «событию рассказывания» М.М. Бахтина) зачастую замещает событие сюжета. Рассматривая неклассическую драму XX-XXI вв. (Е. Гришковец, Ю. Клавдиев и др.), он выделяет несколько причин актуализации «события исполнения»: связь конфликта с рефлексией героя; диалогизация драмы («Границы между «мирами» жизни и искусства (исполняемого события и события исполнения) не определены заранее, подобно тому как «неготовым» (в ситуации кризиса самоопределения) показан сам герой.»); эпизация драмы [Подковырин 2019: 313].

Обратимся к понятию события в нарратологии.

В структуралистском понимании нарратива событие является доминантным. Ю. Лотман определяет событие как «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970: 288]. Под сюжетным событием – «внешним или внутренним перемещением» – Н.Д. Тмарченко подразумевает «путешествие,

поступок, духовный акт и т.д., которые возникают ради осуществления цели (или из-за отказа от нее) или вследствие преодоления препятствий» [Тамарченко 2008: 239]. То есть мы видим совпадение в толковании категории события у театроведов и литературоведов-нарратологов: событие понимается как пересечение значимой границы, влекущее изменения состояния мира.

Однако ключевой особенностью нарратива является «двойная событийность» (термин М.М. Бахтина), под которой подразумевается событие рассказа и событие рассказывания.

Говоря про событие рассказывания, Н. Д. Тамарченко пишет: «Событие рассказывания – такое общение любого субъекта речи в литературном произведении, выступающего в роли посредника между миром персонажей и действительностью читателя, в ходе или посредством которого осуществляется эстетическое событие изображения и оценка героя и его мира автором-творцом» [Тамарченко 2008: 239].

То есть под событием в нарративе мы понимаем изменение внешней или внутренней ситуации персонажа повествуемого или повествующего мира.

В. Шмид пишет: «Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире, или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события). Нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» [Шмид 2013:10].

Как справедливо было отмечено Ж. Женнетом, «повествование – повествовательный дискурс – может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некую историю» [Женнет 1998: 66].

Применительно к событийности внутри рассказа В. Шмид определяет несколько критериев событийности: результативность (*событие должно произойти до окончания нарративного акта*); фактуальность (*событие должно*

*произойти в пределах фиктивного мира*); релевантность изменений (*произошедшее изменение должно изменять фиктивный мир*); непредсказуемость; неповторяемость (*повторяющиеся изменения не образуют драматические события*); консекутивность (*изменения влияют на сознание персонажа*); необратимость [Шмид 2008].

В.И. Тюпа, говоря о свойствах событийности, выявляет три характеристики: сингулярность (*однократность*), фрактальность (*ограниченность началом и концом*), интенциональность (*неотделимость события от сознания*) [Тюпа 2021:16]. Несмотря на обозначенные и вполне конкретные характеристики, иногда событие в повествовательном тексте сложно выявляемо (как, например, в творчестве А.П. Чехова). Тюпа называет такие события «латентными», то есть они «неявные, неочевидные, требующие проницательности адресата» [Тюпа 2021:22].

Для дальнейшего исследования этот тезис видится значимым, потому в современной драме ключевым становится событие исполнения, в то время как аспект истории оказывается антисобытийным или событие рассказа реализуется в сознании зрителя.

Таким образом, в дальнейшем анализе представляется необходимым изучать оба аспекта событийности: событие рассказа (т.е. действия в рассказываемой истории, которые, заметим, в современной драме становятся более ментальными, чем физическими) и событие рассказывания, повествовательный дискурс.

### **1.2.2. Нарратор и его функции в современной пьесе**

В классической драме событийный ряд формируется посредством совершенных действий героя. Однако в современной драме герой нередко становится рассказчиком, нарратором: о страшной трагедии трудового рабства мы узнаем из рассказа жертвы и ее мучителя в пьесе О. Жанайдарова «Магазин» (2014); истории из зала суда рассказывают герои пьесы К. Климовски «Вдова, Коротышка, Тюлень и другие» (2016); историю любви излагает прокурор Сергей в своих дневниках в пьесе О. Богаева «Записки влюблённого прокурора» (2018); историю своей школьной жизни рассказывает героиня пьесы Я. Пулинович

«Учитель химии» (2018); истории своей жизни рассказывает учительница в пьесе П. Коротыч с примечательным для нашей темы о нарративизации названием «Говорение» (2019) и др. В центре оказывается повествование персонажей.

И здесь необходимо еще одно терминологическое уточнение: в отечественном литературоведении наблюдается разделение понятий «повествователь» и «рассказчик».

Так, Н.Д. Тамарченко пишет: «Повествователь – тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т. п.), не будучи при этом ни участником событий, ни – что еще важнее – объектом изображения для кого-либо из персонажей» [Тамарченко 2004: 238-239]. Ученый подчеркивает, что повествователь является не лицом, а функцией. Говоря о фигуре рассказчика, Н.Д. Тамарченко пишет, что рассказчик – это «персонифицированный субъект изображения и/или «объективированный» носитель речи» и при этом он «находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком внутри изображенной реальности» [там же: 240-241].

В. Шмид, в свою очередь, использует понятие «нарратор», которое «является сугубо функциональным, т. е. оно обозначает носителя функции повествования» [Шмид 2008:68].

Мы, вслед за Г.А. Жиличевой и В.И. Тюпой, понимаем фигуру нарратора как «субъект нарративного акта (повествователь, рассказчик, хроникер, свидетель), чье сознание выступает интенциональным источником событийности, поскольку именно он – «свидетель и судия» (Бахтин), выступающий гарантом событийного статуса излагаемой истории» [Жиличева, Тюпа 2022: 71].

Шмид типизирует нарраторов по нескольким критериям: *способ изображения* (эксплицитный/ имплицитный); *диегетичность* (диегетический / недиегетический); *степень обрамления* (первичный/вторичный/третичный); *личностность* (личный/безличный); *антропоморфность* (антропоморфный/



неантропоморфный); *гомогенность* (единый/ рассеянный); *выражение оценки* (объективный/ субъективный); *информированность* (всеведущий/ ограниченный по знанию); *пространство* (вездесущий/ ограниченный по местонахождению); *интроспекция* (внутринаходимый/ вненаходимый); *профессиональность* (профессиональный/ непрофессиональный); *надежность* (ненадежный/ надежный) [Шмид 2008].

Для дальнейшего исследования современной драмы мы будем использовать следующие характеристики нарратора: способ изображения; диегетичность; надежность; антропоморфность.

Говоря о способе изображения, Шмид разделяет нарратора на имплицитного и эксплицитного. Имплицитный нарратор – это совокупность всех приемов повествовательного текста: персонажи, ситуации, действия; конкретизация и детализация подбираемых элементов; композиция; языковая презентация элементов; оценка элементов; размышления, комментарии и обобщения нарратора [Шмид 2008].

По мнению Шмида, эксплицитный нарратор основывается на самопрезентации нарратора, при этом самоизображение формируется путем употребления местоимений и глаголов первого лица.

В современных пьесах мы обнаруживаем эксплицитных нарраторов. При этом истории могут быть рассказаны и о себе, и о других. Рассмотрим критерий диегетичности.

Шмид пишет: «Главным в определении типов нарратора является противопоставление диегетического и недиегетического нарратора» [Шмид 2008:82]. Термины характеризуют присутствие нарратора в двух планах изображаемого мира: в плане повествуемой истории (диегесис) и в плане повествования (экзегесис). По словам Шмида, «диегетический нарратор распадается на две функционально различаемые инстанции — повествующее «я» и повествуемое «я», между тем как недиегетический нарратор фигурирует только в экзегесисе» [там же:46]. Отличительным признаком двух типов является не наличие форм первого лица, а их «функциональная отнесенность»: «...если «я»

относится только к акту повествования, то нарратор является недиегетическим, если же «я» относится то к акту повествования, то к повествуемому миру — диегетическим» [там же: 82].

Таким образом, под диегетическим ученый понимает нарратора, который «повествует о самом себе как о фигуре в диегесисе» и фигурирует в двух планах: в повествовании (как субъект) и в повествуемой истории (как объект) [там же:82].

Такой тип нарратора мы встречаем в пьесах А. Букреевой «Ганди молчал по субботам» (2016); в пьесе О. Богаева «Telefunken» (1995-2022), А. Иванова «Это все она» (2013); Я. Пулинович «Учитель химии» (2018), в пьесах Д. Данилова «Сережа очень тупой» (2018), «Что вы делали прошлым вечером?» (2019); О. Богаева «Записки влюбленного прокурора» (2019); Н. Милантьевой «Пилорама плюс» (2018); в пьесах П. Коротыч «Улица» (2019) «Тигр» (2023), «Изумрудные глаза» (2024); в пьесе Д. Слюсаренко «Семью восемь» (2019), У. Петровой «Никто, совершенно никто» (2022); С. Славина «Самая красивая девочка в школе» (2022); О. Жанайдарова «Зеркала» (2023) и др., которые будут проанализированы в следующих главах работы.

Пьеса А. Букреевой «Ганди молчал по субботам» (2016), где обнаруживается диегетический нарратор, повествует об одном этапе жизни подростка Саши, который называет себя Мот. Сюжет пьесы формируется на основе рефлексии мальчика по поводу сложных семейных событий: развод родителей, потеря рассудка дедушкой, несчастная любовь сестры. Главный герой существует сразу в двух планах: как рассказчик и как участник драматических событий, разыгрываемых на сцене:

**МОТ.** Когда наступил апокалипсис, я думал о еде <...> И вот когда я так размечтался, пришел папа. Он пришел раньше обычного, сел за стол вместе со всеми, и... он странно улыбался.

**ПАПА.** Лучше я скажу это сейчас. Я ухожу.

**МОТ.** Мама, я хочу бутерброд с селедочным маслом. Сделай, пожалуйста.

**МАМА.** Сегодня пельмени [Букреева 2018].

Недидеетический нарратор, по определению Шмида, «повествует не о самом себе как о фигуре диэгесиса, а только о других фигурах» [Шмид 2008:82]. Его существование ограничивается экзегесисом.

Эксплицитные недидеетические нарраторы обнаруживаются в пьесе Д. Данилова «Свидетельские показания» (2018), где главные герои – анонимные рассказчики, которых допрашивает следователь в связи с гибелью молодого мужчины; в пьесе А. Бойко «Стопроцентная любовь огонь страсти полноценных желаний отношений к тебе от меня» (2017), где истории двух подруг читают полицейские; а в пьесе А. Бойко «Ого, для меня это слишком много» (2019), написанной на основе поисковой системы сообщений во Вконтакте, представлены истории обезличенных авторов о ком-либо.

Таким образом, читатель не знает, кем являются эти рассказчики: они не представляются и ничего не сообщают о себе, оставаясь лишь трансляторами текста и порождая коммуникативную ситуацию.

Однако в современной драме существует и реализация двух типов нарратора одновременно. Так, пьеса О. Потаповой «Годы деревьев» (2023) представляет собой набор монологов трех персонажей: взрослой женщины Кати, чей муж пропал без вести на войне; некой Х., которая переживает потерю близкого человека; «Голоса из наушников», который представляется Андреем и в формате радиоэфира рассуждает о жизни, науке и т.д.

Катя предстает перед читателем как диэгетический нарратор, повествуя о самой себе и событиях в своей жизни:

**КАТЯ.** Конечно, мы много говорили про это. И он не такой человек... Ну вот он даже не дрался никогда. Даже когда мы в деревне жили, он не дрался. И не пил. И не курил он. Очень меня уважал <...> Конечно, он пошел. Он сам пошел. Конечно. Конечно, я просила, уговаривала, плакала, да. Но что ж я могла сделать. Мне только ждать остается. Терпеть и ждать [Потапова 2023].

«Голос в наушниках» хоть и называет себя по имени и ведет повествование от первого лица, однако является недидеетическим нарратором: он существует лишь в повествующем плане.

Монологи «Голоса в наушниках» разбивают своим появлением сюжетную линию Кати и Х., но ассоциативно связаны с сюжетом. Каждое появление «Голоса в наушниках» обозначено в тексте как начало какой-либо практики: «практика бессилия», «практика плетения», «практика взаимного обмена» и т.д.

Повествование Андрея задает эмоциональный фон пьесе и формирует контекст для читательских размышлений, являясь предтечей монологов героинь. Например, читатель знакомится с «практикой бессилия»:

**ГОЛОС В НАУШНИКАХ.** Привет, я Андрей и с вами пять минут бессилия с Андреем. Подойдите к окну, сделайте глубокий вдох и выдох. <...> Концентрируйтесь на том, как день за днем, месяц за месяцем, год за годом – ничего не меняется... Сделайте глубокий вдох, затем по возможности выдох. Поблагодарите себя за бессилие. И возвращайтесь к своей текущей рутине [Потапова, 2023].

За «практикой бессилия» следуют монологи героинь, которые по-настоящему столкнулись с трагедией. Из рассказов читатель узнает, что Катя стала работать в госпитале, а Х., наоборот, погрузилась в свой внутренний мир:

**КАТЯ.** Я взяла тряпку и ведро и пошла. Руки красные, вода жжет, тряпка чистая, хлорка свежая. Поднимайте ноги. А мне, говорит, нечего поднимать. И смеется. Теть Катя, а я и так целиком на койке. И смеется.

**Х.** Когда я осталась совсем одна, я пошла в лес [Потапова 2023].

Таким образом, недиегетический нарратор транслирует лишь представления о жизни, в то время как диегетические нарраторы описывают саму жизнь. И мы обнаруживаем большую разницу между тем, что говорят о жизни, и тем, как ее проживают в действительности.

Рассмотрим следующий критерий нарратора – надежность.

Термин «ненадежный рассказчик» принадлежит Уэйну Буту и был обоснован в его работе «Риторика художественной литературы» (1961).

Американский литературный критик Д. Келлер пишет: «Повествователя называют ненадежным, если он предоставляет читателям достаточно информации, чтобы они могли усомниться в предлагаемой им интерпретации материала, или

если у читателя находятся основания для предположения, что повествователь не разделяет взглядов автора» [Келлер 2006: 100]. Джонатан Келлер в работе «Теория литературы: краткое введение» (2006), рассуждая о природе литературы, говорит о существовании условной договоренности между автором и читателем, который воспринимает фиктивный мир как реальность и верит автору. Ненадёжный рассказчик в таком случае свидетельствует о нарушении негласного договора.

В своем исследовании мы используем определение ненадежного нарратора из «Гезауруса исторической нарратологии»: «Ненадежный нарратор – свидетель излагаемых событий, ограниченный в своих нарративных возможностях или намеренно вводящий в заблуждение; его свидетельство должно быть читателем в известной степени преодолено или скорректировано для постижения действительного смысла рассказанной истории» [Моисеева 2022: 87].

Г.А. Жиличева, говоря о ненадежном рассказчике, выявляет несколько причин его манифестации: злой умысел ненадежного рассказчика, некомпетентность или незнание, измененное состояние сознания или физическая неполноценность [Жиличева 2013].

Теоретики литературы стремятся к разграничению понятия «ненадежный рассказчик» и «ненадежный фокализатор», потому что «адекватное понимание дискурса невозможно без корректного определения (или, по крайней мере, ощущения) того, как соотносятся в нем наивность и намеренность, неосознанное и сознательное, ошибка и манипуляция» [Хасин 2001]. Так, Г. Хасин пишет, что «ненадежный рассказчик намеренно вводит читателя в заблуждение; ненадежный фокализатор абсолютно честен. Архетип первого – лжец; архетип второго – ребенок или идиот. Ненадежное повествование цинично; ненадежная фокализация наивна» [Хасин 2001:19].

Мы предполагаем, что герои пьес, не имея возможности разрешить конфликт, дистанцируются от него, становясь ненадежными рассказчиками. Анализ ненадежного нарратора представлен во второй главе настоящей работы.

Еще одним способом дистанцирования от «действенного» конфликта или репрезентацией метафизической природы конфликта становится создание

нарратора, который не является человеком. В современной драме среди персонажей обнаруживаются животные, предметы и даже метафизические явления, словом, антропоморфные существа, наделенные сознанием человека (О.Богаев «Telefunken» (1995-2022), «Я убил царя» (2019); Я. Пулинович «Птица феникс возвращается домой» (2018); О. Потапова «Спички детям» (2022); П. Коротыч «Изумрудные глаза» (2024), «Вадик поет свою музыку» (2020); Н. Милантьева «Пилорама плюс» (2018) и др.).

Поэтому рассмотрим следующий критерий нарратора, по Шмиду, – антропоморфность.

Шмид пишет, что «повествующая инстанция может быть личностной, но в то же время не быть человеком. Этот случай имеется, когда повествование ведется всеведущим и вездесущим нарратором, когда оно выходит за рамки определенной пространственной и временной точки зрения, ограниченной возможностями единичного человека. Всеведущий и вездесущий нарратор — богоподобная инстанция <...> С другой стороны, нарратор может стоять «ниже» человека, быть животным» [Шмид 2008: 73].

В своей работе мы обозначаем нарративы таких нарраторов как «неестественные», вслед за Б. Ричардсоном, Я. Альбером и др. [Alber, Nielsen. Richardson 2013].

Теория неестественного повествования<sup>2</sup> возникла в рамках развития когнитивной нарратологии (М. Флудерник, Манфред Ян), которая изучает проблемы феноменологии восприятия, акцентируя внимание на когнитивных возможностях реципиента. Авторы «Словаря неестественной нарратологии» (2023) (Я. Альбер, Х. Нильсон, Б. Ричардсон, С. Иверсен) объясняют сущность неестественной нарратологии следующим образом: «Теория неестественного повествования анализирует и теоретизирует аспекты художественных

---

<sup>2</sup> Сегодня изучению неестественного повествования посвящены работы Я. Альбера «Неестественное повествование: Невозможные миры в художественной прозе и драме» (2016), «Поэтика неестественного повествования» (2013); монография Б. Ричардсона «Неестественное повествование: теория, история, практика» (2006); «Словарь неестественной нарратологии», составленный Я. Альбером, Б. Ричардсоном, С. Иверсоном, Х. Нильсеном.

повествований, которые выходят за рамки обычного реализма или нарушают их. Она утверждает самобытную природу художественной литературы, выявляет немиметические аспекты якобы реалистических текстов и тяготеет к необычным и экспериментальным произведениям, отвергающим условности миметического и естественного повествования» [Словарь неестественной нарратологии 2023].

Под неестественным нарративом Б. Ричардсон, У. Альбер понимают «повествование, история которого физически или логически невозможна» [Словарь неестественной нарратологии 2023]. При этом, например, повествование от лица говорящего животного Я. Альбер считает устойчивым когнитивным фреймом, конвенционализация такого нарратива обусловлена историческим развитием литературы. Неестественное повествование, по мнению Я. Альбера, Б. Ричардсона, У. Хаузе и др., возникает, когда рассказчик – призрак, метафизическое явление, неодушевлённый предмет. Либо нарратор обладает телепатическими способностями или его рассказ нарушает логику здравого смысла, и этому не дается объяснения (например, повествование не обусловлено жанром фантастики).

Так, неестественные нарративы обнаруживаются нами, например, в «пост-документальной пьесе для чтения вслух» О. Богаева «Я убил царя» (2019): не связанные между собой персонажи рассказывают свои версии убийства царской семьи. Повествователями становятся в том числе животные и призраки:

**ПУДЕЛЬ ДЖОЙ.** Да, простите, я не представился. Перед вами любимый пудель Цесаревича Алексея! Меня зовут Джой Артур Пудель IV! Я пес царских кровей. Живу сейчас в конуре пьянчуги-хозяина, а раньше жил в Царскосельском дворце [Богаев 2019:13];

**КОМИССАР ЕРМАКОВ.** Я бы тоже с вами хлобызнул, но у меня рта нет. Раньше рот был очень хороший <...> «Кто я такой»? Куча костей, а раньше был человеком» [Богаев 2019: 18].

В пьесе Н. Милантьевой «Пилорама плюс» (2018) действующими лицами оказываются не только реальные люди, но Пила Циркулярная, токарный станок Михалыч, крупногабаритный станок для грубой обработки древесины Рейсмус,

импортный станок для фигурной резьбы с электронным управлением Фрезер и Точило. Все они единственные слушатели и собеседники главного героя Саши, страдающего посттравматическим синдромом после чеченской войны.

Ненадежный нарратор подчеркивает важность одной из центральных категорий нарратологии – *точки зрения*.

Термин «точка зрения» принадлежит Г. Джеймсу (эссе «Искусство романа» 1884). Значительный вклад в изучение проблемы внес Б.А. Успенский, рассмотрев проблему точки зрения во всех репрезентативных видах искусства: «Проблема точки зрения имеет непосредственное отношение к тем видам искусства, произведения которых, по определению, двуплановы, то есть имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое)» [Успенский 1970: 6].

Ученый определил систему планов, которые могут проявлять точку зрения и нуждаются в детальном рассмотрении: план оценки, план фразеологии, план пространственно-временной характеристики и план психологии [Успенский 1970]. При этом Успенский считал, что на каждом плане автор может излагать события с внешней и внутренней точки зрения.

В. Шмид определяет точку зрения как «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [Шмид 2008:117]. Ученый пишет, что объектом точки зрения являются повествуемые события. При этом важно рассматривать аспект восприятия и передачи события, а также планы точки зрения (пространственный, идеологический, временной, языковой, перцептивный).

Однако понятие «точка зрения» в контексте нашего исследования кажется слишком всеобъемлющей и подходящей больше для эпических текстов. В своем исследовании мы обращаемся к термину «фокализация», введённому Ж. Женеттом.

Говоря о ситуации повествования, Ж. Женетт ввел понятие «фокализация» [Женнет 1998: 391]. Фокусировка подразумевает точку зрения в повествовании и способы передачи информации. Фокализация зависит от соотношения знаний, которыми владеет автор и персонаж.



Женетт выделяет три степени фокализации: *нулевую* (или нефокализованное повествование; повествование ведется с позиции всеведущего автора), *внешнюю* (повествователь знает меньше, чем персонаж, его сознание не доступно нарратору) и *внутреннюю* (повествование с позиции персонажа и «в полной мере реализуется только в форме «внутреннего монолога») [там же: 391-392].

В.И. Тюпа отмечает, что художественная реальность на уровне фокализации рассматривается в двух проекциях — «в проекции текста — как система кадров внутреннего зрения, или, выражаясь точнее, как система «кадронесущих» микрофрагментов текста; в проекции смысла — как система мотивов» [Тюпа 2009: 58-59].

Фокализация напрямую связана с типом нарратора, зачастую неестественный нарратив обладает нулевой фокализацией и дает возможность герою-нарратору представлять события с большей точностью. Ненадежный нарратор в свою очередь имеет возможность менять фокализацию, тем самым влияя на восприятие событий читателем.

Поэтому в анализе современных пьес в настоящей работе эта категория станет одним из основных инструментов.

И здесь неизбежно встает еще один вопрос. В эпосе мы часто встречаемся с нарратором и фокализатором, которым является автор-повествователь. В теории драмы принято считать, что в пьесе нет голоса автора, а действие движется репликами персонажей. В современной драматургии мы нередко сталкиваемся с прямым присутствием Автора, иногда прямо на сцене (как, например, в пьесах Е. Гришковца «Как я съел собаку» (1998), О. Потаповой «Все проходит» (2022), П. Коротыч «Улица» (2022)). Поэтому с категорией автора необходимо работать – и нарратология, где проблема разработана основательно, дает такую возможность.

### **1.2.3. Категория автора в нарратологии. Автор в современной драме**

Нарративность драмы связана, в первую очередь, с фигурой автора как носителя субъектности.

Существующие сегодня в литературоведении работы, исследующие проблему автора, касаются в основном эпических и поэтических текстов; автор в драме – наименее изученная тема.

Под «автором», по определению М.М. Бахтина, понимается «носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения» [Бахтин 1986:16]. Важным в концепции Бахтина становится мысль о том, что автор «вненаходим» и не может быть персонифицирован.

Б. Корман понимал под автором «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман 1972:8].

В концепции постструктурализма понимание сущности «автора» трансформируется. Ю. Кристева заменяет «автора» самодействующим текстом: «<...> всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)» [Кристева 2000: 429]. Взаимосвязь текстов Ю. Кристева определяет понятием «интертекстуальность» [там же].

Р. Барт провозглашает «смерть автора», говоря о том, что «в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самоидентичность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [Барт 1989:384].

М.Фуко понимает автора не как субъекта, а как необходимую функцию текста: авторская функция характеризует способ существования, обращения и функционирования определенных дискурсов в обществе [Фуко 1996].

Специфика категории автора в классической драме состоит в том, что авторская речь минимизирована, а свое окончательное воплощение и художественную целостность пьеса обретает лишь на сцене.

Теоретик театра П. Пави заметил, что в современном театроведении термин «автор» употребляется чаще, чем «драматург», и является «первым звеном производственной цепи, которое формирует текст сквозь мизансцены, актерскую игру, конкретное сценическое представление и его восприятие публикой» [Пави 1991:3].

При этом Пави отмечает тенденцию современного театра подменять автора пьесы «глобальной темой театрального дискурса, являющегося совокупным процессом высказывания, неким эквивалентом нарратора (рассказчика), встречающегося в тексте романа» [там же]. Однако в таком значении субъект автора может быть обнаружен лишь в сценических указаниях, что создает подмену автора пьесы. П. Пави пишет: «Разумнее было бы, если бы он занимался структурированием фабулы, монтажом действий, трудно уловимой совокупностью перспектив и семантических контекстов диалогизирующих исполнителей» [там же].

Говоря о возможностях проявления автора в драме, Б. Корман писал, что авторское сознание может выражаться двумя способами: «сюжетно-композиционным» и «словесным» [Корман 1972: 86]. Кроме того, автор может передавать свою позицию через «расположение и соотношение частей», «речи действующих лиц» и через такие вспомогательные средства, как «перечень действующих лиц, ремарки, указания для постановщика и актеров» [там же].

Литературовед Л.В. Тютелова связывает авторскую функцию с созданием сюжета: именно он «позволяет говорить о процессе становления авторского мира, его пространственном развертывании как временном процессе, являющем автора как субъекта творческой деятельности, обращенной ко второй стороне процесса — читателю/зрителю» [Тютелова 2011:159].

Рассматривая тенденцию современной драмы к нарративности, которая и актуализирует голос автора, важно обратиться к нарратологическим определениям понятия «автор».

В. Шмид определяет два вида авторского присутствия: конкретный автор и абстрактный автор. Шмид пишет: «Конкретный автор – это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него» [Шмид 2008: 44]. Под абстрактным автором (вслед за Бахтиным) Шмид подразумевает образ создателя произведения, воплощенный в творческих актах и имеющий две основы – «объективную и субъективную, т.е. который содержится в произведении и реконструируется читателем» [там же].

Говоря об авторе в современной драме, мы чаще всего подразумеваем видимую реализацию субъекта высказывания в паратексте. Под паратекстом П.Пави подразумевает «список действующих лиц, временные и пространственные указания, описания декораций, а также любой сопроводительный дискурс, как, например, посвящение, предисловие или предуведомление» [Пави 1991: 217].

Литературовед Ольга Семеницкая пишет: «В „новой новой“ („новейшей“) драме конца XX в. драматическое действие как сюжетно-композиционная доминанта выражает авторское мировосприятие: событием становится само движение авторской мысли, рассуждения <...> активным становится не только слово героя, но и слово автора. Более того, авторское слово становится доминирующим, даже вытесняет слово персонажа и составляет основное событие пьесы. Соответственно развиваются и две коллизии: представление читателю авторского мировосприятия и представление истории из мира персонажей пьесы. Причем события и ситуации, связанные с сюжетом персонажей, становятся иногда второстепенными, рудиментарными» [Семеницкая 2019: 339].

Важно заметить, что мы соотносим субъекта повествования именно с автором, т.к. обнаруживаем его в ремарках. Ремарки – это часть паратекста, который по своей сути является местом реализации авторского начала в драме.

При этом автор может реализовываться как автор-повествователь, например, в пьесе Н. Коляды «Америка России подарила пароход» (1992). Пьеса начинается ремаркой:

Ночь. В темноте особняк. Спят пролетарии, которых заселили сюда после революции и которые, как тараканы, расплодились с тех пор во всех углах дома: где туалет был – там спальня, где была спальня – там зал, где зал был – там кухня, а где кухня была – теперь туалет... [Коляда 1992: 1].

Это не просто описание места действия, в ремарке есть и повествование о том, что случилось раньше, и авторское отношение к произошедшему.

Современной драме характерен и вариант реализации автора – создателя текста, например, в пьесе В. Сигарева «Детектор лжи» (2002):

Конечно, ничего этого не было на самом деле. Но тот факт, что всё это я придумал, сидя на подоконнике в однокомнатной квартире, что в первом подъезде на четвёртом этаже, прямо в том самом доме без номера, - о чём-то говорит [Сигарев 2002].

Зачастую в современной драме присутствует изображенный конкретный (по Шмиду) автор, например, в первой ремарке в пьесе М. Курочкина мы видим не только присутствие автора, но и его самохарактеристику, сравнение с героем:

Автор считает необходимым сделать следующее разъяснение: Автор не является Героем. <...>. Телевизор (Сони) имеет только отдаленное сходство с телевизором автора (Филлипс). У Героя нет морали, у автора она есть. И даже не одна. Автор не умеет неуважительно отзываться о женщинах, что часто приводит его в жизненные тупики. Автор никогда не испытывает творческих кризисов, пишет легко, вдохновенно, выполняет в срок все взятые на себя обязательства. Когда автор слышит слово «шестидесятники», ему, как и многим его ровесникам, хочется блевать. [Курочкин 2004].

Это изначально разрушает эффект правдоподобия и заставляет смотреть на фиктивный мир глазами автора, акцентирует внимание на его отношении к пьесе.

Особенно четко это видно в пьесе Курочкина «Лунопат» (2005), которая написана как документ в режиме редактирования в Word: включены сноски («Ноутбук. 15.09.2005. 02.00.36. удалено» [Курочкин 2005]), видны зачеркивания и исправления. Скопировать текст не представляется возможным, документ выдает ошибку: «текст удален». Таким образом, перед нами возникает изображенный автор в процессе создания произведения. Читательское сознание вступает уже в диалог с самим автором, пытаюсь интерпретировать ход его мыслей: почему и зачем он удалял текст, какое это имеет значение для дальнейшей рецепции?

Итак, автор в современной драме получает возможность для своей проявленности на уровне паратекста, который может включать достаточно развернутый нарратив. Однако в некоторых случаях мы видим и нарратора в роли изображенного автора. Способы проявленности автора подробно рассматриваются в следующих главах работы.

Если речь идет о нарраторе и авторе, то необходимо рассматривать и инстанцию реципиента драматического текста.

#### **1.2.4. Роль реципиента в новейшей драматургии. Проблема повествовательной интриги**

В. Шмид под термином «наррататор» (или фиктивный читатель) подразумевает адресата фиктивного нарратора, то есть это «та инстанция, к которой наррататор обращает свой рассказ» [Шмид 2008: 96]. В. Шмид акцентирует внимание на том, что наррататор является фиктивным адресатом, а не фиктивным реципиентом, потому что «адресат и реципиент — это кардинально различные функции» [Шмид 2008: 55].

Диалог между наррататором и наррататором становится возможным, если наррататор предстает как независимый, автономный персонаж, Другой. Если наррататор – это вымышленный собеседник, то речь идет о диалогизированном монологе.

Шмид считает, что для обозначения наррататора существуют два акта – апелляция и ориентировка [Шмид 2008]. Ученый пишет: «Апелляция – это чаще всего имплицитно выраженный призыв к адресату занять определенную позицию по отношению к наррататору, к его рассказу <...> Под ориентировкой я понимаю такую установку нарратора на адресата, без которой не может существовать сколь-нибудь понятного сообщения» [Шмид 2008:100-101].

В теории драмы диалог между видимым и невидимым персонажем (человек и бог, человек и призрак, телефонный разговор и т.д.) П. Пави называет термином «тейхоскопия» [Пави 1991: 368].

Мы рассматриваем фигуру наррататора, потому что в современной драме его присутствие становится структурообразующим элементом. Так, например, пьеса А. Иванова «Это все она» (2013) представляет собой телефонные разговоры главных героев со своими друзьями, через которые мы узнаем обо всех событиях. Пьесы Д. Данилова «Свидетельские показания» (2018) и «Что вы делали прошлым вечером?» (2019), а также пьеса О. Богаева «Я убил царя» (1995-2022)

представляют собой опросы свидетелей невидимыми интервьюерами. Нарраторы в этих пьесах представлены как активные собеседники, которых Бахтин относит к «активному типу» «двуголосного слова». Важным становится то, что обладатели активного типа слова воздействуют на речь нарратора.

Анализ специфики нарратора в некоторых современных пьесах представлен в исследовательских главах настоящей работы.

Говоря о реципиенте, необходимо разобрать еще одну важную в нарратологии категорию – *повествовательную интригу*.

В общеупотребительном понимании интрига представляет собой обман, «особый аспект сюжета или особое его построение, демонстрирующее «искусство заговора» [Ищук-Фадеева, 2008: 83].

Театровед П. Пави под интригой подразумевает «совокупность действий, образующих узел пьесы», при этом указывает, что следует четко различать интригу и действие. Ученый пишет, что понятие «интрига» ближе к английскому термину *plot*, чем к слову *story*: «Как и *plot*, интрига акцентирует причинность событий, в то время как *story* (история) рассматривает события в их временной последовательности. В противоположность действию интрига представляет детальную последовательность неожиданных поворотов фабулы, переплетение и серию конфликтов, препятствий и средств, употребляемых действующими лицами для их преодоления. Она описывает внешний, видимый аспект драматического развития, а не глубинное движение внутреннего действия» [Пави 1991:128]. Театровед также разделяет интригу на первичную и вторичную (контринтрига). Вторичная, по словам Пави, «дополняет центральную интригу и идет параллельно, комментируя ее, повторяя, варьируя или остраниая. Как правило, в ее состав входит меньшее количество персонажей, они драматургически менее значимы» [там же].

В нарратологии истолкование интриги несколько иное: оно связано с рецептивным аспектом текста как коммуникативного акта. Исследование категории «интрига» в нарратологии актуализировалось благодаря работе П. Рикера «Время и рассказ» (1983-1958), в которой автор исследовал возможности нарративной конфигурации.

«Тезаурус исторической нарратологии» (2022) дает следующее определение нарративной интриги: «Интрига нарративная – последовательность изложения истории относительно воспринимающего сознания, настраиваемого на ожидание некоторого событийного итога; рецептивный аспект наррации: «сотворение интереса для читательского опыта, в котором когнитивность (прогностическая, диагностическая) и эмоциональность (тревога, любопытство, удивление) нераздельно связаны» [Г. А. Жиличева, В. И. Тюпа 2022: 217].

В.И. Тюпа говорит о существовании классических интриг и интриг в неклассической словесности. К первой категории ученый относит такие типы интриг, как:

А) *кумулятивная*, представляющая собой «нарастание интенсивности однородных по характеру своей событийности эпизодов, ведущее к катастрофическому «пуанту» радикального преобразования исходной ситуации» [Г.А. Жиличева 2022: 219];

Б) *лиминальная* – «четырёхфазная последовательность событийной цепи (обособление героя – искушение – испытание смертью – преображение), кульминационным звеном которой служит «лиминальная» (пороговая) фаза символической смерти (пересечение семантической границы между миром живых и миром мертвых); генетически восходит к обряду инициации» [Г.А. Жиличева 2022: 226];

В) *циклическая*, в которой обнаруживается «трехфазная нарративная последовательность: утрата – поиск – обретение (концентрирующая внимание на подвиге героя, на восстановлении им исходной ситуации или даже общего миропорядка)» [Тюпа 2013:76].

Для неклассических нарративных практик характерны следующие виды интриги:

Г) *перипетийная интрига* – «эпизодическое чередование утрат и обретений, развертывание событийной цепи «перемен от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» [Г.А. Жиличева, 2022, с.230].



Д) *энигматическая интрига*, о которой В.И. Тюпа пишет следующее: «Энигматическая интрига не имеет априорных фаз, но и не сводится к кумулятивному принципу развертывания нарастающего напряжения. Ее структурная схема состоит, по-видимому, в перипетийном чередовании сегментов наррации, приближающих и удаляющих момент проникновения в тайну, обретения или инкарнации смысла, то есть в чередовании нарратором моментов утаивания и узнавания, сокрытия и откровения, бессмысленности и осмысливания» [Тюпа 2021: 157].

Исследования интриги продолжаются в нарратологии. Так, О.А. Гримова исследовала интригу современного русского романа. Ученый пришла к выводу о преобладании в нем таких типов интриги, как интрига слова, рекреативная, энигматическая интрига и интрига наставления. Менее востребованной становится авантюрная интрига.

Сходные процессы происходят с интригой в современной драме. Современные пьесы зачастую лишены сюжета, а становятся лишь размышлением героев о событиях и явлениях, пьеса представляется пространством саморефлексии героев, а порой и автора (О. Богаев, Д. Данилов, П. Коротыч, О. Потапова). Современная драматургия, отказываясь от действия и актуализируя событие рассказывания (а не событие сюжета), способствует развитию интриги слова в пространстве пьесы.

Мы предполагаем, что вовлечение реципиента в «событие рассказывания» в новейшей драме актуализирует новые типы интриги, и это происходит благодаря голосу автора, голосу нарратора, особо выразительным способам вербализации наррации. В настоящей работе анализу интриги в драме будет уделено особое внимание в связи с тем, что в общем контексте эстетики постмодерна категория реципиента становится особенно важной.

### **Выводы по главе:**

1. Категории нарратологии оказываются наиболее адекватным инструментом для анализа современной драматургии, которая сегодня тяготеет к повествовательности. Основные нарратологические понятия, заложенные

М.М. Бахтиным, Ж. Женеттом, П. Рикером, В. Шмидом и В.И. Тюпой, применимы к драме, могут стать инструментарием для анализа современных пьес и не противоречат ключевым понятиям теории драмы, дополняя их и давая возможность углублению понимания пьес и детализации анализа. Так, например, доминирующее сегодня в драме «событие исполнения» соответствует «событию рассказывания» (по Бахтину), или коммуникативному событию (в определении В.Тюпы).

2. Поскольку повествовательность современной драматургии далека от фабульности и формируется нарративность нового порядка, центр тяжести в современной пьесе смещается на ситуацию и процесс рассказа, поэтому исследование материала должно быть направлено не столько на конфликт пьесы, сколько на изучение новых видов событийности и на исследование повествовательных инстанций, что и будет сделано в следующих главах.

3. Использование нарратологического метода в исследовании современных пьес дает возможность проследить *эволюцию* процесса нарративизации в драматургии 1990-2020 годов, т.к. эта тенденция складывается, накапливается и развивается постепенно. Этой проблеме посвящены вторая, третья и четвертая главы диссертации, направленные на анализ роли нарратива в современной драматургии.

## **Глава 2. Процессы нарративизации в драматургии 1990-2000-х годов**

В настоящей главе представлены результаты исследования отечественной драматургии конца XX – начала XXI века, периода, получившего в литературной критике именование «новая волна» и «новая драма». Исследование направлено на выявление тех особенностей проблематики и поэтики драматургии, что стимулируют формирование нового варианта нарративности. Нового потому, что акцент в новой драматургии, против ожиданий (ведь драма держится на действии), делается не на «события рассказа», а на «события рассказывания» (термины М.М. Бахтина).

### **2.1. Новаторство драматургии 1990-2000-х годов**

Актуализация повествовательного начала в драме 90-2000-х годов обусловлена кардинальными изменениями в общественной жизни этого периода – социальными, внелитературными, внутрилитературными, театральными. Драматургию начала 1990-х гг., которая тесно связана с культурными и социальными процессами, возникшими в России после перестройки (гласность, отмена политической цензуры), сегодня принято называть «новой волной» [Громова 2014; Багдасарян 2006] или «поствампировской драмой». Это пьесы Л. Петрушевской, Н. Коляды, Н. Птушкиной А. Слаповского, В. Леванова, Е. Гришковца и др.

Определение «новая волна» выросло из ощущения новой поэтики драматургов 1990-х. Исследователь этого периода драмы О.Ю. Багдасарян пишет: «...номинации «новая волна», «поствампировская драма» (этот «термин» был придуман для драматургов «новой волны» критиком А. Смелянским и стал наиболее употребительным) демонстрировали преемственность, подчеркивали связь с традициями социально-психологической драмы, вместе с тем указывая и на новаторский характер этой драматургии» [Багдасарян, 2006: 57]. По словам литературоведа, «драматургия «новой волны» взяла на себя смелость осваивать «белые пятна» изменившейся в результате «оттепели» и последовавшего за ней «закручивания гаек» социальной структуры» [Багдасарян 2006]. Социальные изменения жизни нашли отражение в новом типе героя: «...это человек 30-40 лет,

с уже определившимся социальным статусом (чаще интеллигенция или «средний класс» – то есть те «слои» населения, в которых с наибольшей силой проявляется социальная напряженность)» [там же].

Общая тенденция на обновление – как проблемно-содержательное, стимулированное общественными переменами (появились ранее запретные темы – афганская война, человек и власть, маргиналы и т.д.), так и обновление художественных форм – стимулировала, в частности, и перемены в сфере драматургической поэтики.

По мнению Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, постперестроечная драматургия развивалась не только под влиянием социокультурных процессов, но и под воздействием эстетики постмодернизма: «...путь обновления драматургического языка связан с внедрением в драму элементов, характерных для поэтики постмодернистской прозы и поэзии» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 510]. Под такими элементами ученые подразумевают «развернутые авторские ремарки, постоянное нарушение сценической условности, внутреннюю рефлексию героев, вытеснившую действие, перенос внимания на языковую игру (перифразы, каламбуры) и сеть интертекстуальных отсылок» [там же:510].

Этот период драматургии хорошо изучен в литературоведении: основные тенденции «новой волны» представлены в работах Н.Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого «Современная русская литература: 1950-1990-е годы», 2003; М.И. Громовой «Русская драматургия конца XX – начала XXI века», 2005; С.Я. Гончаровой-Грабовской «Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века», 2006; в монографии П. Руднева "Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е", 2018; в диссертациях Н.В. Каблуковой «Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской», 2003; О.Ю. Багдасарян «Поствампилловская драматургия: поэтика атмосферы», 2006; О.С. Наумовой «Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца)» 2009; Е.И. Канарской «Двоемирие в художественной системе Н.В. Коляды», 2019 и др.

Трансформации в драматургии с 1990-х годов происходили чрезвычайно быстро. Новый сдвиг в проблематике и поэтике драмы наметился в 2000-е годы, драматургия этого периода вошла в литературоведение как «новая драма». В литературоведении и критике встречается и термин «новая новая драма» [Наумова, 2008:267-269; Журчева, 2010:195] – чтобы отличить драматургию 2000-х гг. от новой драмы Ибсена, Чехова и др. [Тютелова 2012].

Появившиеся тенденции охватили достаточно большой временной промежуток, поэтому в работах исследователей границы периода достаточно размыты: 2000-2010-е гг. Литературовед С.В. Гончарова-Грабовская пишет: «XXI в. (2010-е гг.) продолжил тенденции драматургического процесса и в то же время расставил свои акценты. Постсоветский период фактически завершился как в историческом плане, так и историко-литературном. Произошли серьезные изменения на уровне поэтики драмы, ее языка. Важную роль в этом плане сыграла «новая драма» [Г.-Грабовская 2021:5].

Сегодня исследованию явления «новой драмы» посвящены следующие работы: М.Н. Липовецкий и Б. Боймерс «Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» (2012), коллективная монография (под ред. Т.В. Журчевой) «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: предварительные итоги» (2016); П. Руднев «Драма памяти: Очерки истории российской драматургии.1950-2010» (2018); Экспериментальный словарь новейшей драматургии (под ред. С. Лавлинского и Л. Мних) (2019); С.Я. Гончарова-Грабовская «Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.)» (2021); диссертации И.М. Болотян «Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI в.» (2008), Е.Е. Шлейниковой «Драматургия О. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX-XXI веков» (2008), Н.А. Агеевой «Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии» (2016), С.М. Болговой «Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI в.» (2019) и др.; статьи зарубежных исследователей Е. Курант, С. Вейгант, С. Ушакина и т.д.

В «Экспериментальном словаре новейшей драмы» (2019) мы находим два определения понятия «новая драма».

Литературовед М. Меркулова пишет: «„Новая драма“ (англ. the new drama) – историко-литературное понятие, главным образом применимое к двум драматургическим феноменам рубежа веков: новая драма конца XIX – начала XX вв. и новая драма конца XX – начала XXI вв.» [Меркулова 2019: 208].

Существует позиция, утверждающая типологическое сходство двух периодов новой драмы – начала XX века и начала века XXI: «Литературная ситуация конца прошлого и конца нашего XX века похожи поисками новой эстетики, новых художественных форм. «Новая драма» (так в критике называют современную молодую драматургию) во многом повторяет достоинства и недостатки молодых русских новаторов рубежа веков» [Ветелина 2009:109].

Литературовед И. Болотян акцентирует в определении качество социокультурного движения, а не литературного направления: «„Новая драма“ (англ. the new drama) – социокультурное театральное-драматургическое движение 1990–2010-х гг. Понятие „движение“, в отличие от „направления“, „течения“ и „школы“, в должной мере в современной гуманитарной науке не отрефлектировано. Если „направление“, „течение“, „школа“ – историко-литературные понятия, то „движение“ – социокультурное. Театральное-драматургическое движение – это культурно ориентированная и провокативная деятельность неформального и неофициального объединения драматургов, режиссеров, актеров, критиков и др. на основе художественных принципов, сформулированных в „открытой“ практике театральной жизни (в манифестах фестивалей, программах театров, частных выступлениях и т.п.)» [Болотян 2019: 215].

К «новой драме» причисляют М. Угарова, Е. Гремину, Олега и Владимира Пресняковых, Я. Пулинович, М. Дурненкова и др.

Из-за терминологической тавтологии (термин «новая драма» стал использоваться применительно к драматургии двух разных периодов) в отношении к драматургии 2000-х гг. появлялись термины «новая новая волна» [Мирзоев 1998], «новороссийская драма» [Соколянский 2003], «драма чрезвычайной ситуации» [Мамалазде 2004], «младодраматургия» (М. Давыдова). Критик Олег Лоевский по

отношению к драме этого периода использовал определение «новая пьеса», потому что не ощущал «обретения нового драматургического языка» [Матвиенко 2003].

Важно, что все критики сходятся в том, что в драматургии этого времени происходит радикальное обновление по отношению, в частности, к драматургии советского периода – отталкивание от идеологизации, зависимости от цензуры, избегания тем и языка социальных «низов», усредненности художественного языка и т.п.

Новая драма, прежде всего, обновляет язык: художественный литературный язык заменяется бытовой экспрессивной речью, зачастую с использованием ненормативной лексики. Сами драматурги видели в этом процессе возможность взаимодействия с современностью. Так, драматург М. Курочкин в интервью сказал: «Новая драма» – это актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него. При этом новой драмой может быть и историческая пьеса, если она включает в себе попытку говорить об исторических событиях новым языком [Матвиенко 2003].

Однако именно языковая особенность новой драмы нередко подвергалась осуждению. Например, критик М. Дмитриевская, говоря о новой драматургии, писала: «На фоне общей девальвации слова и тотальной полуграмотности нации слэнговая болтовня в чатах, электронная переписка и телефонные SMS легко переходят в написание диаложков, которые под видом новой драматургии отправляются на многочисленные конкурсы. То, что раньше называлось в театрах самотеком, теперь течет в фарватер Новой драмы» [Дмитриевская 2004].

Новая драма принципиально настроена на художественный эксперимент, изменяет традиционные роли в театральном процессе: драматурга, режиссера прежде всего. Это драма, стремящаяся создать независимые театральные институции – театры, фестивали, лаборатории, открытая влияниям зарубежного театра, осваивающая новую проблематику современной жизни и создающая новую театральную эстетику, основанную на современном ощущении мира, стремлении проникнуть в сферы метафизики, особом внимании к языку.

Важной вехой в истории новой «новой драмы» театрики театра считают 2000 год, когда в рамках «Золотой маски» состоялась театральная лаборатория английского театра «Роял Корт», где отечественным деятелям театра была представлена техника работы с документальным текстом – вербатим. И уже в 2002 году М. Угаровым и Е. Греминой был организован первый независимый документальный театр – Театр.doc, который смог аккумулировать вокруг себя молодых драматургов того времени (М. Курочкина, Я. Пулинович, П.Пряжко, Н.Ворожбит и др).

Вскоре появились и другие экспериментальные театры: в 2005г. открылся театр «Практика» (худ. рук. Э. Бояков), в 2012г. – «Гоголь-центр» (худ. рук. К. Серебренников). Новые экспериментальные театральные площадки, говоря со зрителем на языке масс, отличались демократичностью, провокативностью и поддерживали проекты, поднимающие острые социальные темы. Примечательно, что в Перми в 2002 под руководством М.А. Оленевой совместно с выпускниками Пермского государственного института искусства и культуры появляется театр с названием «Новая драма», художественной основой которого стало «стремление к обретению современного и в то же время самобытного театрального языка, поиск и осмысление выразительных средств, обращение к актуальным темам сегодняшней жизни» [Новая драма 2002].

«Новодрамовские» пьесы стали все активнее появляться во многом благодаря развитию драматургических фестивалей и лабораторий в 2000-е. Большой вклад в развитие новой драмы внес фестиваль «Любимовка», созданный как драматургическая лаборатория по творческой инициативе М. Рощина в 1992 году. В 2002 г. появляется фестиваль драматургии «Новая драма», оказавший значительное влияние на концепцию современной драмы: «С самого начала своего существования фестиваль «Новая драма» провозгласил „театр новой пьесы“, в которой главное действующее лицо – драматург. <...> Участники движения активно поддержали утверждение: „Пьесой может быть любой текст“» [Болотян 2019: 221].



Поскольку основательных научных исследований существует множество, в настоящей работе нас интересует конкретный аспект в развитии современной драмы – формирование нарративного начала, – попробуем суммировать наблюдения ученых о драматургии новой волны и новой драмы с тем, чтобы использовать их как контекст для своего, более узко направленного исследования.

## 2.2. Развитие нарративного начала

Рассмотрим выявленные исследователями черты, которые, на наш взгляд, повлияли на усиление роли нарративизации.

1) *Гиперреализм, т.н. «чернуха» как доминантная черта проблематики драмы.* Драматургия «новой волны» (Л. Петрушевская, Н. Коляда, впоследствии и Е. Гришкoveц) оказывалась аполитичной и исследовала нового «маленького человека», фатально одинокого и погруженного в неустроенный быт современности, при этом тоскующего по иной жизни и создающего свой мир фантазий. Мечтатели, живущие в маргинальном мире, – это герои пьесы Н. Коляды «Театр» (1996) гардеробщица Вера и буфетчик Леонид, работающие в маленьком подвальном театре; героиня пьесы «Мурлин Мурло» (1995) Ольга, живущая в маленьком неблагополучном городке Шипиловске; героиня пьесы «Америка России подарила пароход» (1992) Ирина, работающая посудомойщицей.

Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий пишут, что «чернуха» в литературе переходного периода «показала народный мир как концентрацию социального ужаса, ставшего бытовой нормой» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 560]. Анализируя творчество Н. Коляды, Н.Л. Лейдерман приходит к выводу, что «маргинальность той действительности, которую воссоздает драматург, открывается уже не только и даже не столько социальным, сколько иным смыслом: реалии постсоветского быта оказываются максимально выразительным воплощением онтологического хаоса, экзистенциальной «безнадёги» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 570]. «Онтологический хаос» в бытовой драме смог выразиться не в действиях героев, а в их речах.

Однако важнее всего то, что у такого маленького человека есть некая метафизическая отдушина, фантазия, мечта – другой мир, выводящий его из круга обыденности. Ольга из «Мурлин Мурло» видит Бога и разговаривает с ним, а, Ирина из «Америка России подарила пароход» придумывает фантастические истории о своем отце:

**ИРИНА.** Я вам не говорила еще, что мой папа был космонавт?

**РОМАН.** Серьезно?

**ИРИНА.** Ну да! Я, правда, приемная дочь... А фамилия у папы оч-чень известная. Ее все знают. Иванов. Слышали?

**РОМАН.** Вроде.

**ИРИНА.** Он самый первый в космос летал. Знаете, да?

**РОМАН** (помолчал). А Гагарин?

**ИРИНА.** Ну-у, этот был второй! Папа — первый. Но газеты не сообщали о его полете, он был засекречен... Ах, это такая длинная история, я вам потом расскажу ее! Нет, в двух словах, запутанно и спонтанно расскажу сейчас...Короче: мой папа миллионер. Да. Настоящий папа. Я его дочка. Он скоро приедет...Нет, нет, приплывет за мной на белом-белом пароходе...  
[Коляда 1992:11-12].

Контраст миров обыденности и мечты (порой абсурдной) новой драматургии напоминает пьесы А. Вампилова, у которого герои также имеют отдушину в ином мире, не в будничном. Например, герой пьесы «Старший сын» (1967) Сарафанов, которого все общество считает неудачником с плохой работой, является творцом и продолжает служить искусству, пусть даже музыкантом в похоронном оркестре; главная героиня пьесы «Прошлым летом в Чулимске» (1971) Валентина, живущая в старом обветшалом доме в таежном райцентре, каждое утро пытается починить калитку в палисаднике.

Быть может, наиболее значительным явлением в драме новой волны стала уральская школа драматургии, основы поэтики которой заложил Н. Коляда.

Обратимся к пьесе Н. Коляды «Мурлин Мурло» (1995). Драматург создает картину скудной и страшной повседневности маленького рабочего городка Шипиловска, отравляющего жизнь населения во всех смыслах:

**АЛЕКСЕЙ.** ...запашок какой-то есть... (Удивлённо.) Это что такое?

**ОЛЬГА.** ...а вот у нас в городе такая беда, такое горе. Ветер с птицефабрики дует - пахнет одним. А потом с коксохима начнёт дуть - другим пахнет. А у нас такая квартира, что одни окна на птицефабрику, вот эти, ваши, а другие, в той комнате, на коксохим [Коляда 1995].

Реалии быта героев наполнены насилием, которое становится нормой для бездействующего героя:

*За окном снова крик. Жуткий, дикий. Эхо разнесло его по городу.*

**АЛЕКСЕЙ.** (*вздрыгнул, подошёл к окну, смотрит на тёмную улицу*) Господи, да что же это такое? Как это вы это терпите? И вчера то же самое было. Ужас, кошмар просто...

**ОЛЬГА.** Да бросьте вы. Не обращайтесь. У нас такая история - каждый день. Каждую ночь так, всю жизнь. Музыка Чайковского называется <...> Развлекаются от скуки [Коляда 1995].

Яркая языковая характеристика персонажа формирует тенденцию к рассказу:

**ИННА.** А вот как дам тебе сейчас в глаз. (*Пауза. Стучит ладошкой по губам.*) Пардон меня, мы по-родственному всё время. Бывает, кудри даже начнём друг дружке рвать. А то ведь скучно. И с мамой, бывало, сколько раз скублись. Стенка на стенку, ага. Подерёмся, поревём потом - всё ж таки развлечение. А так - скука! Мы - как мыло простые, понимаешь? Все перед тобой. Мама - в гортопе работает, ну, город топчёт, сплетни собирает. Я на стройке коммунизма наярываю [Коляда 1995].

Итак, неонатурализм или гиперреализм в драме 2000-х годов становятся доминантной чертой. «Гипернатурализм явственно следует не столько театральной, сколько литературной и киношной «чернухе» перестроечного периода», - пишет М.Н. Липовецкий [Липовецкий 2005]. Говоря о героях пьес В. Сигарева, О. Богаева, Е. Гришковца, литературовед замечает: «...они озадачены не столько удручающими обстоятельствами существования, сколько собственной неадекватностью этим обстоятельствам. Эти персонажи *не знают себя*, не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику

собственного существования, они остаются «чужими», даже если провели в этой среде всю свою жизнь» [там же].

Гиперреализм по-своему влияет на усиление повествовательного начала: театр всегда условен, в отличие от кинематографа, где можно легко воссоздать сцены насилия. Повествование, а не показ становится адекватным вариантом репрезентации чернухи и насилия.

2) *Формирование нового типа героя – беспомощного маленького человека.* Говоря о новом типе героя «новой волны», А. Зорин отмечает появление героя, который всецело зависит от среды и представляет собой «функцию принятого образа жизни, полностью замкнутого бытовой проблематикой» [цит. по: Лейдерман, Липовецкий 2003:561] в пьесах Л. Петрушевской, Н. Коляды.

Говоря о «маленьком человеке» в творчестве Н. Коляды, важно отметить, что он, пусть и погруженный в свой маргинальный мир, всегда карнавальный, серьезно-смехотворный. Н.Л. Лейдерман считает, что система характеров в пьесах Коляды – это разные модели поведения в ситуации «обыденного хауса» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 572]. Герои пьес «новой волны» (Л. Петрушевская «Чинзано» (1988), «Три девушки в голубом» (1989); Н.Коляда «Барак» (1987), «Мурлин Мурло» (1995) и др.) – уже не персонифицированные носители драматургического конфликта, их столкновения в пространстве пьес – это репрезентация конфликта героя со средой, с бытом.

3) *Новый тип конфликта.* Понятие «конфликт» (от лат. *nonflictus* («столкновение»)), введенное в терминологию драмы Г.В.Ф. Гегелем, представляет собой столкновение «антагонистических сил драмы» [Пави 1991: 216], является ключевой и структурообразующей категорией в драме. Обозначая художественный конфликт как «структурную категорию», Ю.В. Манн писал: «Конфликт выстраивается вертикально <...> вбирает в себя элементы нескольких, многих уровней (расстановку персонажей, развитие фабулы, мотивировку поступков <...>» [Манн 1995: 13].

В столкновении с бытом герои оказываются не просто беспомощными маргиналами, они *теряют функции героя* и становятся «характером». Это

приводит к тому, что конфликт неразрешим, персонажи могут лишь говорить о своих проблемах. Н.Л. Лейдерман, отмечая в этом влияние постмодернизма, пишет: «...постмодернизм, как уже отмечалось, последовательно разрушает представление о целостном характере и об объективной реальности, представляя и то и другое хаотичной совокупностью культурных симулякров. В соответствии с постмодернистской логикой между «характером» и «обстоятельствами» не может быть конфликта, так как они состоят из одного и того же материала» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 511].

Отчасти едва уловимый драматический конфликт и бессобытийность, в которых пребывают герои-«характеры» «новой волны», также являются наследием вампиловской драматургии.

Конфликт «новой драмы» литературовед Т.В. Журчева определяет как «нерешаемый»: «Противостояние людей друг другу, человека и социума, человека и мира никто из действующих лиц не собирается разрешать» [Журчева 2010:198]. Рассматривая в контексте исследования новейшей драмы 2000-х несколько ее направлений: драматургию с ярко выраженным лирическим началом (М. Угаров, Е.Гремина); «новую новую драму» (уральская и тольяттинская школа драматургии); документальную драму (бр. Пресняковых, Е.Исаева); монодрамы Е. Гришковца – литературовед приходит к выводу, что «конфликт в новейшей драме остается на уровне ситуации, демонстрации этой ситуации, существования персонажей в этой ситуации» [там же:198].

Исследователи драматургии этого периода И.М. Болотян и С.П. Лавлинский видят основу драматургического конфликта новой драмы в «кризисе идентичности» и вводят типологию конфликта, предполагающую четыре его варианта: «дисгармония, противоречия между «Я» с «экзистенциальным (-и) Я»; «социальным (-и) Я»; «культурным (-и) Я»; «сущностным (-и) Я» и др.) [Болотян, Лавлинский 2001: 113].

Мы полагаем, что развитие нарративности в драме этого периода стимулировано трансформацией четвертого типа конфликта, где герой столкнулся не только с Богом, как с Чужим, но и с любым другим проявлением метафизики.

Под метафизическим явлением мы подразумеваем некоторую сущность, внеположенную человеку ценность, которую в ходе конфликта герою предстоит познать. Метафизика, по определению М. Хайдеггера, представляет собой «познание того, что располагается за сферой чувственного, наука о сверхчувственном и познание сверхчувственного» [Хайдеггер 2013: 134].

Герой «новой волны» не может действовать, потому что лишен действенной силы (например, в пьесах Н. Коляды «Америка России подарила пароход» (1992), «Мурлин Мурло» (1995) и др). В «новой драме» действие в физическом плане невозможно зачастую из-за столкновения с метафизической сущностью. Так возрастает роль нарративного повествования, «рассказывания» истории о Другом, которое становится способом дистанцироваться от конфликта.

4) *Авторская проявленность*, усиленная беспомощностью статичного героя и ослабленным конфликтом.

Так, например, в пьесе В. Сигарева «Детектор лжи» (2002) главные герои Борис и Надя приглашают Гипнотизера, чтобы узнать всю правду друг о друге. Открывшаяся информация оказывается слишком неприглядной, и Гипнотизер стирает память обоим, усыпляя героев и программируя их на счастливую жизнь. Финальная реплика Гипнотизера «Хоть бы все получилось...» продолжается ремаркой автора:

И все получилось. Я знаю. Это же моя история [Сигарев 2002].

То есть история завершается не действиями героев (автор не создает дополнительный эпизод, где проснувшиеся герои вдруг начинают как-то иначе относиться друг к другу), о дальнейшей их судьбе сообщает сам изображенный автор.

Усиление авторской позиции в драме «новой волны» в значительной степени повлияло на развитие нарративизации.

Разрастание авторского слова, которого в классической драме быть не могло, в драматургии новой волны являет себя в паратексте. Под паратекстом, напомним, П. Пави подразумевает «название пьесы, список действующих лиц, временные и пространственные указания, описания декораций, а также любой

сопроводительный дискурс, как, например, посвящение, предисловие или предуведомление» [Пави, 1991: 281]. Ремарка как часть паратекста разрастается в драме «новой волны» до уровня повествовательного текста.

Особенно ярко эта тенденция проявилась в драматургии Н. Коляды и его учеников. Так, в пьесе Н. Коляды «Девушка моей мечты» (1995) в повествовательной ремарке дается авторская оценка:

Она улыбается и плачет. Посмотрела на стенку, из-за которой по-прежнему несутся крики и музыка, и вдруг увидела, что рисунок ее на стене приобрел реальные очертания, дверь нарисованная стала настоящей, проем дверной светится <...> Влетел в банку серенький веселый воробышек, принялся крошки клевать, радостно хвостиком вертеть. Она смотрит, как зачарованная, на воробышка... [Коляда1995].

Я.С. Жарский справедливо замечает, что автор в пьесах Н. Коляды «предстает перед читателем как некий творец, который не просто стоит выше персонажей, но и способен ими управлять» [Жарский 2014: 8].

5) *Доминантная роль языка и перформативность новой драмы*, отмеченная многими исследователями, обусловлена некоторой пассивностью героя, управляемого автором и находящегося в ситуации неразрешимого конфликта. Она приводит к тому, что событийность смещается в сферу игры языка. Язык драмы становится доминирующим над действием, например, в пьесах Л. Петрушевской. Так, в пьесе «Любовь» (1974) даже сами герои внимательны к словесной фразе-формуле:

**ТОЛЯ.** Я тебе сказал: «Выходи замуж», ты сказала: «За тебя?», я сказал: «Да». А Кузнецовой я совет дал: «Выходи замуж», она сказала: «Да кто меня возьмет», а я промолчал. Это формула — она двойная, из двух моих фраз. «Выходи замуж» и «да» в случае моего предложения. А в случае простого совета я вторую фразу не говорю, я многим так советовал выходить замуж [Петрушевская 1974].

Внимание читателя и зрителя приковывается к яркой, часто комичной бытовой речи, как в пьесе «Квартира Коломбины» (1989):

**КОЛОМБИНА.** Вот у меня прошлый раз муж был — что за мужик! Где ни сделает, там вылизет! А этот повадился в кулинарию. Быстро туда — через два часа быстро назад. Видите ли, захотелось ему домашненького, котлет. У меня соседи этими котлетами собаку кормили. Покормили, ничего понять не могут. Вызвали ветеринара. Он собаке искусственное дыхание сделал, говорит: эти котлеты сами ешьте, а собаке это вредно [Петрушевская 1989].

Театровед П. Руднев пишет: «Язык становится главным героем пьес Петрушевской <...> Речь отстраняет персонажа от самого себя, разоблачает героя и тем самым живет от него отдельно» [Руднев 2018:100].

Социально-бытовая драма Л. Петрушевской всегда стилистически приближена к театру абсурда, а речь ее персонажей, зачастую косноязычных, является главным признаком одиночества и невозможности коммуникации в обреченном мире:

**ВАЛЯ.** Ты что, здесь не живешь?

**ПАША.** Временно.

**ВАЛЯ.** Временно живешь или временно нет?

**КОСТЯ.** Сегодня здесь, и все.

**ВАЛЯ.** А вообще где?

**ПАША.** Сейчас еще нигде пока уже опять. [Петрушевская 1973].

Уникальную способность драматурга слышать живую речь и трансформировать ее в пьесу без литературной обработки П. Руднев называет «слухачеством» [Руднев 2018:100].

Доминирование языковой игры над физическим действием становится очевидным. М.И. Громова заметила: «...попробуйте изложить сюжет пьес «Песни XX века» или «Стакан воды», «Анданте» или «Любовь», «Лестничная клетка». В них нет ничего, кроме монологов-исповедей или обмена словами, в процессе которого люди не слышат друг друга» [Громова 2014:114].

Монологи-исповеди героев, нарративы, становятся основой пьесы в новой драме, а действие смещается в область языка, который сам становится предметом игры: «...персонажи в пьесах постмодернизма осуществляют себя не столько в



поступках, сколько в словах — горьких шутках, перифразах, каламбурах, непрерывной языковой эксцентрике» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 510].

Представляется, что обновленный язык драмы «новой волны» в дальнейшем способствовал тому, что «новая драма» стала перформативной.

Термин «перформатив» принадлежит Дж.Л. Остину, который ввел его в философию языка в рамках лекций «Как производить действия при помощи слов» (1955). Понятие «перформативный», по Остину, указывает на то, что «произнесение высказывания означает совершение действия» [Остин 1999: 19].

Лингвистическое понимание перформативности определяет применение термина в характеристике новой драмы. М.Н. Липовецкий, рассматривая пьесы представителей новой драмы (Е. Гришковца, М. Курочкина, и др.), пишет, что любой их текст «выступает в перформативной функции» [Липовецкий 2008], то есть «тексты не изображают и не отражают жизнь, они создают (или стремятся создать) магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией» [Липовецкий 2008].

Это действительно так. В пьесе Е. Исаевой «Про мою маму и про меня» (2002), героиня-подросток пишет истории о своем детстве. Эпизоды не разыгрываются, о них рассказывается через призму детского восприятия с такой эмоциональной точностью, что читатель (зритель) в эти моменты видит героиню ребенком.

Так, героиня рассказывает, что однажды решила поздравить с днем рождения соседскую девочку, подарив ей что-то «неприменно дорогое» [Исаева 2002]. Самым дорогим оказывается своя кукла, отношение к которой формируют точные детали:

Ленка не ходила с ней к зубному и на море с собой не брала, а я брала и чуть её там не утопила [Исаева 2002].

В конечном счете героиня, сгорая от стыда, забирает свой подарок обратно:

Неправильно, что надо дарить то, что дорого. Как это можно дарить то, что дорого? То, что дорого, с этим нельзя расставаться - а если можешь расстаться, то какое же оно дорогое? [Исаева 2002].

Таким образом, конфликт в новой драме репрезентируется через перформативность – создание ритуального действия или новой действительности словом, нарративом. Действие становится редуцированным элементом, акцент смещается на сам акт повествования.

б) *Неоисповедальность* явилась важной чертой для становления нарративизации в пьесах конца XX – начала XXI века.

Рассматривая пьесы М. Курочкина и Е. Исаевой, М.Н.Липовецкий справедливо отмечает, что пьесы концентрируют внимание на «проблеме личной идентичности современного человека – проблеме, которая, безусловно, определяет сегодняшний драматизм» [Липовецкий 2005].

Неоисповедальность максимально проявила себя в монопьесе – жанре, который стал особенно популярен в середине 90-х. Так, например, широко известны работы тольяттинского драматурга В. Леванова («Смерть Фирса», 1998; «Муха» 1999; «Любовь к русской лапте» 2001; «Прощай, настройщик!» 2004 и др.). В театроведческих и литературоведческих работах понятие «монодрама» закрепилось благодаря пьесам Е. Гришковца («Как я съел собаку» 1998, «ОдновреМенно» 1999 и др.).

Структурным признаком монодрамы Н. Агеева и О. Рощина считают «миметическое изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентацию его представлений о себе и мире посредством монологического высказывания» [Агеева, Рощина, 2019: 178].

По словам О.В. Журчевой, нарративный характер монодрамы «заявлен в самом жанровом определении, поскольку современная монодрама – это всегда в первую очередь монолог, связанный либо с самопрезентацией, либо с функцией персонажа как рассказчика-описателя, т.е. нарратора, близкого эпическому посреднику между автором, зрителем и повествуемым миром» [Журчева, 2015:134].

Наиболее известными неоисповедальными пьесами являются монодрамы Гришковца. Его пьесы, по словам С.В. Гончаровой-Грабовской, «модифицируют жанровую модель монодрамы, привнося в родовидовой синкретизм лиро-

драматического активно выраженное эпическое начало» [Г.-Грабовская 2009: 27]. Выражением эпического начала в пьесах Гришковца литературовед считает развернутые монологи, «содержащие скрытый или опосредованный диалог» [Гончарова-Грабовская 2009: 28].

Интерес драматургов к самоопределяющейся личности героя в дальнейшем реализовался в документальной драме.

Тенденция к документальности материала и прямой документальности слова – важная черта драматургии, сформировавшая тенденцию к нарративизации в начале 2000-х гг. В этом смысле именно драматургии принадлежит новаторская роль в формировании новой тенденции в литературном процессе.

В начале 2000-х годов литературоведы и критики заговорили о появлении «нового реализма» и о новой роли документа. И.Э. Каспэ под документом подразумевает «не просто способ передачи информации, но способ выстраивания социального «я», социальных связей, социальной общности, социальной реальности» [Каспэ 2010:6]. Исследовательница пишет: «Когда возникают сомнения в том, что литература может напрямую говорить «о жизни и человеке», и когда, вместе с тем, именно такой тип говорения признается наиболее необходимым и ценным, - на помощь приходит «говорящая вещь», документ». [там же:46].

В отечественной литературе с 2000-х годов стали появляться и документальные романы («Зимняя дорога» Л. Юзефович, 2016), и документальная поэзия, которую называли социальной поэзией (В. Нугатов, К. Медведев, А. Родионов и др.).

Но прежде всего документальность проявилась в драме. В 2002 году под руководством М. Угарова и Е. Греминой был создан Театр.doc – уже в названии театра содержалась установка на особую эстетику.

Под документальным театром П. Пави подразумевает тип театра, который использует в качестве текста «только документы, первоисточники, отобранные и «поставленные» в соответствии с социально-политической программой драматурга» [Пави 1991:416]. Документальный театр противопоставляет себя

«театру чистого вымысла, воспринимаемому как слишком идеалистический и аполитичный, и выступает против манипуляций с фактами, в свою очередь манипулируя документами, преследуя собственные цели» [там же: 416].

В 2003 году на сайте newdrama.ru появляется манифест, созданный Р. Маликовым, А. Вартановым и Т. Копыловой. В манифесте обозначались главные особенности документального театра, среди которых был акцент на остросоциальных конфликтах, провокационных темах, декларировались «простота и ясность высказывания», социальная значимость и, немаловажно, отказ от театрального антуража, режиссерских метафор. Анализируя сущность манифеста, И. Болотян писала: «Театр.doc выводил на первый план актеров, их персонажей и самое главное – то, что они говорили, т. е. текст» [Болотян 2019:145].

С момента появления Театр.doc (2002) возрос интерес к феномену и технологии «вербатим». Термин используется исследователями в трех значениях: техника создания текста; стиль документальных текстов, написанных как подражание или стилизация частных речевых дискурсов; тип документального театра в начале XXI века [Болотян 2019].

Создавая пьесы в технике вербатим, актеры записывали на диктофон интервью с «донорами» – анонимными реципиентами, сохраняли интонацию, лексику и переносили их на сцену. Так появлялись пьесы-воспоминания, пьесы, репрезентирующие личный опыт людей разных социальных групп (например, пьеса К. Галдаева и Ю. Груздева «Угольный бассейн» (2001) была создана на основе интервью с шахтерами г. Березовский). Пьесы-вербатим – это не просто повествование, лишённое игры, но и неонатурализм, унаследовавший, по словам М.Н. Липовецкого, характер «позднесовесткой чернухи перестроечного периода» [Липовецкий 2008:763].

Рассматривая значимость документальности в развитии нарративизации, нужно отметить, что техника вербатим приближена к форме нарративного интервью, разработанного в социологии Ф. Шютце. Под нарративным М.В. Скурят подразумевает такой вид интервью, в основы которого положена «способность людей выступать в роли рассказчиков», а основная его цель – «получить

информацию о наиболее типичных биографических процессах, характерных для некоторой специфической группы людей, причем с позиции видения этих процессов самими рассказчиками» [Скурат 2001:493-494].

Важно отметить, что вербатим является лишь одной из техник работы с материалом в документальном театре. Однако именно запись живой речи и ее воспроизведение в условиях, отрицающих традиционную театральную эстетику, сделали эту речь предметом изображения и словно героем новой пьесы.

Все названные черты драматургии, которые мы отметили, опираясь на многочисленные исследования проблемы новой драмы, способствовали тому, что прежняя нарративность, напрямую связанная с фабулой и перипетийностью, утрачивает свою значимость и начинает развиваться иная, новая нарративизация.

### **2.3. Приемы нарративизации**

Описав общие тенденции в драматургии изучаемого периода, стимулировавшие процессы ее нарративизации, обратимся к конкретным приемам в текстах пьес, основанных на нарративности.

#### **2.3.1. Исповедь и документ**

Рассмотрим роль *неоисповедальности* в появлении нарратива на примере пьесы Е. Гришковца «Как я съел собаку» (1998).

Главный герой пьесы – «Рассказчик – молодой человек лет тридцати-сорока» [Гришковец 2003]. То есть герой обозначается через его ведущую функцию – повествователя, нарратора. Его повествование – это рассказ о временах армейской службы на флоте, на острове Русский.

Как известно, пьеса носит автобиографический характер, о чем Е. Гришковец, проходивший службу на Тихоокеанском флоте, неоднократно говорил в интервью: «По ночам я с острова смотрел на огни Владивостока и думал, вот бы мне попасть хоть в один из теплых домов. Там много вкусной еды, книги и больше ничего не нужно. Ни на один город я так не смотрел, с такими сильными желаниями и, надеюсь, ни на один больше так не придётся посмотреть» [Филиппов 2013]. Герой фактически совпадает с автором.

Герой, диегетический нарратор, рассказывая о службе, упоминает и бессмысленные приказы:

Что мы там делали все-таки? Мы делали очень много всякой фигни.... Все это, понятно, называлось - "защита Родины» [Гришковец 2003].

Физическое и эмоциональное насилие:

...однажды нас наказывали искусством <...> Нам двадцать раз показали фильм «Жестокий романс»<...> Без звука [там же 2003].

Здесь важно, что повествователь рассказывает и о себе прошлом, когда он был ребенком, и демонстрирует смену идентичности. Бессмысленная муштра приводит к тому, что главный герой теряет ощущение самого себя – мальчика, воспитанного в любви и воспринимающего мир как чудо. Экзистенциальный кризис главного героя связан с тем, что разрушаются его старые представления о самом себе, в то время как новые еще не сформированы:

А меня нет... Мама писала письма каждый день. Посылки посылала <...> А этого мальчика уже нет. Посылка пришла не по адресу. Она пришла не к их милому, единственному, умному мальчику. А к одному из многих грязных, затравленных и некрасивых пареньков <...> Мне было мучительно трудно прикидываться прежним. Не мог же я написать, что меня нет, что их сына нет, а есть другой. [Гришковец 2003].

Столкновение героя с собой как с Другим и составляет главный конфликт пьесы. Драматизм ситуации обусловлен именно совпадением говорящего со сцены человека с автором этого текста, ведь зрителю известно, что вышедший на сцену актер и есть автор.

Важным моментом становится рассказ о том, как главный герой ел собаку. Фразеологизм «съесть собаку», подразумевающий приобретение опыта, воплощается в буквальном смысле: герой ест собаку, приготовленную сослуживцем – корейцем, и это событие становится для него опытом, символом перехода в новое качество на пути инициации. Этот эпизод ярче всего демонстрирует внутренний конфликт героя: в он процессе осознал, что только что съел «кусочек этого доверчивого и беззащитного существа» [Гришковец 2003],

но к своему ужасу замечал – «ел, *пытался ощутить бунт в себе*, а мне...*было вкусно* (курсив – К.С.) <...>. Разрыв между двумя сознаниями (прошлого себя и настоящего) герой фиксирует фразой: «...то есть один человек думал, другой – ел» [Гришковец 2003].

Герой-нарратор предстает перед нами как человек, не способный, а главное, не стремящийся противостоять миру, в котором оказался. Но это не проблема героя, а состояние поколения: не случайно в своих рассказах он говорит «мы», «нас» (подразумевая сослуживцев). Практически единственная попытка нарратора стать действительно героем описывается им как комичный эпизод:

Вот и я однажды защитил Родину. Один. Лично сам. Да-да! Я был... в бою <...> к нам со стороны острова Хоккайдо подлетел маленький самолетик. Его, видимо, просто послали посмотреть на нас поближе. Он, не долетев до нас, стал разворачиваться, и я увидел летчика. <...> И на какую-то секундочку он взглянул на меня, и я, *не думая, моментально... раз - и показал ему руками....., в смысле – хрена тебе!* Он тут же развернулся и улетел к Японии, а я победил. Вот и все. Это был наш поединок. Хотя я понимаю, что у японца были заняты руки, но я... все равно победил [Гришковец 2003].

Однако в этой иронии и простоте, с которой открывается герой, появляется и качественно новое свойство: герой не боится быть непонятым или не принятым, он не рассчитывает на сочувствие. Нарратору важен сам факт высказывания:

я сам не понимаю причины, почему я это все буду сейчас рассказывать; кажется, что причин много, а как только называешь одну из них, так тут же и понимаешь, что это не та причина, или она не основная, или вообще... То есть будем считать, что все, что я рассказываю, – это я рассказываю без причины, ну а вы... [Гришковец 2003].

Это интересный эпизод самоидентификации говорящего: идентичность – это процесс, который не может быть законченным. Речь на сцене и есть самоидентификация персонажа. А прямое обращение зрителя с предложением придумать причины, побуждающие рассказчика говорить, реализует установку на идентификацию и зрителя с персонажем, или приглашает зрителя к анализу.

Такая форма искренности позволила реализовываться личным историям, нарративным монологам. Гришковец реализовал совершенно новую модель существования пьесы: конкретный автор (по Шмиду) написал автобиографический текст, который сам и исполнил.

В тексте драматург закладывал возможность сотворчества с будущими исполнителями роли. В первой ремарке указано, что «...текст можно дополнять собственными *историями* и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать» [Гришковец 2003]. Фактически, попытка автора установить новую коммуникацию с реципиентом – это подтверждение концепции Смерти автора, репрезентация признака постмодернизма – «пересказ в квадрате» [Эко 1986:228].

Таким образом, мы можем сказать, что в творчестве Е. Гришковца возникает сразу несколько аспектов, формирующих нарративизацию: монолог становится закономерной формой существования нарратива, проявляется автор, который является не только героем, но и исполнителем, актуализируется тенденция к *документальности*.

Документальный театр, театр верbatim является важной вехой в трансформации театра в сторону нарративности. Рассмотрим природу верbatim на примере пьесы В. Забалуева и А. Зензинова «Другие/Красавицы» (2005).

Пьеса представляет собой интервью с почти двадцатью женщинами разного возраста, выбор которых авторы в предисловии определили следующим образом: «Во-первых, интервьюируемая должна считаться красавицей в глазах окружающих, во-вторых, она должна сама относиться к себе, как к красавице (или, по крайней мере, знать, что ее считают таковой), в-третьих, красота не должна быть обязательным условием ее профессии – моделей, актрис и т.д.» [Забалуев, Зензинов 2005].

Каждая героиня – это собирательный образ, о чем и сообщают авторы. Для каждой героини выбрано «говорящее» имя (Мечтательница, Дама сердца, Атаманша), которое отмечает сущностные черты каждой. Это подтверждается и речевой характеристикой героев, так, например, Дама Сердца говорит верлибром:



**ДАМА СЕРДЦА.** Когда я была в детском саду,

Меня мучили три девочки...

Они меня мучили, потому что я нравилась очень одному мальчику, с которым...

Ну, в общем, он им всем нравился...

Троим. (Пауза, сдержанный вздох.)

А-а-а... [Забалуев, Зензинов 2005].

Осмысление эстетической категории «красота» происходит через ответы на самые простые вопросы («что тебе запрещали в детстве?», «когда ты поняла, что красива?») и через столкновение с низким («были случаи, когда тебя бросали?» и т.д.). Отвечая на них, героини предстают как диегетические нарраторы, то есть повествующие сами о себе:

**ПРИНЦЕССА.** Мне в подростковом возрасте не разрешали смотреть поцелуи по телевизору. Когда шла, например, «Санта-Барбара», меня мама с бабушкой выставляли из комнаты и говорили, что тебе это смотреть рано, а я подсматривала из двери [Забалуев, Зензинов 2005].

Временами героини включатся в истории друг друга, становясь персонажами повествуемого мира:

**МЕЧТАТЕЛЬНИЦА.** Недавно я вспомнила, что, оказывается, я была самой красивой девушкой в классе <...> У нас пришла еще одна новенькая девочка, а я уехала в санаторий, и меня не было. И... вот эта новенькая девочка приходит - сидит на моем месте. Она... Ну, я говорю: «Ну, давай, двигайся!.. Двигайся давай, я здесь сижу!» (Сгоняет Принцессу с ее места перед подиумом.)

**ПРИНЦЕССА.** (Уступая место Мечтательнице.) Да-да, я знаю, ты тут сидишь, мне сказали, что это ты, которая самая красивая девочка в классе [Забалуев, Зензинов 2005].

Интервью провоцирует героинь на короткие неоисповедальные нарративы, которые в действительности оказываются не просто разговором о красоте, а вскрывают проблемы женщин в России. И тогда событием становится не рассказанная история, а то, что кроется за ней и открывается сознанию читателя: проблема неравенства женщин, табуированность женской сексуальности и т.д.

Когда женщин спрашивают: «А жизнь – это красиво или безобразно?», они говорят о доминанте безобразного:

**МАЛЫШКА.** Наверно, сейчас безобразного. Несправедливого. Неправильного...э-э-э...

**ПРИНЦЕССА.** Вообще мир людей в целом ужасен [Забалуев, Зензинов 2005].

Героини (красавицы, по определению авторов) упускают тот факт, что сами по себе они являются воплощением жизни, ее красотой. По сути, обнажается проблема обесценивания женщины в современном обществе.

Кроме женщин-нарраторов, в пьесе присутствуют и мужские персонажи – Бандос, Манекенщик, Кот Иннокентий, которые являются аллегорией стереотипов о женской жизни (например, кот как символ одиночества).

Нарративное начало в пьесе, заданное реальными рассказами женщин-героинь, распространяется и на иные уровне текста. Так, в пьесе активно выражено авторское начало.

Во-первых, в пьесе есть предисловие – развернутое метанарративное повествование о процессе написания пьесы:

...в качестве предмета драматургического исследования выбрали самую маргинальную и самую проблемную из всех социальных групп – красавиц <...> Пьеса была дописана 9 сентября, а через полчаса на сайте ГТРК «Регион-Тюмень» появилось сообщение о том, что «сегодня традиционно отмечается Международный день красоты, приветствуется и превозносится все прекрасное», а «во многих городах и странах повсеместно проводятся конкурсы красоты» ... И нам стало ясно: на свете есть высшая гармония! [Забалуев, Зензинов 2005].

Во-вторых, изображенный автор появляется на сцене: задает вопросы и становится участником действия:

**АВТОР.** Значит, мы...э-э-э... берем интервью у... э-э-э... разных людей, которых можно назвать красавицами. Те, кто сами себя так считают и считают их окружающие. Есть такой большой вопросник... (Шорох бумаги.) Не спеша, поочередно, буду какие-то вопросы задавать... (Негромко бормочет) [Забалуев, Зензинов 2005].

Кроме того, текст пьесы по большей части напоминает сценарий: авторы не только дают мизансценические ремарки («С диктофоном в одной руке и листами бумаги входит на сцену слева»; «Пауза. Ребенок и Автор переглядываются. Они напряженно пытаются понять смысл сказанного» [Забалуев, Зензинов 2005]), но и сопровождают текст примерами конкретных изображений, которые должны быть частью сценографии.

Таким образом, авторы предстают и как драматурги, и как персонажи, и отчасти претендуют на роль режиссера и сценографа.

В документальных пьесах получила свое развитие неоповедальность, появившаяся ранее у Е. Гришковца. Вербатим сконцентрировал внимание на эмоциональности речи, ее стихийности. Подобная искренность речи во многом сформировала эстетику новой драмы, сущность которой литературовед И.И. Плеханова обозначила как «лирическое высказывание в драматической форме поколения с новым сознанием, не знающим и не признающим запретов» [Плеханова 2013:79].

В этой ситуации рассказчик (герой, автор) становится все более заметной фигурой.

### **2.3.2. Повествовательные инстанции**

Рассмотрим *авторскую проявленность* в пьесе Н. Коляды «Театр» (1996). Это пьеса о сложных взаимоотношениях гардеробщицы Веры и буфетчика Леонида, работающих в театре.

Автор, название пьесы, действующие лица и место действия выделены крупным шрифтом и расположены на первой, отдельной странице, что не свойственно классическому оформлению драматургического текста и порождает не просто ассоциацию с афишей, а выглядит как представление спектакля, который начнется в сознании читателя со второй страницы.

Первая ремарка создает образ рассказчика, который называет себя автором и изначально наделяет реципиента функциями соучастника действия в фиктивном мире:

*Фойе маленького провинциального полуподвального или глубоководного театра. Ах! Вот о таком я мечтаю! Слышите вы, там, в последнем ряду, о чём я мечтаю? Вам не понять. Вот взять бы в моей хрущёвке вырыть бы поглубже подвал, а потом там фонарей кучу, а потом занавес, артистов, зрителей и играть, играть, играть ... Хотя бы даже вот эту пьесу, что пишу. А что? Она на двоих. Затрат мало... [Коляда 1996: 1].*

Дальнейшее повествование позволяет охарактеризовать ремарку как метанарративный комментарий, который связан не с собственно повествованием, а с актуальным театральным дискурсом. В процессе метанарративного повествования автор создает предлагаемые обстоятельства и своих персонажей:

*Там, за дверью, идёт спектакль. Вечер. Зима. А тут, в фойе - своя жизнь идёт. Ну, если хотите - свой Театр. За стойкой буфета ЛЕОНИД - моет посуду. В гардеробе - ВЕРА [Коляда,1996:1].*

Перед нами предстают два комедийных персонажа: они одиноки, немолоды, их жизнь ничем не примечательна. Все, что у них есть, – это ненавистная работа в театре и острый конфликт на почве личной неприязни:

**ЛЕОНИД.** Грымза!

**ВЕРА.** Лысая башка, дай пирожка! Комбайн! Унисекс!

**ЛЕОНИД.** Коза валдайская! [Коляда 1996:3].

Герои бесконечно ссорятся, демонстративно играя для несуществующей публики, а вскоре читатель неожиданно узнает, что Вера долгое время добивается внимания Леонида, буквально терроризируя его:

**ЛЕОНИД.** Молчать! Три года! <...> она ходит за мной следом, она мешает мне жить, я не могу её переносить, я устал, я без сил ...

**ВЕРА.** Я, я. “Я” - последняя буква алфавита. Леня, тебе не в буфетчики идти, в артисты. Что ты рассказываешь зрителям содержание предыдущего действия.

**ЛЕОНИД.** Молчать! И вот я устроился в театр, слава Богу, прямо под квартирой открылся театр, я нашел своё дело, это была такая удача, я перетащил сюда ложки, вилки, посуду, я купил этот буфет, чтобы зарабатывать много денег, и что? Она села напротив, в гардероб! Чтоб портить мне жизнь! [Коляда 1996:9].

Фарс обнаруживается в середине пьесы, когда выясняется, что у героев давняя неразрешимая любовная связь:

**ВЕРА.** Я хочу нашей совместной жизни. Тебе надо мыть стаканы, скоро антракт. Дай, я буду. Я помогу. Я покажу тебе прелести семейной жизни! Вот как моет стаканы жена, смотри!

**ЛЕОНИД.** Оставь мои стаканы в покое! Разбила всё! Разбила всё! Ведь ты переезжала ко мне год назад, жила у меня. Сбежала через три дня. [Коляда 1996: 10].

Собственная жизнь героев слишком неустроенная, поэтому театр для них – это своего рода явление метафизическое. К нему они обращаются, чтобы выйти за пределы обыденной реальности. И на протяжении всей пьесы герои гротескно разыгрывают сценарий собственной жизни, подчиняясь законам театра, то обманывая, то удивляя читателя неожиданными фактами и сюжетными поворотами. Театр – слишком сложное явление для простых героев. И к финалу их единственным желанием становится уйти из театра во всех смыслах:

**ВЕРА.** Зачем ты устроился сюда в театр? Тут пахнет. Пахнет смесью этих духов от путанок, искусством интересующихся, и кало! Давай уйдем отсюда, Лёня. Я знаю применение для твоих сил. Тише, Лёнчик. Лучше откроем фирму. Скажем, по производству открыток [там же].

Но герои всего лишь порождение авторского замысла и полностью подчинены ему, а поэтому попытка уйти принимает форму представления.

**ЛЕОНИД.** Да. Спектакль продолжается. Но теперь - без меня, милая. Хватит. Три года кошмара. Я пошел из игры. Я больше не могу.

*Пьет из горлышка бутылки коньяк, надевает пальто кожаное, идёт к двери, но вдруг падает замертво [там же].*

Роль закончена.

Очнувшись после «смерти», герои не становятся свободными, скорее наоборот, окончательно погружаются в театральный мир иллюзий и ролей:

**ЛЕОНИД.** Где я?

**ВЕРА.** Где, где. В театре. Здесь. На работе. Вставай, Лёня.

**ЛЕОНИД.** Вставай, Лёня ... Она склонилась над ним, в норковой шубе, сказка, Золушка склонилась над принцем, потерявшим чувства ...

“Ты кто, прекрасная незнакомка?” - спросил Принц ... [Коляда 1996: 13].

Важно отметить, что изображенный автор, являя себя ранее в ремарках лишь наблюдателем, в финале становится демиургом. Он разрушает созданный им мир и отпускает героев. При этом развязка наступает не в драматическом пространстве, то есть не разыгрывается на сцене, а реализуется в процессе наррации, в ремарке, когда автор фактически дает свободу своим персонажам:

*Вдохнули оба и пошли, опираясь друг на друга. Леонид толкнул рукой декорацию буфета, потом декорацию гардероба, они поплыли в сторону, потому что были на стене нарисованы. А кожаное пальто и норковая шуба, оказывается, из театральной марли были сшиты. Потом Леня толкнул и зрительный зал от себя, упала фанера раскрашенная. Нет там никаких зрителей, фонарей, занавеса, пьес. Ничего там нету.*

*Леонид взял Веру за руку, и они пошли из подвала.*

*Чайка ожила и, взмахнув крыльями, улетела за ними в провал чёрного выхода, в небо [Коляда 1996:19].*

Финальная ремарка становится определяющей и для дальнейшей читательской рецепции: автор-рассказчик манифестирует идею о театре как о пространстве собственного вымысла.

Таким образом, нарративный дискурс, обретая функцию авторефлексии, разрушает эффект правдоподобия. Подобная авторская проявленность позволяет говорить о *метанарративности* в пьесах Н. Коляды.

Под метанарративностью мы, вслед за Е.Ю. Моисеевой, подразумеваем «авторефлексивную организацию нарративного дискурса, раскрывающую сосредоточенность наррации на собственной природе, проблематизирующую инстанции автора и нарратора, роль языка и принципы организации текста» [Моисеева 2022: 26]. В таком случае читатель акцентирует свое внимание не на рассказанной истории, а на способе изложения нарратива.

## **Выводы по главе**

1. Нарративное начало в драме актуализировалось в начале 1990-х гг. Предпосылкой к нарративизации в период новой волны 1990-2000 гг.

(Л.Петрушевская, Н. Коляда, Е. Гришковец, О. Богаев) становится появление нового типа героя: беспомощного и слабого, не способного противостоять внешним и внутренним обстоятельствам. Ослабляется конфликт, потому что в центре внимания оказывается внутренняя жизнь человека. Действие заменяется языковой игрой. В этом сказалось влияние постмодернизма – с его бегством от пафоса, глобальных проблем, иронией и вниманием к частному человеку.

2. Усиливает нарративное начало в драме неисповедальность, возникшая в период «новой драмы» 2000-х гг. (Е. Гришковец, В. Сигарев, Я. Пулинович, М. Курочкин, Е. Гремина, М. Угаров, Е. Исаева, Н. Ворожбит и др.). Но наиболее очевидно нарративность проявляется в эстетике вербатим (документальный театр): рассказы реальных людей становятся предметом показа на сцене. И здесь театр оказывается на первых ролях в переходе к эстетике документности, документальности и «новому реализму».

3. Драматургия изучаемого периода неоднородна. По мере развития новой драмы, ближе к 2010-м гг., критики заговорили о новом метафизическом конфликте; нарратив нередко приобретает характер разговора с высшими силами. Драма все больше стремится к условным формам. Изменяется роль слова в драме: оно становится не столько средством коммуникации или характерологического представления персонажа, сколько предметом изображения, частью перформативного акта. Сам театр переходит в новое состояние, которое сегодня нередко называют постдраматическим.

### **Глава 3. Роль нарратива в российской драматургии 2010-х годов**

В настоящей главе рассматриваются результаты процесса нарративизации драмы – процесса, нарастающего в драматургии с 1990-х и усиливающегося в последующие годы.

#### **3.1. Слово в эпоху постдраматического театра**

О театре 2010-х гг. критик П. Руднев писал: «...театр стал быстро и энергично осваивать все то, что выходило за рамки психологического театра: современную хореографию, новые формы театра кукол, театр художника, новый цирк, документальный театр, театр текста, культуру драматических читок, социальный театр, арт-терапию, постдраматический театр, перформанс, мюзикл и так далее» [Руднев 2015]. Этот период Руднев назвал эпохой «деканонизации театрального формата»: «...мы впервые за много-много лет оказались перед фактом полного размывания критериев» [Руднев 2015], а «литературоцентричный театр оказался лишь одной из возможных форм, не доминирующей» [Кацман 2017].

О разрушении канона пишет и П. Богданова в монографии «Трансформация драмы в истории. Структуры порядка и структуры хаоса» (2024). Театровед выделяет универсальные структуры – «замкнутая и открытая, или структура порядка и структура хаоса» [Богданова 2024: 8]. Современная драма, по мнению Богдановой, представляет собой структуру хаоса, которая «определяется не столько наличием общей драматической ситуации, сколько общей протяженностью действия, которое возникло до начала драмы и будет продолжаться с ее окончанием. Такое действие можно назвать незавершенным. Конфликты в такой структуре не непосредственные (прямые), а опосредованные (косвенные) <...> В неклассической (разомкнутой) структуре события могут происходить в субъективном мире, в метафизической, эзотерической плоскости, в потоке поэтического сознания» [Богданова 2024:15-16].

Таким образом, по мнению П. Богдановой, разомкнутая драма – это «свобода, свободная композиция, свобода от канонов, предписаний и правил. Можно сказать, что художник сам устанавливает над собой закон, а не следует образцам» [Богданова 2024: 141].



Развитие нарративных тенденций мы рассматриваем тоже как один из признаков деканонизации драмы в XXI в.

На драматургию этого периода повлияли перемены в театре в целом, в России и в мире. Совокупность перемен Х.-Т. Леман обозначил как «постдраматический театр» (именно так называлась его книга 2013 года) [Леман 2013]. Исследователь отметил прежде всего отказ от конвенциональной театральной формы. Постдраматический театр – это театр после традиционной драмы, он нередко даже не существует в виде пьесы, рождается на сцене.

Для настоящего исследования важно, что спектакль, как заметил Леман, эмансипируется от драматургического текста: «...текст, который ставится на сцене (если он вообще на ней ставится), является всего лишь равноправным элементом жестикуляционного, музыкального, визуального и т.д. взаимосвязанного целого» [Леман 2013: 75].

Означает ли это уменьшение роли текста или наоборот, слово актуализируется? Важно понять, какова роль нарратива (и какого именно) в постдраматическом театре.

Среди представителей постдраматического театра Ханс-Тис Леман называет таких режиссеров, как Роберт Уилсон, Ян Фабр, Ян Лаурерс, Хайнер Гёббельс, Анатолий Васильев, Пина Бауш, Ричард Шехнер и др. Также Леман выделяет «театры действия»: это театральная группа «Голландия», театральная группа «Виктория», театр «Ангелус Новус» и др.

Несмотря на то что работа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» была переведена на русский язык только в 2013 году, а из российских режиссеров подобного направления сам автор указывал только А. Васильева, опыт такого театра в России уже был. Критик М. Давыдова отметила, что до публикации работы Лемана уже были поставлены спектакли Д. Крымова «Тарарабумбия» (2010) и М. Гацалова «Сказка о том, что было и чего не было» (2013). Давыдова говорит о соотношении книги Лемана и состоянии российского театра следующее: «Книжки до недавнего времени не было, а сам театр взял себе и родился. И это лишний раз свидетельствует о том, что он не выдумка харизматичного автора (подразумевает

Лемана — К.С), а объективная реальность, данная нам в ощущениях» [Давыдова 2013].

Но фактически формы постдраматического театра появились еще раньше. Прежде всего это документальный театр (Театр.doc открылся в 2002 г.). В 2005 году появился первый российский сайт-специфик театр «Liquid theatre» (2005-2022), а в 2011 году под руководством Дмитрия Волкострелова появляется независимая театральная группа «Театр post», где авторы ставят спектакли на альтернативных площадках, ищут новый театральный язык для современных пьес.

А с 2014 года драматургический фестиваль Любимовка открыл направление «Fringe-программа», которое направлено на поиск новых драматургических решений. Организаторы пишут: «Мы называли это по-разному: «спорная территория», «невозможный театр возможного будущего», «междисциплинарная драматургия». Кто-то называет это: «множественная» или «поли-драматургия». Это может быть драма-объект, драма-практика, драма-мурал <...> Почему именно сейчас, именно такой «текст для театра» вы предлагаете? Возможно, описание концепции произведения окажется не менее важно, чем само произведение» [Августеняк 2024].

Постдраматический театр порождает новые театральные формы, такие как сайт-специфик (или театр «особого места»), подразумевающий конкретную локацию как единственно возможную среду для существования произведения. Жанры такого типа театра – спектакль променад, иммерсивный театр; документальный, визуальный, мультимедийный театр и все перформативные практики (перформанс, хэппенинг, акция, то есть такое действие, которое происходит в особенном месте в определенное время на глазах у зрителей, а автор обязательно является неотъемлемой частью произведения). Исследованию природы постдраматического театра посвящены также работы Р. Шехнера «Теория перформанса» (2003), Э.Ф-Лихте «Эстетика перформативности» (2004), Я. Фабра и Люка Ван Ден Дриса «От акта к актерству» (2010). В России – работы театроведа Н. Скороход, критика Ю. Клейман, театрального деятеля К. Матвиенко,

театроведов Н. Исаевой, П. Богдановой, литературоведов С.И. Городецкого, В.Н. Сенькина, В.Н. Алесенкова и др.

То есть мы можем говорить, что отечественная драматургия 2010-х гг. стала ощущать перемены, обозначенные Леманом как «постдраматический театр».

Критик и переводчик трактата Х.-Т. Лемана Наталья Исаева, оценивая постдраматический театр, замечала, что «...оказались потеряны существенные принципы самого драматического театра <...> уходит корень и пружина самой драмы – действие» [Исаева 2013: 18].

Взамен действию и приходит рассказ. Анализируя работы режиссеров Луи Маля, Альфреда Кихнера, Ромео Кастелуччи и др., Леман писал: «Принцип повествования – это существенная черта постдраматического театра <...> возникает ощущение, будто ты имеешь дело не со сценической постановкой, но с рассказом о представленной пьесе. <...> главное – это описание и *интерес к особому акту личного воспоминания/ повествования актеров*» [Леман 2013: 176].

Похожие процессы идут и в российском театре. В следующем разделе рассмотрены пьесы драматургов, которые создали новые формы нарративности, а также аккумулировали прежние черты нарративизации, развивавшиеся от «новой волны» до постдраматического театра: языковую игру, метафизический конфликт и перформативность, повествование, манифестирующее личный опыт, появление инстанции автора. Главное – пьесы теперь организованы как рассказ, и фигура нарратора, рассказчика, во многом определяет содержание.

### **3.2. Фигура нарратора в современной драме**

В предшествующей главе мы писали о том, что в драме «новой волны» получает слово автор (в пьесах Н. Коляды, ранних пьесы О. Богаева и др.), а повествование в вербатим – пьесах «новой драмы» – автор разделял с персонажами-нарраторами.

В новой драматургии 2010-х гг. роль нарратора возрастает. В этот период повествование, рассказ, организующий структуру и смысл пьесы, становится уже привычным способом организации драматического текста в пьесах Я. Пулинович,

М. Дурненкова, М. Курочкина, П. Пряжко, А. Иванова, Д. Данилова, А. Бойко, А. Букреевой, О. Жанайдарова, П. Коротыч и др.

В пьесах этого периода возрастает роль как диегетических нарраторов (рассказывающих о себе как о фигуре описываемого мира; диегетический нарратор является и субъектом, и объектом повествуемой истории), так и недиегетических (повествуют только о других вне описываемого мира, в экзегезисе).

Диегетические нарраторы в драме 2010-х могут быть проявлены в нескольких вариантах:

А) существовать в монологах. Например, в монопьесах К. Климовски «Тот вечерний несказанный свет» (2010), А. Бойко «Ого, для меня это слишком много» (2018), М. Огневой «Три истории о любви, смерти и будущем» (2019), Д. Слюсаренко «Семью восемь» (2019) и др.;

Б) реализовываться в конструкции, где нарратив переходит в сценическую репрезентацию событий – рассказ об истории заменяется действием. То есть цитируемый мир, под которым В. Шмид подразумевает мир вторичного нарратора, воспроизводимый первичным нарратором и актуализирующийся различными способами, начинает разыгрываться на сцене. Это не действие, которое разыгрывается изначально, как в традиционной пьесе, а действие, вставленное в рассказ для его иллюстрации. Так происходит в пьесе О. Богаева «Записки влюбленного прокурора», в пьесе А. Букреевой «Ганди молчал по субботам» (2016), в пьесе Я. Пулинович «Учитель химии» (2018), в пьесе К. Климовски «Мой папа Питер Пэн» (2018) и др.: герои рассказывают, и рассказ переходит в «инсценировку».

Появление нарратора в новейшей драме зачастую обусловлено самой природой современных пьес, которые все чаще выходят из области реализма и позволяют драматургам говорить о вещах, лежащих за пределами обыденной жизни. И диегетические нарраторы (повествующие о самих себе), и недиегетические (повествующие о других) возникают по причине неразрешимости современного метафизического конфликта (это и поиск смысла жизни, и проживание утраты или другого травмирующего события, воспоминания). Такой

конфликт невозможно разрешить в действии, поэтому герои вынуждены сталкиваться с ним (или наоборот дистанцироваться) посредством рассказа. В современных пьесах много случаев, когда героями становятся умалишенные персонажи, животные и даже предметы.

Рассмотрим тип нарратора, который в нарратологии называется ненадежным (термин У. Бута (1961), на примере пьесы О. Богаева «Записки влюбленного прокурора» (2017), написанной по мотивам книги С. Петрова ««Хроника его развода. Анархическая трагикомедия в двух частях»». В ней автор-рассказчик создает свою реальность, становясь временами участником сценического действия. В пьесе чередуются диалоги, монолог героя, его дневник. Комические эпизоды чередуются с трагическими.

Главный герой пьесы – диегетический нарратор «прокурор, он же Сергей» [Богаев 2017], который в дальнейшем существует в двух планах – как герой и как рассказчик.

Сергей – представитель уважаемой династии прокуроров, но своей работой тяготится и видит в себе потенциал настоящего творца, о чем и сообщает читателю.

Из истории героя мы узнаем, что после неприятностей на работе его отправляют в командировку, где он влюбляется в молодую девушку Леру, открывает в себе талант писателя и решает уйти из семьи.

На протяжении пьесы читатель сталкивается с косвенными признаками ненадежности нарратора. Так, например, Сергей часто путает факты, время (даты не соответствуют прямой хронологии, которую заявил герой), а разыгрываемые события (которые, как потом окажется, являются ожившими воспоминаниями) подчеркивают разрыв между реальным положением дел и тем, как их представляет себе нарратор. Например, Сергей говорит о своих выдающихся талантах писателя, но последующий диалог с редактором позволяет читателю усомниться в творческих способностях Сергея-прокурора, сочинения которого публикуют, вероятно, испугавшись его профессии:

Так я прекратил рисовать, и стал писать. И надо сказать, меня прорвало. **Я прямо почувствовал – Лев Толстой отдыхает** <...> Подкопив побольше рассказов, я принес самые лучшие в редакцию литературного журнала.

**РЕДАКТОР.** Хорошо написано... Крепко. Я бы сказал талантливо даже...

**СЕРГЕЙ.** Что-то не так???

**РЕДАКТОР.** Нет, все нормально... Я бы сказал, очень нормально.

**СЕРГЕЙ.** А что вас смущает?

**РЕДАКТОР.** Жанр. Я не понимаю, что это? Это и не фэнтази, и не фикшен, и не литература в классическом понимании.

**СЕРГЕЙ.** А что это?

**РЕДАКТОР.** Я думал, вам лет восемнадцать, и вы незамужняя девушка.

**СЕРГЕЙ.** Нет, я мужчина, и мне сорок пять.

**РЕДАКТОР.** Да, теперь вижу. Но это все так далеко от реальности... Вы астроном?

**СЕРГЕЙ.** Я прокурор.

**РЕДАКТОР.** Хорошо. Мы вас напечатаем.

Таким образом, читателю становятся доступны внешняя фокализация (формируется на основе того, что мы увидели) и внутренняя фокализация (то, что рассказывает сам герой). В такой ситуации реципиент может обнаружить себя даже всезнающим читателем, обладающим нулевой фокализацией.

Найдя настоящую любовь и решив начать честную жизнь, герой вступает в борьбу с системой, но теряет семью, работу, жилье, связи, опускается на дно жизни, его неоднократно избивают... Финал оказывается трагическим: жена Сергея (судья) вместе с его бывшими руководителями на почве ревности и мести (герой раскрывает финансовые махинации начальства) устраивает кровавую расправу над соперницей Лерой, а обезумевший от горя герой убивает всю семью и теряет рассудок. В больнице и прерывается его дневник:

Последняя запись.

31 декабря не ясно, часы вверх ногами.

Глубокоуважаемый господин Президент!

Пишет вам Об-Ла-ди Об-ла-да - известный детский философ. Заявляю, что наш туалет заминирован. А еще сообщаю, что миллион лет назад мне приснился кошмар, в котором, как мне говорят, я совершил тяжкие преступления <...> [Богаев 2017].

Финальный фрагмент, как и первая дневниковая запись, выдержан в форме настоящего времени. Можно прочесть пьесу так, что главный герой с самого начала писал дневник, уже будучи психически нездоровым, – и все, уже им сказанное, сразу ставится под сомнение.

Циклическая интрига пьесы переходит в интригу лиминальную, где фаза преображения героя – это потеря рассудка. В своих воспоминаниях герой однажды упоминает о своих проблемах с психикой:

Последние годы я пребываю в агрессивном бреде. До этого у меня была просто шизофрения. Вялотекущая, уходящая и приходящая, ожидаемая, предсказуемая. С шизофренией жить можно. Каждый второй человек шизофреник. Теперь у меня психопатия [Богаев 2017].

Однако неясно, когда именно он потерял рассудок (рассказ писался, когда герой уже был измененном сознании). Так же неясно, что считать его реальной судьбой, а что его сном-бредом.

Для чего в пьесе применен письменный нарратив, как работает повествовательная конструкция пьесы? Герой пьесы Богаева созвучен героям Коляды, он точно так же находится в ситуации «онтологического хаоса» (опр. Лейдермана), написание дневника становится для него возможностью выйти за пределы мрачного мира (придать страшным событиям своей жизни художественной ценности). Нарратив позволяет раскрыть образ изнутри, в слове.

Отчасти нарративная форма пьесы выбрана драматургом и потому, что события, о которых повествует ненадежный нарратор, не могут разыгрываться на сцене из-за гипернатуралистического насилия – в ином случае разрушится граница художественного. Рассказывание истории (иногда в комедийном ключе) сначала отдаляет читателя от откровенной жестокости описываемых событий. Но когда нарратор обнаруживает себя именно как ненадежный рассказчик, к реципиенту

приходит осознание трагичности всего происходящего, в которое оказывается вовлечен и он сам:

Мой СОН для всех не кончается! У меня к вам главный вопрос - когда все проснутся? И как оно будет??? [Богаев 2017].

Можно отогнать этот сон как наваждение, а можно поверить в любую из версий сумасшедшего героя-рассказчика.

Обратимся к иному типу нарратора, чей нарратив мы определяем как неестественный.

Рассмотрим, как комический неестественный нарратив в пьесе О. Богаева «Telefunken» (1995-2022) позволяет по-новому взглянуть на проблему человеческого бытия.

Пьесу предваряет эпиграф – пародия на ветхозаветный стих из книги Екклесиаста:

«Веселись, приёмник, пока молодой, и пусть твой динамик поет в дни юности твоей. Следуй влечению антенны твоей и желанию лампочки пуска, но знай, что за все это звук неба приведет тебя на суд Великого электрика».

Книга Радиололюбителя [Богаев 1995-2022].

Речь идет о радиоприемнике. Аллегория, заявленная автором в начале пьесы, пройдет красной нитью через всю пьесу и станет причиной появления неестественного нарратива.

В первой ремарке автор описывает мир как звуковые волны:

Звуки радиоволн, шумит океан, высокие частоты накрывают нижние, изредка прорываются голоса китайских, немецких, арабских радиостанций, затем Бах, Стравинский, Битлз, Nirvana и пр. Всё скрывает звуковая рябь. Крики младенцев [Богаев 2018].

Рассказчиками становятся и люди, и предметы, не обладающие сознанием, но излучающие волны: радиоприемники ОРФЕЙ-112, МАГНИТОЛА «РОМАНТИКА-106», АЛЬПИНИСТ-47 и др.



Все они рассказывают истории о людях: кто-то был настоящим другом своему хозяину, кто-то в прямом смысле молча наблюдал за личными трагедиями человека, кто-то подвергался насилию.

Герои, в свою очередь, рассказывают истории о приемниках, который становится для каждого символом памяти.

Для Акушера радио – это напоминание о рождении:

**АКУШЕР.** Впервые я услышал радио здесь в роддоме <...> каждый раз, когда я вижу старое радио, я вспоминаю свой первый день на Земле [Богаев 1995 - 2022].

Для Сына-радиоидиота приемник – это память об отце:

...я купил обычный радиоприемник с длинными волнами, иногда я включаю его и вспоминаю отца [Богаев 1995-2022].

Для Консула – память о детстве:

Шумят волны, короткие, длинные... И комната наполняется звуками, музыкой, живыми людьми: тут бабушка, дедушка, а там мама с отцом, а тут мы, дети [Богаев 1995-2022].

Женщина без половины лица делится воспоминанием о детском доме, а именно, о женщине «Людкино радио», которая пела песни и развлекала детей, потерявших родителей:

**ЖЕНЩИНА БЕЗ ПОЛОВИНЫ ЛИЦА.** Я выросла в детском доме, и у нас было «Людкино радио». Людка всю ночь пела новогодние песни, сама у себя брала интервью, а под утро, когда в нашей палате набилось двести детей, мы все ждали, и Людкино радио вдруг объявило: «в эфире родительский огонек». У меня было «людкино радио»! Оно меня главному научило. Надо включаться. Иначе погибнешь [Богаев 1995-2022].

Женщина без лица сравнивает Людку с радио.

Монолог TELEFUNKEN-ZV1939, в свою очередь, представляет собой аллегорию фашиста, который совершал страшные вещи, но не готов нести ответственность:

**TELEFUNKEN – ZV1939.** Когда-то мой дворянский род «Телефункенов» жил в замке на Рейне. А потом ворвался крик. Он возник неожиданно. Он кричал из

меня. Какой-то сильный, отчаянный человек рвал мой динамик, он говорил, что нас окружают враги. В детстве я подавал огромные надежды, я был способным ребенком, мне пророчили большую судьбу 3-й группы сложности, поэтому меня взяли в разведку. Дядя Клаус ушел служить на подводную лодку и утонул в Рижском заливе... Тетю взял силой американский офицер, сестру и брата разобрали на органы, дедушка и бабушка сгорели, не успев дочитать акт о капитуляции... Даже включая меня, они ждали, что я начну не шлягеры петь, а кричать военные речи, лаять, кусаться... Потому что я немец. Я – немец! Я - воплощение зла. Но я здесь при чем??? Я – передатчик, я говорил чужие слова, не свои... Я – обычный приемник [Богаев 1995-2022].

Эта пьеса – разговор на важные темы. Но автор, избегая морализаторства, наделяет неживые предметы способностью говорить о проблемах человека, причем часто это происходит комично:

**ОКЕАН-209.** Шестая хозяйка - женщина. Она работала целыми днями, а вечерами любила меня, предлагала жениться, но я никак не мог на это решиться, и она стала пить. Два раза меня кидала с балкона, пока сама не упала. Люди часто ломаются, особенно одинокие [Богаев 1995-2022].

Неестественный нарратив в совокупности с авторской иронией позволяют читателю взглянуть на тему любви, совести, предназначения по-новому, отстраняясь при этом от реальности. Так, утверждение ценности жизни мы находим не в монологе героя-человека, а в рассказе радиоприемника, забытого в космосе:

**АЛЬПИНИСТ-47.** Земля! Земля! Я космический мусор! Меня слышит хоть кто-то?! Я - Альпинист! Я - карманный приемник! Земля! Вы не в курсе! Вы живете в РАЮ! Земля - это так бесподобно! Земля - это Рай! Не ищите Рай наверху, оглянитесь вокруг! [Богаев 1995-2022].

Жизнь человека представляется звуковой волной. Сравнивая людей с радио и рассказывая истории их коротких жизней, автор дает понять, что жизнь слишком быстротечна – важно звучать.

В некотором смысле здесь происходит торжество нарратива как формы построения пьесы: голос выделен в самостоятельный персонаж.

Таким образом, в современной драме герой как характер и даже антропологическая сущность будто становится необязательным.

Что же в такой ситуации происходит с конфликтом, который является основой драмы?

### **3.3. Конфликт нарративов**

Событие в современных пьесах зачастую определяются не столько действиями героев-нарраторов, сколько столкновением внутри пьесы сложившихся нарративов современного мира, улавливаемых автором из «воздуха эпохи».

Образцом ситуации столкновения нарративов можно считать пьесу одного из самых популярных сегодня драматургов Д. Данилова «Сереза очень тупой» (2017).

Дмитрий Данилов начинал как поэт, потом писал прозу (романы «Горизонтальное положение» (2010), «Описание города» (2012), «Есть вещи поважнее футбола» (2015), «Саша, привет!» (2021)), а в последние несколько лет является одним из самых востребованных драматургов. Пьеса «Сереза очень тупой» стала второй пьесой трилогии (две других – «Человек из Подольска» (2015), «Свидетельские показания» (2018) и была положительно воспринята критиками и зрителями, войдя в репертуары российских театров (Театр Петра Фоменко, реж. А. Кузмин - Тарасов, 2017г.; Новосибирский государственный драматический театр, реж. Н. Бетехтин, 2018г.; Воронежский академический театр драмы им. А. Кольцова, реж. Д. Гусев, 2023г. и др.). Пьеса «Человек из Подольска» (2015), где также наблюдается столкновение нарративов (абсурдно перевёрнутый дискурс власти и дискурс маленького человека), уже была неоднократно проанализирована другими исследователями (А.В. Муравьевой, М.А. Кожиной, А.А. Крыловой, Я.Е. Красниковым и др.).

По сюжету пьесы «Сереза очень тупой» к главному герою, тридцатилетнему программисту Серезе, неожиданно приходят таинственные курьеры и приносят посылку, которую герой не заказывал. В течение часа доставщики рассказывают Серезе абсурдные, доводящие до ужаса, истории. По прошествии времени

курьеры, как и обещали, уходят. Что было в посылке, читатель не узнает: Сережа по указанию жены Маши избавляется от таинственного свертка.

О своей пьесе драматург Данилов сказал: «Мне показалось интересным написать пьесу с вполне классической формой (сюжет, персонажи, диалоги), со своей внутренней логикой, но при этом абсурдную <...> Мне была интересна эта ситуация с психологической точки зрения, особенно реакция главного персонажа на необычные события и разговоры. Но если мне нужно ответить на вопрос «о чем эта пьеса?», то я бы сказал, что она о том, что в простую, размеренную жизнь самого обычного человека в любой момент может вторгнуться что-то иррациональное, необъяснимое, и с этим иррациональным придется иметь дело и как-то на него реагировать. И от этого может зависеть вся дальнейшая жизнь (или ее прекращение)» [Павленко 2018].

Театровед П. Руднев считает, что Данилов работает в «анахронистичном жанре театра абсурда» [Руднев 2017], и в своих пьесах «наблюдает конфликт парадигм, замечая, как власть перенимает законы перформанса у актуального искусства, превращая реализацию власти в артефакт, общество теперь уже своего спектакля» [там же].

Конфликт парадигм – это и есть то, что мы назвали конфликтом нарративов.

В пьесе повествование организует конфликт нарративов. Специфика здесь в том, что такое столкновение неизменно подсвечено поэтикой абсурда.

Критик Вера Сердечная назвала пьесу «Сережа очень тупой» «аттракционом по превращению безобидной и проходной житейской ситуации в сюжет о нарушении личных границ» [Сердечная 2018], а создатели спектакля в Ростовском академическом театре драмы им. М. Горького заметили, что «где-то курьеров приняли за вселенскую хтонь, где-то – за сотрудников службы безопасности, где-то – за волхвов; жанр спектакля варьируется от триллера до российского бидермайера» [Псковский академический театр драмы имени А.С. Пушкина 2021].

Перед нами предстает типичный образ сегодняшнего «маленького человека». Он живет в своей квартире, имеет стабильную работу, не задумывается о

продолжении рода – словом, живет обычную жизнь среднестатистического россиянина.

Курьеры, в свою очередь, представители советского поколения, далекие от увиденной реальности и не принимающие ее:

**ВТОРОЙ КУРЬЕР** (оглядывая комнату): Хорошо нынче молодежь живет. Квартиры отдельные. Мы-то в бараках ютились. В коммуналках [Данилов2017: 2].

**ВТОРОЙ КУРЬЕР:** Вот придумали еще – полиция. Как за границей. Всегда милиция была, а тут полиция какая-то. Все им только новые порядки устанавливать [Данилов 2017: 3].

Курьеры воспитывают главного героя, упрекая его не только в потребительском отношении к жизни, но и в том, что он, как представитель молодого поколения, не думает о самом главном – продолжении рода. При этом тема связи поколений и духовных скреп звучит у курьеров отчетливо: все они представители трудовой династии доставщиков, их дети тоже идут по стопам родителей.

В пьесах Д. Данилова – российская реальность, воссозданная каламбурным языком. Так, доставщики «достаю» Сережу, а все слова воспринимаются ими буквально:

**ПЕРВЫЙ КУРЬЕР:** Сергей Николаевич, вы как-то странно реагируете. Я же вам сказал, когда звонил: мы у вас будем в течение часа. Еще специально переспросил – нормально, устраивает вас? Вы сказали – нормально. Ну вот, мы у вас должны пробыть в течение часа [Данилов 2017: 4].

Игра слов переносится и на действия курьеров, которые рассказывают главному герою о помощи своим клиентам:

**ВТОРОЙ КУРЬЕР:** В общем, приходим, приносим человеку какой-то пакет, документы какие-то, наверное, <...> Вешаться собрался! <...> Вот хлипкий народец пошел, ничего не умеют, руки из жопы растут, даже повеситься толком не могут! Ну, помогли мы человеку.

**СЕРГЕЙ:** Что, из петли вытащили?

**ВТОРОЙ КУРЬЕР:** Да зачем же из петли?! Мы же человеку помочь должны! <...> Мы ему все подготовили, веревку к крюку привязали, даже табуретку с кухни принесли <...> Наше дело – помочь [Данилов 2017: 12].

О сущности курьеров мы узнаем только из их рассказов, в действенном плане нет никаких доказательств того, что они действительно способны на подобные манипуляции. Театровед И. Чистюхин пишет: «Знакомство с событием через повествование лишено ощущения непосредственного контакта с реальностью происшедших событий» [Чистюхин 2019:47].

Мы видим столкновение разных дискурсов: воспитательного советского и современного, реалистически-жизнеподобного и абсурдистского.

Однако после ухода курьеров пьеса не заканчивается (традиционно разрешение конфликта подразумевает окончание действия). Кульминацией становится избавление от посылки, когда появляется жена главного героя – Маша.

В отличие от Сережи, Маша не боится курьеров и проявляет к ним гостеприимство и дружелюбие:

**ВТОРОЙ КУРЬЕР:** Хорошая жена – редкость в наше-то время! Детей бы вам только. А то что это – до тридцати дожили, жить есть где, а детей нет! Надо, надо детей!

**МАША** (*улыбается*): Нарожаем еще! Какие наши годы!

Однако, после ухода курьеров речь и поведение Маши меняется:

**МАША:** Надо это выбросить. Серёжа, я же сказала: это надо выбросить.

**СЕРГЕЙ:** Маш, там это... Там... Маш, он шевелится!

**МАША:** Ну вот. Шевелится...

**СЕРГЕЙ:** Шевелится! Там что-то живое! Кто-то живой! (Прикладывает сверток к уху) Шебуршится там! На, послушай! (Протягивает сверток Маше)

**МАША** (*резко отшатываясь*): Нет! Нет! Убери!

**СЕРГЕЙ:** Ну подожди, давай, может, откроем?

**МАША:** Серёжа, ну ты совсем тупой, да? Ты не слышишь, что я тебе говорю?! Не надо ничего открывать! Надо это выбросить! Серёжа! Тебе бы самому не подохнуть! И мне заодно! Значит так. Делаешь, то что я говорю, четко [Данилов 2017:26-27].

Имя героини отсылает нас к библейскому персонажу, но теперь она предстает как антипод Девы Марии, а ее противостояние чему-то метафизическому «живому» воспринимается более жутким, чем сами курьеры:

**МАША:** Живое! Живое, блин! «Там же живо-о-ое! Оно же умрет! Оно же там задохнется, живо-о-ое! Подохнет живо-о-ое!» Там такое живое, что костей не соберешь!! Все живое подохнет от этого живого!! Идиот! Ну как так можно! <...> Тупорылый идиот!!! Тупорылый идиот!!! Тупорылый идиот!!!

[Данилов 2017:28].

Героиня словно знает гораздо больше, чем простой обыватель Сережа. В последней сцене речь Маши приближена к речи курьеров:

**СЕРГЕЙ:** Ну, давай. За тебя. Будем.

**МАША:** Живы будем – не померем.

**СЕРГЕЙ:** А померем – не пропадем [Данилов 2017:30].

Никто не узнает, что было в посылке. Пьеса позволяет трактовать ее смысл в двух направлениях: как насилие власти над человеком и как столкновение «маленького человека» с чем-то метафизическим. Эти столкновения явлены в нарративах, принадлежащих не персонажу, а словно существующих в реальности как самостоятельные сущности. Они принадлежат всем и никому, они выше и больше самого человека.

Однако в нарративном акте всегда есть адресат, наррататор. Повествовательная интрига в современной драматургии строится так, чтобы вовлечь читателя и зрителя в происходящее.

### 3.4. Фигура наррататора

Рассмотрим пьесу Д. Данилова «Свидетельские показания» (2018), где все действие представляет собой ряд нарративов и обращено к невидимому наррататору.

В самом начале пьесы читателю сообщается, что из окна дома при невыясненных обстоятельствах выпал молодой человек. Пьеса становится

попыткой узнать, что могло произойти: перед нами раскрываются показания свидетелей (соседей, коллег, близких):

Человек выпал из окна своей квартиры и разбился насмерть. Случайно ли он выпал, или намеренно, или его выбросили – неизвестно. Реплики персонажей – ответы на вопросы невидимого в спектакле следователя, расследующего это дело [Данилов 2018].

Истории о пострадавшем очень разные, у каждого свидетеля своя точка зрения (свой уровень фокализации) о характере героя:

**Ж.:** Такой вежливый всегда, улыбается. Хорошее впечатление. Хороший парень <...> Я квартиры обходила. Открыл, говорит, проходите, пожалуйста. Пригласил на кухню, чаю предложил. <...> Дома чистенько, порядок <...>;

**М.:** Как-то нехорошо бледный, не как от алкоголя, а от чего похуже. Потом пошел молча в комнату, убавил звук <...> В квартире видно, что бардак, грязь <...>;

**М.:** Не очень понятный был человек <...>;

**Ж.:** Очень хороший человек. Знаете, такой обаятельный, улыбка такая открытая. Всегда готов был помочь <...>;

**Ж.:** Он ни с кем толком не общался. Замкнутый такой <...> [Данилов 2018].

Род деятельности героя тоже остается загадкой:

**М.:** Куча работ, нигде долго не задерживался, все в разных областях, и руководящих пара должностей, и дворником работал <...>;

**Ж.:** Я его знаю по литературной части. Как писателя <...>;

**Ж.:** Я спросила, чем занимается, он сказал, что бизнесом. Говорит: это такой бизнес, связанный со здоровьем <...> [Данилов 2018].

В плане действия вновь ничего не происходит, а личность персонажей и главного героя полностью формируется свидетельскими нарративами. При столкновении разных нарративов в пьесе рождается энигматическая интрига. В.И. Тюпа об энигматической интриге пишет: «Строй такой наррации ориентирован не на гносеологическую загадку, а на онтологическую тайну, предполагающую не исчерпание интриги разгадкой, а лишь цепь прояснений,



приближений, прикосновений к запредельному для человеческого опыта содержанию жизни» [Тюпа 2015: 17].

Кульминационным становится момент, когда в пьесе появляется носитель внутренней точки зрения, а именно — душа самого пострадавшего. Оказывается, что пострадавший все это время слушал истории о себе. Он и сообщает читателю, что все сказанное о нем не соответствует действительности, никакой причины для самоубийства не было:

**М:** Я смотрю, господин следователь проводит опрос граждан. О том, что со мной случилось. Вот жаль, что я не могу связаться с господином следователем и сказать ему, как и что было <...> Что скука пожрала меня. Просто скучно очень стало всё, и всё <...> Это все непонятно от чего делается. Господин следователь, не ищите каких-то причин [Данилов 2018].

Таким образом, наррататор вдруг становится нарратором и не только разрушает интригу, но и ставит под сомнение то, что было сказано другими персонажами (что тоже важно, ведь читатель не располагает информацией, в каких условиях проходил допрос: было ли давление или основания обманывать следствие).

Важно, что монолог героя (обладающий внутренней фокализацией, а не внешней, как у свидетелей) является не обязательным при постановке. Драматург пишет в ремарке:

«Пьеса существует в двух вариантах. Фрагмент, выделенный красным (*речь про монолог пострадавшего — К.С.*) может присутствовать в спектакле, а может и не присутствовать – на усмотрение постановщика» [Данилов 2018].

Таким образом, разные уровни фокализации, сталкиваясь друг с другом, формируют в сознании читателя образ персонажа и весь событийный ряд, дают возможность для обладания нулевой фокализацией, позволяющей максимально приблизиться к герою. Однако пьеса «Свидетельские показания» предназначена для сцены, а это значит следующее: какая именно фокализация (внешняя или внутренняя) окажется доступна зрителю, решает режиссер.

В результате можно сказать, что в пьесе присутствуют и диегетические нарраторы (персонажи внутри изображенного мира), и наррататор (тот, кто допрашивает персонажей), и недиегетические нарраторы (драматург, например).

Форма монтажа нарративов в драматургии, похоже, становится новой нормой. Нормой привычной. Ведь тот же Данилов отчасти пародирует ставший привычным формат театра док, называя другой свой текст «пьеса-невербализм» «Что вы делали вчера вечером?» (2019). Тем самым автор подчеркивает, что это фикциональное произведение, но построенное по модели реального рассказа.

Это имитации анонимных интервью. Тридцать случайных прохожих отвечают на, казалось бы, простой вопрос «Что вы делали вчера вечером?» Автор не называет ни пол, ни возраст респондентов, обо всем мы узнаем из их рассказов.

Из повествования героев мы понимаем, что их опрашивает мужчина, связанный с театром:

Что я делал? Ох, ни хрена себе! А ты с какой целью интересуешься? Для театра?! Ох ты, ёшкин кот! Для театра! Ну вообще. Это типа меня в театре показать? <...>

Вчера вечером? Что я делала... Ох... А это что? Для театра? Ой, это как же? Ну надо же. <...>;

Это у вас типа такой театральный проект? Новое направление какое-то? Интересно. Новые проекты надо поддерживать, я считаю <...>;

Так, здравствуйте, инспектор лейтенант Лебедев, документы ваши, пожалуйста. Так <...> Короче, парень, забирай свой паспорт и больше таких вопросов не задавай <...> [Данилов 2019].

Нарративы создают образ современной России, обнажая через речевые портреты респондентов актуальные проблемы общества. Здесь дано столкновение разных взглядов, полярных дискурсов.

Есть бытовая повседневность:

Сижу дома. Вот, пришел муж. Пожарила котлеты. С картошкой. Какие котлеты? Да я помню, что ли. Беру, какие подешевле <...> [Данилов 2019].

Обнаруживается личная трагедия:

Я вчера отца похоронил. Теперь батя мой меня не достает, теперь он в сырой земле лежит. Да, трудно мне с ним было. Тяжелый был человек, если честно. <...> [Данилов 2019].

Переломным для пьесы становится нарратив одного из респондентов:

...в обычной жизни мало возможности у человека поговорить о нём самом. Не будешь же лезть к людям со своими, как бы это сказать... внутренними проблемами» и советует ему самому обращаться к психоаналитику, потому что иначе «с ума еще сойдете или убьете кого-нибудь» [Данилов 2019].

С этого момента фокус внимания смещается с повествуемых историй на повествование, где мы обнаруживаем маркеры коммуникации с интервьюером, который применяет насилие (так что отчасти пьеса – это пародия на вербатим как жанр современного театра):

Подождите, подождите, а вы кто? А почему это всё? А, да, ну хорошо. Да, хорошо, хорошо. Я вчера, как всегда, сидела на работе <...> Ай! А-ааа! Что вы делаете?! Нет, не надо, пожалуйста! Я всё, всё расскажу! [Данилов 2019].

И уже со следующим персонажем слова переходят в действие:

Вчера вечером?

Эх, надо же

*Удар*

Да-да, конечно, сейчас

Вчера вечером я

*Удар*

Я, это, в общем

*Удар* [Данилов 2019].

Пьеса обретает иное звучание: объектом нашего внимания оказываются уже не истории опрашиваемых, а сам интервьюер. Интервьюер становится внесценическим нарратором, но читатель может лишь догадываться, что именно он говорит людям на основе ответов респондентов.

Безликий интервьюер к финалу становится фактически главным героем, очень опасным:

Ой. Знаете, мне трудно продолжать нашу прекрасную беседу с приставленным к виску стволом [Данилов 2019].

Финал пьесы зависит от постановщика, драматург указывает в ремарке:

В этом месте повествование разветвляется на два варианта. В первом варианте главный герой, все время находящийся за кадром, убивает любителя чувственных наслаждений в тех или иных обстоятельствах. Во втором варианте любитель чувственных удовольствий как-то уходит, униженный и радующийся своему спасению. Пусть реализация того или другого варианта будет на усмотрение постановщика [Данилов 2019].

Наррататор внутри текста становится не просто слушателем, а активным участником действия. Даже, пожалуй, единственным: все говорят, а он действует (и снова в этом действии проявляются перформансы насилия, о которых писал Марк Липовецкий как о неперменном свойстве новой драмы).

Нередко в современной пьесе применяются приемы, как будто вынуждающие зрителя становится молчаливым наррататором – слушателем разговоров, что произносятся на сцене. Эти разговоры построены так, что вовлекают зрителя в коммуникацию.

### **Выводы по главе:**

1. Современная драматургия 2010-х годов ощущает на себе тенденции постдраматического театра: в первую очередь, формируется новая роль слова. По словам Лемана, «сам театр становится местом нарративного акта» [Леман 2013:176]. Мимесис как подражание жизни уступает место рассказу о ней.

2. Участники такого акта – наррататор (им может становиться и персонаж, и даже автор), наррататор, реальный читатель или зритель. Нарративы становятся средством создания конфликта, конфликт репрезентируется не героями, а столкновением актуальных дискурсов, нарративов. Можно сказать, что изображенное слово само становится героем.

3. Собственно, вся пьеса строится как нарратив, обращенный в том числе к читателю или зрителю. Присутствие фигуры наррататора в пьесе актуализирует читательское восприятие.

## **Глава 4. Новая нарративность в драматургии 2020-х годов**

В главе рассматриваются причины появления и особенности развития нарративности, характерной для российской драматургии 2020-х годов.

### **4.1. Социальные и эстетические факторы формирования нарративности в драме 2020-х годов**

В 2020-е годы новейшая драматургия продолжает развиваться в эстетике постдраматического театра, где нарративный акт, само слово становится не столько средством коммуникации, сколько предметом изображения.

Однако нарративизация современной драмы стимулирована и внеэстетическими факторами. Так, на трансформации новейшей драмы повлияли и новые условия пандемии 2020 года, когда карантинные меры вынудили театр искать новые способы взаимодействия со зрителем. Именно поэтому неожиданное развитие получил онлайн-театр: на виртуальных площадках (Культура. РФ, TheatreHD, online-театр и др.) зритель мог увидеть записи прежних спектаклей, интервью с артистами и т.д. Но важнее всего то, что в новых условиях вырабатывались новые формы бытования театра, в которых, кстати, слово и повествование – за отсутствием реального пространства сцены – получили особую значимость.

Важным театральным событием времен пандемии стал фестиваль сайт-специфических спектаклей «Точка доступа-2020», предложивший необычные формы спектаклей в социальных сетях и Интернете.

Так, например, на площадке Skype был создан спектакль «И кто, если (не) я» (реж. А. Бабаева). Зрителю предлагалось вместе с незнакомцем (роль которого исполнял актер) совершить онлайн-прогулку по Икее. Цель прогулки – договориться с совершенно незнакомым человеком (или убедить его) о приобретении идентичного набора мебели, которая в этом случае предоставлялась бесплатно. Задумку спектакля хорошо передала критик Елена Ковальская, которая стала участником проекта, не подозревая об этом: «Запертая дома, я заказала в «Икеа» шкаф. Накануне доставки пришло письмо: «...все точки доступа в этот день заняты в связи с активным спросом. Мы бы хотели уточнить, в какую другую дату

Вам было бы удобно с нами связаться? *В качестве компенсации предлагаем Вам стать участником беспрецедентной акции – вся мебель абсолютно бесплатно. Условие одно: вместе с Вами будет выбирать мебель еще один покупатель, с мнением которого необходимо считаться».*

Я взбеленилась, потребовала привезти шкаф вовремя, но на онлайн-шопинг согласилась и, выйдя в скайп в назначенное время, выбирала мебель с незнакомой девушкой со всей серьезностью: я подбирала диван и торшер, пледы и подушки к новому шкафу.

Закрадывалось сомнение, что это не акция икеи, а один из спектаклей. Но азарт и любопытство были сильнее сомнения. По ходу мы познакомились с моей визави: вспомнили детство, предков, самые ужасные подарки на день рождения, описали свое жилье и погадали, кто из нас чем занимается <...> На следующий день на семинаре по авангарду в ГИТИСе выяснилось, что этот проект сочинила студентка – прекрасная Настя Бабаева» [Ковальская 2021].

Интересным опытом digital-театра стала постановка «Вавилонская прогулка» (авторы С. Тейфель, К. Почтенный, Д. Крестьянкин), которая представляла собой аудио-перформанс на площадке Youtube. Зрители наблюдали, как перформеры из разных стран совершают прогулку в своих локациях и отвечают друг другу на вопросы, не зная языка. Интересно, что постепенно онлайн-собеседники (а вместе с ними и слушатели) преодолевали языковой барьер и начинали понимать друг друга. Спектакль был посвящен теме коммуникации, стиранию барьеров в условиях пандемии. Для нас важен тот факт, что участникам, погруженным в звучащее многоголосие, именно ритм, интонация и эмоциональность помогали преодолеть непонимание смысла произносимого. Можно сказать, что спектакль реализовал идею Лемана о доминанте «нарративного акта»: событие рассказывания в постановке «Вавилонская прогулка» (2020) оказалось важнее события рассказа.

Важно отметить, что виртуальный мир и цифровые технологии становились объектом внимания драматургов и до пандемии. Виртуальная жизнь становилась и предметом изображения (например, в пьесах А. Иванова «Это все она» (2013), П. Коротыч «Говорение» (2019) и др.) и давала возможности для создания новых

структур и нового языка. Например, пьеса А. Бойко «Стопроцентная любовь огонь страсти полноценных желаний отношений к тебе от меня» (2017) представляет собой переписку подруг с использованием медиа-файлов в социальной сети; пьеса Р. Осминкина и А. Вепревой «Коммуналка на Петроградке» (2019) – это блог, куда авторы включали фотографии быта и создавали фиктивные драматические диалоги жильцов.

Пандемия лишь усилила эту тенденцию. Сегодня цифровые технологии формируют новую интермедальность.

Так, например, пьеса Полины Коротыч «Я дома» (2022) представляет собой серию сюжетных фотоснимков для социальной сети, сделанных всегда с одной позиции из окна квартиры. Снимки сопровождаются короткими постами с комментариями других пользователей. Возникает многоуровневый мир художественного пространства: визуальный нарратив улицы, мир автора снимка, мир комментатора (которого мы воспринимаем как часть изображенного фиктивного мира в позиции наррататора) и сам реципиент (фактический читатель).

Например, одна из фотографий содержит следующее: на лавочке перед подъездом сидят двое: мужчина средних лет и обращённая к нему женщина преклонного возраста в пуховом платке. На заднем плане – женщина катит тележку. Автор фиксирует момент, и в объектив попадает также его тарелка с тушеным картофелем и кабачковой икрой. Снимок сопровождается постом и комментариями:

**Korotych\_p** иногда ты ешь, а за окном россия

**Masha\_vsetaki** в тарелке у тебя тоже Россия, кстати [Коротыч 2020].

Надо отметить, что оба персонажа, вступающие в этот диалог, – реальные драматурги. Два изображенных автора фактически становятся героями-нарраторами. Столкновение двух художественных миров (обе девушки своим комментарием дописывают реальность) фактически демонстрируют нам специфику нарратива каждой из драматургов: на одно и то же событие у художников всегда свой взгляд.

Таким образом, в цифровой драме история персонажа рождается зачастую посредством изображения. Но если даже действие заменено картинкой, то слово все равно остается главным: будь то слово автора или комментарий из социальной сети.

Вынужденная мера перехода театра в онлайн подарила ему новые возможности. Критик О. Ефременко писала: «Очевидный digital-взрыв театрального сознания располагает к размышлению о переменах в статусе авторов и зрителей, о тотальной демократизации процесса создания спектакля, о каналах и платформах коммуникации, о природе игры и о новой этике в цифровом измерении» [Ефременко 2020].

Сложная политическая обстановка в мире с 2022 года тоже оказала свое влияние на театр. С 2022 года стали закрываться экспериментальные театрально-драматургические площадки, которые были адептами новейшей драмы: прекратили свое существование Гоголь-центр; ЦИМ им. Мейрхольда; театр «Школа современной пьесы» (последний изменил свой статус и наименование – сегодня это «Театр на Трубной»). Фестиваль «Любимовка» поменял локацию и с 2022 года стал международным.

Многие фестивали продолжают свою работу (например, конкурсы «Ремарка», «Время драмы» и др.). Популярным и доступным способом сценического существования для молодой драматургии являются читки (чтение пьес по ролям), сформировавшиеся в отдельный театральный жанр. Читка сама по себе делает акцент не на игре актера, не создает пространство, а сосредоточена на *рассказывании* истории. И многие современные пьесы создаются как будто специально под такой вариант сценического воплощения. Так, например, пьесы О. Потаповой кажутся неосуществимыми в формате спектакля, поэтому часто постановка заменяется читкой. Однако такая природа пьес продиктована авторской стратегией драматурга: «Я сажусь и пишу, не думаю, как это будет в театре. Когда я пишу, важна не действенная, а поэтическая составляющая» [Спирина 2023].

Таким образом, мы можем говорить, что усилившаяся роль повествования в современной драматургии и театре – это следствие реальных социальных



обстоятельств и результат развития собственно эстетических тенденций. Для современной драмы повествование становится объективным способом собственной реализации и возможностью коммуникации со зрителем.

Рассмотрим более подробно проблематику новейшей драмы – она непосредственно влияет на нарративизацию.

#### **4.2. Нарратив как терапия травмы**

Новейшая драма 2020-х гг. – явление развивающееся, неоднородное по художественной значимости и по поднимаемым темам. Исследователи уже отмечают ряд новых явлений этого периода.

Так, например, говоря о типологических чертах новейшей драмы, литературовед М. А. Черняк одним из доминантных направлений выделяет драматургию для подростков [Черняк 2020], причисляя к этому направлению драматургии пьесы Я. Пулинович, Д. Уткиной и И. Васьковской, Ю. Тупикиной, А. Иванова и др.

Критик Вера Сердечная видит большой потенциал и значимость для современного театра в новейшей женской драматургии: «Женщины-драматурги в современной России — это серьезные авторы, поднимающие глобальные темы и серьезнейшие проблемы» [Сердечная 2020]. Критик отмечает, что тексты женской драматургии «далеко не уступают “мужским” по глобальности темы и глубине проблемы», «раскрывают ту оптику женского взгляда, которая не всегда доступна, или просто недоступна автору-мужчине», а также женщины-драматурги создают тексты, «ни в чем внешне не проявляющие “женскости”» [Сердечная 2020]. Среди наиболее значимых авторов Сердечная выделяет Л. Петрушевскую, О. Мухину, Я. Пулинович, Ю. Тупикину, И. Васьковскую, С. Баженову, Н. Мошину, А. Букрееву, М. Огневу, П. Коротыч, Ю. Пospelову, А. Волошину, М. Райцес.

В контексте настоящего исследования мы остановимся на характеристике тех особенностей новейшей драмы, которые детерминируют развитие повествовательной составляющей в современной пьесе.

Проблематика новейших пьес формируется зачастую вокруг проживания травмирующего опыта в прошлом, а рассказ, нарратив, призван этот опыт проговорить и пережить. Современные пьесы нередко связаны с проблематикой существования молодого героя, и опыт этого существования нередко сопряжен с переживанием психологической травмы. Так, например, сложным отношениям выросших героев с родителями посвящены пьесы К. Климовски «Мой папа Питер Пэн» (2019), Д. Слюсаренко «Семью восемь» (2019), У. Петренко «Никто, совершенно никто» (2022) и др., где в центре оказывается рефлексия по поводу сложных или созависимых отношений со старшими.

Обратимся к пьесе А. Иванова «Это все она» (2013) о сложных отношениях матери с сыном-подростком, развивающихся на фоне взросления мальчика и недавней трагедии – смерти отца.

Автор не указывает имен персонажей. Имя главного героя, важные события становятся известны лишь из диалога с внесценическим персонажем:

**МАТЬ** (разговаривает с подругой): В этот день было особенно холодно...  
Середина ноября. Я купила эту идиотскую птицу у мужика с большими руками  
[Иванов 2013].

Так, мы узнаем, что мальчика зовут Костя, семья переживает смерть главы семьи – Вани, а мама с сыном находятся в сложных отношениях. Фигура наррататора играет смыслообразующую роль в пьесе: коммуникация, направленная на невидимого собеседника, усиливает ощущение трагедии от невозможности прямого диалога близких людей.

Объективная причина конфликта матери и сына не называется. Читатель лишь может формировать свое представление, сталкиваясь с разными точками зрения персонажей на одни и те же события, транслируемые ими в диалогах с невидимым наррататором:

**МАТЬ** (разговаривает с подругой): ...И вот я прихожу. И стою, как дура, перед своей дверью. Знаешь, я часто так теперь стою. Думаю - позвоню и услышу шарканье Ваниных тапок по коридору (героиня имеет в виду умершего мужа – К.С.). И вот так бы вечно стояла, кажется – стояла и слушала это шарканье <...>

**СЫН** (разговаривает с другом). Прикинь, когда она приходит, то сразу не открывает дверь. Стоит с той стороны, слушает через дверь, чем я тут занимаюсь. Типа что я колеса жру или трахаюсь тут с кем-то. Бесит [Иванов 2013].

Таким образом, наррататор становится свидетелем невозможности коммуникации главных героев. Примечательно, что невидимому собеседнику доступна лишь внешняя точка зрения на события, герои зачастую оказываются с ними не до конца откровенны. Так, например, Костя в подробностях описывает другу, как нашел в комнате матери интимную игрушку и поместил ее в клетку для попугая, чем очень разозлил маму. Мать, в свою очередь, рассказывает подруге, что ссора с Костей случилась из-за того, что он устроил беспорядок в ее комнате:

**МАТЬ:** Захожу к себе в комнату... И там... Ну, знаешь... Страшный беспорядок. Кровать перебуроблена вся, все разбросано... Он.. [Иванов 2013].

Взаимопонимание мамы и сына станет возможным лишь когда они наденут речевые маски Других: мама под именем девочки Тоффи заведет виртуальную дружбу со своим сыном — Тауэрским вороном:

**ТОФФИ.** Привет.

**ТАУЭРСКИЙ ВОРОН.** Только не пиши: «Как дела?» Это пошло.

**ТОФФИ.** А я знаю, как у тебя дела [Иванов 2013].

Персонажи Тоффи и Тауэский ворон сближаются, мальчик делится с аватаром своей мамы самым сокровенным, не зная, кто скрывается под виртуальным другом:

**ТОФФИ.** Извини, классные стихи. Круто.

**ТАУЭРСКИЙ ВОРОН.** Спасибо. Прикинь, никому не давал его читать. Тебе дал [Иванов 2013].

Тауэрский ворон рассказывает Тоффи о матери те вещи, которые не может озвучить в жизни. Мать в образе Тоффи рассказывает свои истории, в которых завуалировано поднимается тема гибели мужа и сложных отношений с Костей.

Читателю оказывается доступна и внешняя, и внутренняя фокализация на события, происходящие в жизни героев.

Финал пьесы трагичен: Костя узнает, что под именем Тоффи скрывалась его собственная мать, виртуальный мир рушится, а следом за ним рушится реальность. Мальчик кончает жизнь самоубийством.

В современной драматургии поднимаются такие темы, как травма насилия (например, в пьесе М. Огневой «За белым кроликом» (2019); травма свидетеля (коллективная пьеса группы из девяти авторов (У. Петрова, Д. Гриза и др. «Песни падающих в лифте» (2023); послеродовая депрессия (Е. Щетинина «К вопросу о любви и не» (2023) и другие психологические проблемы.

В популярной сегодня драматургии для подростков травматичной темой часто становится буллинг (Д. Сидерос «Всем, кого касается» (2019), К. Ибраева «Голоса в темноте» (2020) и др.)

В этой ситуации и драматурги, и критики заговорили о новой функции драматургии – терапевтической. Писательница Маша Гаврилова, говоря о современной литературе 2020-х годов, пишет: «...в обществе произошел некоторый "терапевтический поворот" – вырос интерес к психотерапии и самопознанию. Благодаря ему многие стали обращаться к себе, вербализировать травмы, открывать про себя новое. Один из способов прожить это – пойти писать» [Крушинская 2023].

Терапевтическую роль драмы подчеркивает драматург Ю. Тупикина: «Выдающийся писатель (в том числе драматург) – это большой сенсор, тонометр, глюкометр, кардиограф и даже МРТ. Нам надо стремиться стать МРТ, в этом наша эволюция – все мы сначала были просто ртутными градусниками» [Сылова 2017].

Эта метафора подчеркивает роль драматурга-«диагноста», но Ю. Тупикина идет дальше, говоря о современных пьесах: «Тексты должны быть лекарством» [Сылова 2017]. Примечательно, что, например, пьеса К. Зориной «Фейерверки в тумане» (2023), посвященная событиям алматинской трагедии (военизированные столкновения властей и гражданских лиц в январе 2022г.), обозначена автором как «пьеса-терапия» [Зорина 2023:1].

Важно заметить, что эта терапевтическая направленность пьес влияет и на драматургический конфликт. В 2020-е годы получают развитие тенденции,

формирование которых началось в 1990–2000-е годы. Прежде всего это тенденция к уходу от драматургического конфликта.

Уход от конфликта-действия, перенос центра тяжести с конфликта на язык героев критика отмечала и применительно к драматургии «новой волны» (мы писали об этих тенденциях во второй и третьей главах настоящей работы).

В 2020-е эта тенденция выглядит особенно заметной. Критик и театровед Вера Сердечная приходит к выводу: «Время больших героев и конфликтов прошло» [Сердечная 2021]. Мы не можем говорить о выраженном конфликте в современной драме. На его месте, скорее, оказывается коллизия.

Чем отличаются категории конфликта и коллизии? Театральный критик В.А. Сахновский-Панкеев писал: «Коллизию создает стечение обстоятельств, которое ставит героя пьесы перед необходимостью волевого решения – выбора пути. Если этот выбор согласуется с действительностью, то возможный конфликт с ней предотвращен. Если же герой решает противоборствовать обстоятельствам – начинается драматическая борьба, коллизия перерождается в конфликт» [Сахновский-Панкеев, 1969].

Герои современных пьес не вступают в борьбу. В том числе потому, что события, репрезентирующие конфликт, уже завершились в прошлом. А в настоящем времени герой может только рефлексировать. Так, например, героиня пьесы Д. Слюсаренко «Семью восемь» (2019) обращается в своих монологах к бабушке, пытаясь понять причины их разрушительных взаимоотношений. Но в финале выясняется, что бабушка давно умерла и фактически по вине героини (она умышленно не оказала ей медицинской помощи). Смешанные чувства (чувство вины и злость) побуждают героиню к нарративному высказыванию, которое становится попыткой преодоления психологической травмы.

Коллизия (как ситуация нарушенного равновесия, естественного положения вещей) замещает конфликт еще и потому, что для конфликта необходимо противодействие «двух антагонистических сил» (по Пави), а герои сталкиваются с тем, что их антагонисты не считают себя таковыми (не вступают в борьбу с героем). Театральный критик А. Ходыкова, анализируя драматургию А. Волошиной,

Л. Головановой, П. Бородиной и др., справедливо заметила: «...теперь, в психотерапевтическую эпоху, герой второй половины 2010-х–2020-х через саморефлексию пытается преодолеть энтропию и повлиять на равнодушный мир» [Ходыкова 2023].

Таким образом, проживание травмы, саморефлексия, столкновение юного героя с холодным миром чаще всего становятся содержанием современных пьес.

### **4.3. Поэтика нарратива в российской драматургии 2020-х годов**

#### **4.3.1. Сказочный нарратив**

Как уже было отмечено М.А. Черняк, драматургия для детей и подростков сегодня становится все популярнее. Может быть, поэтому в новейшей драматургии актуализируются жанровые признаки сказки. Примечательно, что в драматургическом конкурсе «Ремарка» с 2023 года существует отдельное направление — «Маленькая ремарка. Сказка» [Международный конкурс новой драматургии «Ремарка» 2024].

Сказки современных драматургов поднимают отнюдь не канонические для детского произведения темы (добро, зло, послушание и т.д.), а концентрируются на актуальных проблемах современного ребенка: принятие себя, поиск самоидентификации, проживание чувства утраты, отвержения и т.д. То есть дидактическая функция сказки заменяется психотерапевтической.

При этом мы видим, что в сказках драматургов присутствуют типичные для сказочного нарратива логика пути героя и функции персонажей (термин Проппа). Для примера обратимся к пьесе П. Коротыч «Вадик поет свою музыку» (2021).

Полина Коротыч, автор одиннадцати пьес, сегодня одна из самых известных молодых драматургов. Ее пьесы были поставлены в Театре юного зрителя им. Брянцева (Санкт-Петербург, 2020), в Российском академическом молодежном театре (Москва, 2022), в театре «Шалом» (Москва, 2022), в Пермском академическом театре оперы и балета им. П. И. Чайковского (Пермь, 2023) и др.

Пьесы Полины Коротыч входят в шорт-листы самых известных и авторитетных театрально-драматургических конкурсов, и фестивалей:

«Любимовка» (2017, 2020, 2021), «Ремарка» (2023), «Евразия» (2021), «Исходное событие: 21 век», Волошинский конкурс и др.

Пьеса «Вадик поет свою песню» была уже неоднократно поставлена в российских театрах в весьма разных интерпретациях. Так, режиссер Е. Закиров (РАМТ, 2022) позиционирует постановку как «спектакль о столкновении с реальностью», где «через веселый детский мир просвечивает довольно жесткая действительность» [Алдашева 2022]. Критик М. Денева в отзыве на спектакль Ф. Гуревича (Еврейский театр Шалом, 2022) отмечает, что «Вадик поет свою музыку» – история о несбывшихся мечтах, но обретенной ценности» [Денева 2022].

Главный герой пьесы – десятилетний Вадик, который мечтает «петь свою музыку» (грамматическая ошибка явно указывает на детское сознание героя). Вадик воплощает в себе типичные черты современного подростка: мечтает о славе, свободе, не обременен ответственностью и бунтует против всего, что его окружает. Таким образом, мы рассматриваем его как типичного сказочного героя, который, по словам Е.Ю. Козьминой, «совершает функционально необходимые действия, не являясь характером в литературном смысле слова, не обладая внутренней точкой зрения на себя самого: его идентичность полностью совпадает с коллективным представлением» [Козьмина 2022: 166].

Завязка сказки – «нехватка», говоря словами Проппа. Вадик уходит из дома, чтобы построить свой город, где он мог бы свободно реализовываться творчески:

**ВАДИК:**

секунду внимания,

у нас совещание.

я открываю город [Коротыч 2021].

Уход из дома мы обозначаем термином В.Я. Проппа «*отправка*», а Вадик становится героем-искателем. *Отлучка* (или *отправка*) героя продиктована наличием «запрета», у Вадика это невозможность петь:

**ВАДИК:**

в Питере очень большом,

где жизнь бьёт кирпичом,

где дрель за стеной жужжит,  
 где комп громко гудит,  
 для музыки нету места <...>  
 я столько раз начинал  
 петь в магазине, в школе,  
 и на футбольном поле,  
 но это почти невозможно  
 вокруг, пусть осторожно,  
 но кто-то всегда говорит,  
 или машина гудит,  
 или орёт реклама,  
 или смеётся мама,  
 а бывает коты кричат <...> [Коротыч 2021].

Важно, что читатель, с позиции взрослого, не увидит объективных причин для борьбы мальчика со взрослым миром: установленного запрета на исполнение песни у Вадика нет. Это понимает и автор. Но как мудрый взрослый, он позволяет Вадика проходить путь инициации, стараясь поддерживать героя и становясь его незримым спутником (авторский текст неотделим от текста пьесы, ремарка выполняет структурообразующую функцию в том числе).

Авторская эмпатия ощущается в способе авторского повествования: текст ремарок соответствует ритму и стилю речи Вадика. Кроме того, автор (пусть и не без иронии) подвергает деконструкции культурный код враждебного для Вадика города: пародия на стихи Блока звучит в стиле рэп:

**ВАДИК:**

у меня есть идея,  
 откроем город в магазине икея.

2

*ночь. икея. фонарь*  
*в урне толковый словарь.*  
*автобусная остановка*  
*напротив нее парковка.*



в общем, типичный Питер [Коротыч 2021].

По дороге Вадик встречает говорящих кота и Синицу, которые поддерживают мальчика, выполняя функцию «волшебного помощника» (Синица ведет социальные сети и занимается продвижением будущей звезды).

Таким образом, драматург создает путь инициации маленького мальчика, а строительство своего города становится его испытанием. Типичный герой сказок начинает свой путь, как правило, в ином мире, порталом в который чаще всего становится избушка Бабы-Яги (наполовину живой, наполовину мертвый персонаж). Икея, в которую попадает Вадик, играет роль иного мира, образ Икеи создается посредством антитезы живому городу:

тихо. темно. пусто.  
как будто вокруг искусство,  
как будто вокруг космос,  
как будто бы это остров,  
короче, планета икея [Коротыч 2021].

В «Икее» Вадик встречает необычную девушку Света, для которой заброшенное здание – «моя планета» [Коротыч 2021: 9]. О том, что Света из потустороннего мира, сообщает автор, говоря про девочку, что она «как будто с другого света» [Коротыч 2021: 9].

Девочка представляется нам душой потерявшегося ребенка:

**СВЕТА:**

ну, если честно, я потерялась.  
я долго гуляла, где-то спала,  
зимой замерзала, настала весна,  
в икею пришла – а тут никого  
до были леса и поля, и дороги,  
потом переходы, промокшие ноги,  
потом дом, где тесно, потом пустота <...> [Коротыч 2021].

Света соединяет в себе несколько функций: отчасти Царевны, но и скрытого антагониста: она поощряет уход Вадика из дома и предлагает всем поселиться в Икее – в этом реализовывается функция «подвоха». Читатель помнит, что цель

Вадика – начать петь, но, очарованный новым миром и Светой, он, кажется, забывает обо всем:

месяц прошел, икея стоит,  
 синица забыла про птичий ретрит,  
 решает вопросы, пиарит столицу,  
 Вадик не может определиться,  
 что ему петь, и где, и когда  
 Света и Вадик смеются всегда:  
 и утром, и днём,  
 а ещё перед сном,  
 Вадик забыл, как выглядел дом.

Света похожа на летний рассвет <...> [Коротыч 2021].

На помощь герою приходит автор: герои неожиданно узнают, что на Икею летит Комета Любви. Комета, выполняя функцию «*волшебного средства*», становится и спасением, и испытанием для героя. Во-первых, грядущая катастрофа заставляет Вадика вспомнить про маму и отправиться на ее спасение – он покидает гипнотическое пространство Икеи. Во-вторых, Комета Любви изменяет привычный мир: исчезают улицы, дома, все становится похоже на космос. В этот момент желание мальчика увидеть любимого человека оказывается сильнее страха, он наконец-то исполняет свою песню и возвращает нормальную реальность, где есть свой дом и мама.

Исполнение песни является завершением пути инициации, герой обретает индивидуальность (это *трансфигурация*), становится поэтом.

Путь героя-ребенка образует основу сюжета и в пьесе Полины Коротыч «Изумрудные глаза» (2024). По сюжету пьесы десятилетний мальчик Антон отправляется в лес на поиски своего пропавшего дедушки, где встречает ведьму Мадилину, которая хочет съесть его, как и всех людей, попадающих в лес. Однако выясняется, что мальчик не боится ведьму: после пропажи близкого человека Антона ничего больше не пугает. Ведьме Мадилине интересно есть лишь тех, кто боится ее, поэтому она решает помочь герою найти дедушку и вернуть ребенку

страх. Встреча с Антоном меняет Ведьму Мадилину, у которой оказывается свой большой секрет.

Ключевой для дальнейшего анализа становится первая ремарка:

лес. темный и изумрудный лес. в лесу немножко страшно и сильно красиво. в лесу васильки, камни, чьи-то глаза. в лесу появляется Антон.

**АНТОН.** Ауууу!

Антон потерялся.

**АНТОН.** Ауууу!

Антон потерялся, а значит скоро он окажется в сказке.

**АНТОН.** Ауууууу!

Антон потерялся, и я уже иду к нему. Я – самая большая, самая страшная, самая непобедимая, самая обворожительная ведьма на свете, которая обожает есть людей. Я – ведьма Мадиллина и у меня в руке спрятаны изумрудные глаза [Коротыч 2024: 1].

В ремарке появляется не просто рассказчик: автор примеряет на себя роль сказочной ведьмы, о чем сообщает читателю: *«Я – ведьма Мадиллина и у меня в руке спрятаны изумрудные глаза»*. Автор-рассказчик моделирует фикциональное пространство сказки, где в дальнейшем будет играть со своим персонажем – Антоном.

Познакомившись с мальчиком, Мадиллина решает сперва рассказать ему историю своей жизни и лишь потом съесть:

**ВЕДЬМА МАДИЛИНА.** так. ладно. садись на пень. будешь слушать историю моей жизни.

Антон садится на пень, чтобы послушать историю жизни ведьмы Мадиллины.

Ведьма Мадиллина залезает на другой пень и начинает рассказывать.

2 – рассказ ведьмы Мадиллины <...> [Коротыч 2024: 2].

Из ее нарратива, который отвечает всем признакам событийности, мы узнаем, что она родилась в лесу, но люди сожгли его. Маленькая Мадиллина вскоре осталась сиротой, разучилась плакать и обрела единственную цель – съесть всех заблудившихся в лесу людей ради мести. Главная ценность одинокой Мадиллины – изумрудные глаза, которые оставила ей перед смертью мать и завещала хранить

«на крайний случай» [Коротыч 2024:2]. Однако ведьма Мадиллина не выглядит по-настоящему зловещей: она молода и живет в избе на ножках фламинго, где все «вокруг розовое и пушистое» [Коротыч 2024: 8].

Последним желанием Антона становится возможность рассказать свою историю:

**АНТОН.** Можно теперь я расскажу свою историю?

**ВЕДЬМА МАДИЛИНА.** Ну... если это твое последнее желание перед смертью.

**АНТОН.** Тогда я начинаю!

Антон начинает рассказывать свою историю [Коротыч 2024:3].

Из истории второго нарратора мы узнаем, что Антон сирота, всю жизнь прожил со строгой бабушкой и добрым дедушкой, по-настоящему близким человеком для мальчика. Однако дедушка потерялся в лесу, и теперь юный герой ничего не боится.

Важной деталью нам представляется рассказ Антона о камнях, которые дедушка показывал ему, когда мальчик расстраивался:

а когда я расстраиваюсь  
дедушка показывает мне камни  
в своем тайнике [там же 2024].

Внимательный читатель видит явные сходства между Мадилиной и Антоном: оба героя одиноки, переживают утрату, а камни-глаза предстают какой-то тайной. Ее читателю предстоит узнать в финале.

Мальчик выпивает волшебное зелье Мадиллины, чтобы через видение узнать о местонахождении дедушки. Ведьма сразу понимает, что произошло с потерявшимся дедушкой:

**АНТОН.** Ты знаешь, где это?

**ВЕДЬМА МАДИЛИНА.** Да, но это... хотя... тут, конечно... но может как раз... может пора... ладно [Коротыч 2024:9].

Вероятно, читатель и сам догадывается, что дедушки больше нет в живых, однако автор в маске Мадиллины ведет своего героя через путь принятия утраты: герои отправляются в путешествие.

Рассматривая пьесу в контексте метафикциональности, мы обнаруживаем интересную деталь: авторский текст, маркированный как ремарка, оказывается доступен для сознания Антона, который воспринимает его как речь Мадиллины:

и шли они дальше  
и ведьма Мадиллина думала  
да так громко думала,  
что на весь лес.  
мама говорила, что я все знаю,  
что земля всегда в животе  
слеза

**АНТОН.** Я всё слышу!

**ВЕДЬМА МАДИЛИНА.** А вас не учили, что подслушивать нехорошо?

[Коротыч 2024:12].

Антон, который слышит ремарочный текст, не всегда может определить его источник:

антон не знает, как быть со словами  
вьюга пурга ураган цунами

Антон, ты с нами или не с нами?

где ты где ты где ты где ты

**АНТОН.** кто это шепчет?

**ВЕДЬМА МАДИЛИНА.** Что?

**АНТОН.** Вот это:

где ты где ты где ты где ты

**ВЕДЬМА МАДИЛИНА.** Ааа, это лес. ты что, не узнал? [Коротыч 2024:12].

В пьесе Коротыч происходит смешение инстанций повествования: неважно, кто рассказывает историю, – в рассказе участвуют и ведьма, и автор, и мальчик, и лес.

Очевидно, это тенденция не только драматургии, но и современного литературного процесса в целом. Так, например, исследовательница современного русского романа О.В. Гримова отмечает тенденцию современных повествовательных текстов к реализации «неструктурированности

повествовательных голосов, к их фрагментации, размыванию границ между разными «речевыми партиями», причем иногда «голоса персонажей, голос повествователя и голос фигуранта, цитируемого в этом же фрагменте текста, равно “ответственны” за произносимое, нельзя с точностью сказать, отражение чьего сознания перед нами» [Гримова 2023: 92].

Такая конструкция пьесы (и, очевидно, романа) позволяет говорить о текстовой интерференции, под которой В. Шмид подразумевает «гибридное явление, в котором смешиваются мимесис и диегесис (в платоновском смысле), совмещаются две функции – передача текста персонажа и собственно повествование (которое осуществляется в тексте нарратора)» [Шмид 2008:199-200]. Ученый поясняет, что текстовая интерференция существует в форме несобственно-прямой речи и косвенной речи. Шмид исключает возможность существования текстовой интерференции в драме [Шмид 2008], однако пьеса Коротыч позволяет говорить, что современная драма расширяет свои возможности.

Путешествие героев пьесы Коротыч заканчивается в таинственном месте, на стыке мира живых и мертвых, где Антон встречает своего дедушку и наконец-то понимает, что близкий человек умер. То есть фактически реализуется лиминальная интрига. В мире мертвых Мадиллина видит своего возлюбленного, которого ей пришлось когда-то съесть, и просит прощения. В этот момент раскрывается интрига изумрудных глаз, которые становятся символом любви, способной преодолеть любую боль и страх:

изумрудные глаза смотрят на все это

обычным добрым взглядом

изумрудные глаза вздыхают и

**АНТОН.** что они делают?

**ВЕДЬМА МАДИЛИНА.** кажется, жрут боль.

мир становится ласковым [Коротыч 2024: 27]

Мадиллина прощается с мальчиком и умирает, а Антон возвращается к бабушке, и они вместе оплакивают утрату дедушки:

и вот уже пожилая женщина

и маленький мальчик  
 молча трясутся в доме  
 рядом с изумрудным  
 темным  
 испуганным  
 нежным  
 лесом [Коротыч 2024: 30].

Таким образом, драматург создает фикциональный мир сказки, автор-повествователь надевает маску ведьмы (видит лес изумрудным) и помогает преодолеть травму утраты не только герою, но и себе. В интервью на вопрос о пьесе «Изумрудные глаза» Коротыч сказала: «Сюжет там полностью выдуманный, конечно. Пьеса очень близкая мне на уровне темы» [Спирина 2024].

Сказочный нарратив присутствует и в пьесе Ольги Потаповой «Спички детям» (2019), вошедшей в шорт-лист независимого драматургического фестиваля «Любимовка» в 2020 году и представленной в форме читки (реж. Р.Барышев).

Ольга Потапова родилась в Санкт-Петербурге, окончила магистратуру РГИСИ (специальность Театральное искусство, мастер курса – Н.С. Скороход). Автор пьес «Выдуманное животное» (2018), «Подвиг» (2019), «Спички детям» (2020), «Все проходит» (2022), «Годы деревьев» (2023). Потапова – постоянная участница и победитель драматургических фестивалей («Любимовка», «Ремарка» и др.), спектакли по ее пьесам ставились на новой сцене Александринского театра (Санкт-Петербург), в театре РАМТ (Москва), театре «На Литейном» (Санкт-Петербург) и др.

О творчестве Потаповой режиссер А. Сергеева, поставившая спектакль по пьесе «Все проходит» (Театр Догма, Ижевск, 2023), говорит: «Все пьесы этого автора вообще без пафоса говорят о самых драматичных проблемах с какой-то детской простотой и искренним человеколюбием» [Догма 2023].

По сюжету пьесы «Спички детям» семилетняя девочка Рита без ведома родителей (по Проппу, это *нарушение запрета*) выходит из своего поезда во время стоянки, чтобы купить спички.

Получив отказ продавца из киоска, девочка самостоятельно отправляется на поиски спичек и встречает говорящую собаку Матильду, мигранта кавказской национальности Мишу, говорящего голубя Диму, сбежавшего из дома мальчика Петю, немую девочку Эю, священника Алексея и полицейского Стаса.

Цель девочки – найти спички:

**РИТА.** Мне спички нужны.

**ПЕТЯ.** А зачем спички?

**РИТА.** Ну, планирую... кое-что... [Потапова 2020].

В конечном счете оказывается, что спички были лишь немотивированным детским желанием:

**Рита.** <...> Я вообще сначала захотела картошку запечь. Потом подумала, надо что-то посерьезнее захотеть. А сейчас даже картошку не хочу...

[Потапова 2020].

В своем путешествии за спичками Рита встречает взрослых персонажей, которые проживают не свою жизнь: мигрант Миша оказывается православным и мечтает о сане священника, священник Алексей предстает отнюдь не духовным человеком, а скорее типичным консьюмеристом:

**АЛЕКСЕЙ.** Я вот никак кроссовки не могу купить. Найк эйр макс. <...> Они стоят в районе 10 тысяч оригинал. Хотя какой там оригинал. На рынке все равно брать хочу. Или вот пацаны, одноклассники бывшие, хотят в москву ехать, там брать во флагмане. Но там точно будет десятка. А то и пятнашка. Конечно, хочу хоть раз в жизни, но стоящую вещь взять [Потапова 2020].

Полицейский Стас говорит о том, что его мечта – это честная и порядочная жизнь, хотя его профессия изначально подразумевает честность и соблюдение порядка:

**СТАС.** Вот!! Я ставлю себе цель честно работать. Каждый день, приходя на работу, я день свой начинаю с обещания, что буду работать честно... Вот к чему все приходит, все дороги ведут в одно, и все всегда так заканчивается. Мол всегда можно договориться. Конечно, конечно можно. Но я! Я! Стремлюсь!.. [Потапова 2020].



Инфантильные взрослые предстают отчасти жертвами своих родителей, которые косвенно виноваты в их неудовлетворенности жизнью. Священник Алексей признает, что никогда не хотел служить в церкви, это было решение родителей:

**АЛЕКСЕЙ.** И вот, понимаете, я, честно говоря, может вообще не церковный совсем человек. Я-то что в жизни сделал? Ничего. Мама-папа запихнули туда, куда можно было, отучился в семинарии, играл в группе на ударных, потом тоже пришлось бросать. Девушку даже бросил... [Потапова 2020].

Мир родителей в пьесе формируется посредством микронарративов в виртуальных сетях и выступает антитезой миру детей.

Это, например, жаркая летняя квартира Пети, где мама говорит по телефону, не замечая отсутствия сына:

В квартире Пети открыты окна, ведь на улице очень жарко. Мама Пети как раз дома. <...> Петина мама (выходит с кухни, то в телефон то нет). Ааааа.. даа.. блиин... Петя, ты когда домой придешь а? ... Да он вообще уже.. ну а что.. Петя, постой, погоди, ты слышишь?.. [Потапова 2020].

Это и жаркий закрытый поезд, в котором едет семья Риты. Родители девочки, находясь на соседних полках, общаются через мессенджеры и социальные сети:

Ритин папа пишет в ноутбуке. А Ритина мама в телефоне. Ритин папа пишет примерно следующее:

```
private static void generate_new_obj() {
    int point = new Random().nextInt(CELLS_COUNT_X*CELLS_COUNT_Y-
length
```

Иногда он отвлекается, в ноутбуке у него открыта еще вкладка с фейсбуком и чат с Ритиной мамой [Потапова 2020].

Отношения с собственной дочерью они выстраивают, опираясь на виртуальную помощь, а не на живую коммуникацию: мама Риты фиксирует в заметках, что нужно посетить психолога и «*Петрановской*<sup>3</sup> курс послушать».

Вся их связь с миром исключительно виртуальная:

---

<sup>3</sup> Людмила Петрановская (род. 1967г.) – российский психолог, педагог и публицист

На вкладке с фейсбуком у него новый комментарий к его фотографии от Павла Андреева: «А на чем едете?? Что-то дыма не видно?» и новое сообщение от Аня Серова: «Сергей, здравствуйте, проверьте пжл еще журналы и посещаемость» [Потапова 2020].

Таким образом, каждый персонаж пьесы существует в своих пространствах – гетеротопиях, которые в представлении М. Фуко, являются «своего рода фактически реализованными утопиями» [Фуко 2006:196]. То есть герои, находясь физически в одном пространстве, ментально существуют в своих мирах.

Единственное, что объединяет взрослых и детей в пространстве текста, – это голос автора, который следует за маленькими героями и связывает нас с родителями посредством эпического повествования в ремарках.

Путешествие детей заканчивается в момент, когда Рита и Петя поджигают поле, а сама пьеса завершается несвязным диалогом родителей Риты, которые стоят уже в выжженной земле.

Важно отметить, что в процессе чтения пьесы читателю приходится сталкиваться со множеством символов и аллюзий. Драматург О. Потапова, определяющая свой стиль как «магический реализм», признается, что для нее «интересна грань между бытовым и не бытовым, между обычной жизнью и поэзией, символизм интересен» [Спирина 2023].

Прежде всего, мы обнаруживаем, что и название, и сам сюжет ассоциативно связаны с рождественской сказкой Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками», в которой главная героиня, не желая возвращаться к семье, одну за другой жжет спички:

«домой она вернуться не смела: она ведь не продала ни одной спички, не выручила ни гроша — отец прибуёт её! Да и не теплее у них дома! Только что крыша-то над головой, а то ветер так и гуляет по всему жилью» [Андерсен 2024].

Каждая вспышка огня погружает героиню в мир счастливых грез о теплом доме:

девочке чудилось, будто она сидит перед большою железною печкой с блестящими медными ножками и дверцами. Как славно пылал в ней огонь, как тепло стало малютке! [Андерсен 2024].

В финале рождественской сказки Андерсена девочка, замерзнув, погибает. Финал пьесы Потаповой аналогично трагичен: Рита от скуки вместе с новым другом Петей жгут спички в пустом поле, а после мы слышим бессмысленные диалоги родителей девочки на фоне выжженной земли (это позволяет предположить, что Рита умерла).

Ведущим мотивом является мотив отсутствия дома. Все герои лишены дома: Рита потерялась, Миша – мигрант, Петя ушел из дома, священник Алексей уходит из храма, родители Риты едут в отпуск, то есть покидают дом. За спичками Рита отправляется «*в пятерочку или дикси*» (традиционные магазины у дома), мигранта Мишу девочка встречает *в вагоне, где он живет*:

А я в вагоне жил с Маней [Потапова 2020].

С мальчиком Петей герои знакомятся, когда едва не ломают его *шалаш* на железнодорожных путях:

Но вы чуть не наехали на мой дом. Петя показывает на шалаш [Потапова 2020].

Спички дети находят *в квартире* у Пети:

поднимаются на первый этаж и заходят в квартиру Пети. Петя тянет Эю в кухню [Потапова 2020].

*Храм* становится новым местом обитания для Миши:

А ты хоть сейчас можешь идти, там за алтарем и спальное место есть, комнатка обустроена. В подвале там туалет, душевая, все удобства [Потапова 2020].

*Дом, гараж, детская площадка* появляются в игре у Эи:

Она идет все быстрее и быстрее и рисует стрелки на асфальте, на бордюре, на доме, на гараже, везде, где идет <...> Эя в это время рисует мелом на детской площадке» [Потапова 2020].

Знакомство читателя с мамой Риты происходит тогда, когда она пишет заметки о предметах для дома:

Ритина мама пишет в заметку:

не еда:

шторы на кухню  
 стол столешница ножки.  
 торшер  
 постельное б. с тиграми рите  
 рамки [Потапова 2020].

Театровед П. Руднев пишет, что в женской драматургии с 2010-х годов появляется общая тема – «потеря дома и миграции», а герой, ощущая разорванность с домом и находясь в бесконечной внутренней миграции, «чувствует бесприютность, временность жизни, временность пребывания на Земле как духовную катастрофу» [Руднев 2016]. При этом театровед отмечает, что «мотив этот редко становится сюжетообразующим или не становится предметом основного конфликта, скорее, существует как необходимое обстоятельство, на фоне которого разворачивается действие» [Руднев 2016].

Примечательно, что дом в пьесе пустующий или безжизненный: мигрант Миша живет в вагоне поезда, который стоит на месте; в ремарке про храм указано, что *«стройка на самом деле уже завершилась, просто не успели убрать леса. Церковь уже построена, от нее пахнет свежим ремонтом»* [Потапова 2020], но при этом *«Вокруг никого нет»* [там же 2020]. Ритина мама пишет мужу про обустройство их пространства: *«...а ты помнишь, я тебе показывала такую штучку сделать из веревок и двух планок? чтобы менять открытки?»* [Потапова 2020], и тут же добавляет *«ладно потом»*. Мир взрослых больше не способен создавать тот самый новый мир, символом которого является дом. Важным, на наш взгляд, является диалог Пети и Риты в поле:

**РИТА.** У тебя какая любимая игра?

**ПЕТЯ.** Да черт! В телефоне тетрис.

**РИТА.** А в жизни?

**ПЕТЯ.** А в жизни... ну шалаш, наверное [Потапова 2020].

Оставшись без взрослых, без дома, дети, подобно героине Андерсена, тоже жгут спички, погружаясь в свой мир фантазий:

Петя обреченно кивает и снова достает из коробка спичку. Зажигает спичку, она загорается, Рита и Петя смотрят на спичку, как красиво она горит [Потапова 2020].

Говоря о пьесе «Спички детям», драматург О. Потапова призналась, что «не планировала писать пьесу про смерть. Изначально просто родилась идея: хочу написать пьесу, как ребенок идет и хочет что-то поджечь» [Спирина 2023]. Таким образом, пьеса, имея в своем основании лишь коллизию – девочка пошла искать спички – оказывается наполнена множеством образов и символов: дом, огонь, голубь, дети и т.д.

Финал пьесы открытый. Кажется, девочка умерла:

Вечер. Ритина Мама и Ритин папа стоят посредине выжженного поля. Вокруг никого нет. Тихо. Пахнет гарью.

**ОНА:** Я боюсь. Где?

**ОНА:** Точно нет. Даже если. Всё равно.

**ОН:** У вас в детстве была такая игра, что надо держать спичку пока она целиком не сгорит?

**ОНА.** Очень искать. Было. Там. Я зря [Потапова 2020].

Но смерть девочки не изображается прямо. В финале остаются недоумевающие родители, и сам читатель не понимает до конца: было это детской фантазией? девочка умерла? кто виноват? Это загадка.

Можно говорить о существовании энигматической интриги, реализация которой подразумевает постижение тайны, загадки читателем.

Энигматическая интрига связана с интригой интерпретации. Так считают теоретики нарратива: энигматическая интрига «...перерастает в интригу интерпретации, требующую активного сотворчества адресата» [Жиличева 2022: 236]. То есть ключевым становится «не изложение событий, а их истолкование читателем» [там же]. При этом энигматическая интрига в пьесе «Спички детям» подразумевает не только расшифровывание смысла заявленных образов.

Интерпретация пьесы зависит от ценностных ориентиров читателя: с одной стороны, родители Риты благополучные и любящие, с другой – погружены в

виртуальную реальность (которая и создает разрыв с миром дочери). В.И. Тюпа пишет, что доминантным в энигматической интриге является «имплицитная система ценностей, питающая читательский интерес» [Тюпа 2015:18].

Говоря про энигматическую интригу, важно рассмотреть фигуру повествователя в пьесе. Г.А. Жиличева отмечает, что энигматические эпизоды «соотносятся с мистериальной интенцией истории, с образом демиурга (мага, волшебника), своей креативной силой создающего мир-текст» [Жиличева 2022:235]. В пьесе «Спички детям» в роли демиурга выступает автор-повествователь, который становится незримым спутником героев. Его текст выходит за рамки типичных ремарок, становясь частью сценического текста:

А в это время поезд едет на юг, а вокруг все горит огнем. Везде пожары, в окна поезда даже видно, как весь горизонт в дыму и огне. Или это закат такой? [Потапова 2020].

Представляется, что автор-демиург соперевживает своим героям, которые, что типично для современной драмы, бездействуют. Автор-демиург создает фиктивный мир таким, что все в нем оказывается доступно и возможно для персонажей, то есть формирует новую реальность, границы которой оказываются очень размыты: говорящие животные здесь являются нормальным явлением, потерявшиеся дети не вызывают беспокойства, а все желания могут абсурдно легко исполняться (мигрант мусульманин Миша становится священником, просто взяв рясу у Алексея; собака Матильда приносит Алексею кроссовки, о которых он мечтает; немая Эя начинает говорить). Это тоже подчеркивает существование энигматической интриги.

Нарративная интрига по природе своей направлена на читательские ожидания. Для исследования энигматической интриги пьесы Потаповой мы провели эксперимент по изучению восприятия пьесы реальным читателем.

Пятидесяти респондентам в возрасте от 18-50 лет было предложено прочесть пьесу, поделиться своими впечатлениями. Им были заданы следующие вопросы: в чем конфликт пьесы? Кто главный герой? Что можно сказать про голос автора? Какие ощущения вызывает текст?

Общее впечатление от пьесы оказалось по большей степени негативным, потому что читатели испытывали сложность в понимании текста. Чаще всего в ответах встречались слова: *непонятный, странный, смерть, грусть, смысл, дети, сюрреализм, вопросы*.

Что касается восприятия конфликта пьесы, опрошенные отметили его явное отсутствие:

«Конфликт как будто состоит в том, что он не происходит, хотя его все ждут. Рита внутри пьесы играет. Это настоящая игра по Хёйзинге – игра ради игры. Рите конфликт не нужен».

Большинство респондентов акцентировали внимание на собственных ощущениях от текста в попытке понять смысл, разгадать загадку, например:

«Текст вызывает неоднозначные ощущения. Он сбивает с толку, трудно найти главную мысль <...> он все также остается не до конца понятным. Суть нелегко улавливается, а то, что улавливается, подвергается в моей голове сомнению – «правильно ли?», из-за этого возникает некое раздражение и непринятие»  
«...недосказанность произведения вызвала негодование и удовольствие – мы как бы, читая пьесу, в процессе утрачиваем нечто важное для понимания происходящего. Нечто происходит, но что – мы не знаем, мы не становимся свидетелями этого»

Значительная часть респондентов столкнулась с онтологическим вопросом, пытаясь определить границу миров реального и ирреального. Так, например, около 4% опрошенных увидели в пьесе столкновение мира живых и мира мертвых:

«Рита – умершая дочка родителей. История проста, потому что родители хотят упокоения ее души»

Фактически все опрошенные акцентировали внимание на важности автора, определяя его терминами «голос автора», «повествователь». Респонденты отметили:

«Голос слишком много на себя берет. Он корнями внутри пьесы. Он в гуще событий. Он знает больше, чем положено».

Таким образом, опрос подтвердил, что пьеса, созданная из микронарративов персонажей и нарратива автора-повествователя, является вариантом новой

событийности: она реализуется в восприятии читателя из сопоставления множества нарративов, принадлежащих разным субъектам. Несводимость голосов-версий формирует загадку, энигму.

Вся пьеса – это репрезентация актуальных сегодня социальных дискурсов. Потеря и поиск дома, бездомные, мигранты, столкновение виртуального мира и реальности, вечный вопрос отцов и детей – все эти проблемы современной России остаются нерешенными, они могут лишь сгореть: образ страны в произведении – это огонь лесных пожаров.

Театральный критик Алексей Стрельников писал, что в пьесе «мир обжигает, как если дотронешься до него ссадиной <...> это все на фоне ощущения огромной катастрофы, которая пронизывает пьесу: поезд ушел, дома нет, случился огромный пожар. Счастья нет, остро переживаемое несчастье, а именно разрушенный, сгоревший проклятый старый мир, оказывается вообще чуть ли не единственным способом ощутить себя способным на это самое счастье» [Летающий критик 2020].

Автор не может дать готовых ответов. Энигматическая интрига в таком случае актуализирует читательскую активность. То, к чему самостоятельно придет читатель в своем восприятии, и будет событием в пространстве реципиента.

Подведем итоги.

Сказочный нарратив соответствует общей «терапевтичности» новейшей драмы и обеспечивает событийность (путь героя, миф инициации). В проанализированных пьесах используется традиционная пропповская модель сказки, но авторы опираются и на традиции литературной сказки – в такой сказке сильно авторское начало, что активизирует отклик читателя (зрителя). Тип повествовательной интриги определяется традиционным сказочным нарративом, но в близкой автору перспективе – это лиминальная и энигматическая интриги.

Однако в новейшей драме событие рассказывания не менее важно, чем событие рассказа; важен дискурс, а не сама история.

#### **4.3.2. Особенности повествователя**

Мы установили в предыдущих главах, что с ослаблением конфликта и героя в новой драме все чаще на первый план (а нередко прямо на сцену) выходит автор



(у Коляды, Гришковца). В драме 2020-х не так легко отличить автора от героя в монологе. Театровед Вера Сердечная заметила: «...автор-герой сквозь ткань пьесы прорывается к описанию собственной жизни, страхов и идентичности, рефлексии над бытовой речью и делает ее объектом эстетического осмысления» [Сердечная 2021]. Сердечная называет ряд «метапьес» с обращенностью авторов “глазами внутрь”, с постоянным самоописанием – пьесы Артема Ефименко, Лидии Головановой, Элины Петровой. Такая структура пьес зачастую делает произведение отчасти документальным (сказался опыт театра вербатим) и отвечает современной концепции новой искренности, под которой автор термина писатель Д.Ф. Уоллес подразумевал стремление искусства и литературы к открытости и эмоциональной насыщенности [Wallace 1993].

Одной из доминант современной драмы становится *эгонарратив*, под чем мы понимаем «истории от первого лица (нарратор именуется «я»), которое может выступать как основным героем повествуемых событий, так и сторонним их свидетелем» [Муравьева 2022:154]. При этом, в отличие от классических монопьес (например, пьесы Е. Гришковца), где эгонаррация принадлежит персонажу, в молодой драме отмечается явное тяготение к созданию *автофикционального эгонарратива автора*.

Это явление, чаще применительное к современной прозе, называют автофикшн. В современном литературоведении понятие «автофикшн» возникло в 1977 году, когда вышел роман Сержа Дубровского «Сын» с аннотацией к нему, где автор так обозначил жанр своего произведения: «...перед вами – вымысел абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикшн» [Левина-Паркер 2010]. Сегодня под автофикшн подразумевается литература, рождающаяся «на пересечении нескольких направлений: автобиография, дневниковые заметки, мемуары, эссе, документальный жанр» [Мызникова 2019]. Однако однозначного определения автофикшн до сих пор не существует: «критики сходятся во мнениях по поводу гибридности жанра, а также литературности формы автофикшн; они расходятся в вопросе о большей или меньшей степени вымышленности содержания, присущей автофикшн» [Левина-Паркер 2010].

Интерес авторов к автофикшн литературный критик Наталья Ломыкина объясняет возрастающим влиянием цифровизации: «Мир отрекается от культуры, впадает в медиазависимость, начинает функционировать по законам соцсетей, сводя жизнь к самопрезентации, а общение — к наскальной живописи эмодзи» [Крушинская 2023]. Критик отмечает, что «в последнее время мир перестал быть литературоцентричным и стал медиацентричным <...> Сегодня каждый сам себе медиа, соответственно, выросла роль авторского "я". Автором может стать каждый, для этого не требуется чужого одобрения. Можно писать просто о том, что сам пережил и что знаешь» [Крушинская 2023]. Таким образом, нарратив становится формой объективации памяти.

Присутствие автофикционального эгонарратива мы обнаруживаем в самой конструкции современных пьес: например, пьесы У. Петровой «Никто, совершенно никто» (2022), Д. Слюсаренко «Семью восемь» (2022), П. Коротыч «Улица» (2022), П. Коротыч «Тигр» (2024) О. Потаповой «Годы деревьев» (2023) и др. — это повествования от первого лица, посвященные проживанию личного травмирующего опыта. В таких пьесах повествование приближается к дневниковым записям. Например, пьеса О. Потаповой «Все проходит» (2022) поделена на маленькие эпизоды, которые предваряет название месяца, а пьеса К.Зориной «Фейерверки в тумане» (2022) — это короткие фрагменты, отмеченные временем:

**09:58.**

У нас нет дома телевизора уже 10 лет или больше.

Сейчас мне 26

Мне нравилось смотреть мультики по ТНТ перед школой, когда я заканчивала средние классы.

Это делало меня счастливее <...>

**11:40.**

Ну идеальный момент для того, чтобы протереть пыль с книжных полок.

Когда-то я читала по пять книг за пару месяцев <...> [Зорина 2022:1]

Так актуализируется проблема нарративной идентичности «я» автора.

Драматург, писательница и адепт литературы автофикшн Арина Бойко пишет: «Поток сознания, фрагментарное повествование и эпистолярная форма — в автофикшн-каноне множество примеров того, как можно выстроить неожиданный нарратив» [Бойко 2020]. Она выстраивает такой нарратив в пьесе «Ого, для меня это слишком много» (2018) из собственных переписок и рандомных текстов поисковой системы социальной сети.

Для понимания механизма автофикционального повествования обратимся к пьесе О. Потаповой «Все проходит» (2022), вошедшей в шорт-лист фестиваля драматургии «Любимовка»-2022 и фестиваля «Ремарка»-2023. Действующие лица отсутствуют, пьеса начинается с монолога, в котором проявляется эпический повествователь:

Не помню. Нет. Не помню. Не помню. Ничего. Плохо помню. Ничего конкретного. Нет. Не помню <...>. Надо было записывать, каждый день, все мелочи. Хорошо, что остаются сообщения, фотки какие-то. Но вообще надо вести дневник. Нет. Не помню [Потапова 2022: 1].

Далее, через обрывки записей (их порядок позволяет судить о том, что история охватывает почти три года) перед нами раскрывается сюжет. При этом нумерация страниц отсутствует, графически текст напоминает личный дневник.

Главную героиню Лену, работающую реаниматологом (этот факт и остальные подробности мы можем узнать только из контекста общения героев), неожиданно начинает молча преследовать Смерть:

Лена (выглядит уставшей и старше, чем нужно) едет в трамвае на задней площадке. Рядом с ней стоит Смерть (выглядит обычно, но сразу понятно, что смерть), держится за поручень. Молчат.

У Лены звонит телефон. Она с отвращением его достает и берет трубку.

**ЛЕНА.** Да. Еду, еду... Да.. Да, со мной она... [там же].

Окружающие видят Смерть, но никто не может понять, почему она появилась и как от нее избавиться:

**ВЕРА.** Ну кот, давай, всё будет хорошо! У тебя всё нормально будет, поняла? Давай, соберись.

**ЛЕНА.** Страшно, капец... Но ведь она же не просто так пришла. И не уходит. И не уходит! И чё ей надо? Ей нужна жертва?? [там же: 3].

Лена и остальные герои видят в появлении Смерти недоброе предзнаменование, вокруг этого и строится главная интрига: сначала читатель ждет результатов обследования Лены у онколога, но опасный диагноз не подтверждается; затем теряется, но вскоре находится маленькая дочь Лены; заболевает мать героини, но и эта ситуация разрешается.

Уже после второго монолога становится ясно, что текст принадлежит автору-повествователю, в нем читаются признаки ремарки. Героиня рассказывает о себе и одновременно словно пишет пьесу:

Я интуитивно понимаю, что нужно отвлекаться, нужно делать перерывы, нужно давать себе возможность восстановиться, чтобы мозг работал, память работала... Ну и вот, щас будет «глава пятнадцатая, в которой мы узнаем, что у Лены есть дочь». Даже не мы узнаем, а Слава узнает. Слава узнает, что у Лены есть дочь. Ну прости, ну вот так [Потапова 2022: 2].

Автофикциональный нарратив, с одной стороны, раскрывает драматический мир пьесы, с другой – позволяет автору проживать собственный экзистенциальный опыт обретения смысла:

Нет, молиться как-то никак не могу. Смысла не вижу, и как-то, ну вот не идет. Ну а какой молиться? Какой вообще Бог? Понятно, что Бог сам вообще не ожидал всего этого, и он тут ни при чём, и ну как бы гнать на него я не хочу, но и возлагать особо ответственность тоже не вижу повода [Потапова 2022: 3].

Вскоре в тексте повествователя звучит еще один голос невидимого собеседника, которого мы можем интерпретировать как Бога, смерть или иное метафизическое явление:

Так и будешь лежать, да. Так и будешь лежать <...>

- А если я не хочу?

- А если не хочешь, не будешь лежать.

Будешь волной. Или частицей. Будешь в воздухе. Тебя никто не увидит.

- Да, так лучше.

- Разве лучше. А я? Я тебя не увижу.

- Ты почувствуешь. Это буду я [Потапова 2022: 14].

Таким образом, голос автора-рассказчика оказывается обращенным как к зрителю, так и в себя. При этом обращенность автора к самой себе свидетельствует о процессе рефлексии, что ведет к психотерапевтическому эффекту.

В финале пьесы, когда Смерть неожиданно исчезает, Лена отправляется на ее поиски (что отчасти является аллюзией на фразеологизм «найти свою смерть»):

Лена переходит дорогу, идёт по другому двору, потом по-другому, потом ещё по одному. Потом Лена идёт на остановку трамвая, садится в трамвай, едет в трамвае, она всё время одна <...> садится в самолёт, летит в самолёте. Лена всё время внимательно смотрит в иллюминатор, в облака, в белую пустоту, в облака. Смерти нигде нет

**ЛЕНА.** Где ты там. Где ты. Где ты там. Где ты там. Эй. Где ты там. ТЫ где. Где ты.

Самолёт приземляется <...> Наконец в каком-то дворе в каком-то городе Лена останавливается. Лена стоит в центре какого-то двора какого-то города какой-то страны. Вокруг никого, тихо. Начинается снег. Лена поднимает голову, смотрит в небо

**ЛЕНА.** Эй. Где ты там. Где ты. Где ты. Где ты. Где ты там. Где ты. Эй. Я все поняла, слышишь, я всё поняла, давай, ну. Где ты. Где. Ты. Где.

Лена говорит. Снег падает. Снег падает Лене в рот. Смерти нет

[Потапова 2022: 22].

Финал пьесы наступает не в пространстве героев, а в сознании автора во время его эпического повествования. Последняя фраза «смерти нет» в буквальном смысле становится ключевым перформативным высказыванием автора, обращенным к сознанию зрителя.

Литературовед Л.Е. Муравьева пишет, что «автофикциональная эгонаррация принимает на себя терапевтическую функцию проживания травматической событийности в нарративном акте письма и восстановления личностной цельности субъекта памяти» [Муравьева 2022: 160].

Применительно к современной драматургии следует отметить важную черту: автофикциональный текст нередко подчеркивает автореференцию художника, творца.

Тенденция к созданию авторского эгонарратива творца ярко проявляется в пьесе Коротыч «Улица».

Драматургия П. Коротыч близка к принципам постдраматического театра и зачастую представляет собой текст, лишенный драматургического действия. Пьеса «Улица» – это повествование автора-рассказчика, который идет по улице с незримым собеседником, слушает и фиксирует все, что происходит вокруг.

Настоящее время свойственно драме: «Доминирующим началом текста драматического произведения является сплошная, «непрерывная линия» словесных действий персонажей» [Хализев 1978: 7]. Однако в самом начале мы видим короткий повествовательный текст, излагающий историю. Автор-рассказчик сообщает, что захотела написать текст и «решила взять довольно широкую и странную тему» [Коротыч 2022]. Далее она признается, что «слова, буквы оказались очень тяжелыми, и ничего не клеилось» [там же], и принимает решение: «и тогда мне показалось, лучше начинать идти, смотреть» [там же].

Ментальные события, описанные автором, соответствуют всем требованиям нарративной событийности, которые определяет В. Шмид: прежде всего, они релевантны (написание текста – важное событие для автора), непредсказуемы (автор не мог предугадать, что выбранная тема окажется непосильной); консеквативны (невозможность писать спровоцировала главный внутренний конфликт автора и заставила его выйти на улицу); необратимы (в итоге автор столкнулся с неким прозрением) и неповторяемы (ментальное изменение автора случается один раз).

В финале короткого нарративного вступительного текста автор говорит читателю «пойдем», а заканчивается пьеса фразой «а потом раз, и все закончилось» [Коротыч 2022]. Перед читателем законченное повествование, заверченный нарратив.

Обратимся к событиям рассказа, истории. Прежде всего, событием становится встреча автора-рассказчика с Богом, но это читатель может понять не сразу. На протяжении всего текста автор слушает обрывки монологов героев, обращенных к Богу («можно, пожалуйста, чтобы просто я сдала зачет и все»; «пусть это будет сон. Если у меня появится ребенок, мама поймет, что что-то не так. я прошу, чтобы это был сон» [Коротыч 2022]). Автор тоже иногда обращается к незримому собеседнику («ну, ладно, давай смотри», а мы идем дальше, я иду дальше, смотри»). И если вначале кажется, что это обращение к читателю, то в какой-то момент становится ясно: спутник автора-рассказчика есть Бог:

У них остался только ты, на всякий случай,

<...> Но они стоят на улице

И думают о тебе,

Потому что, а есть варианты? [Коротыч 2022].

Идя по улице, автор-рассказчик встречает самых разных персонажей, которые обнаруживают себя лишь обрывками фраз: просьбы сдать экзамен, мольбы о выздоровлении и т.д. В какой-то момент возникает нарратор – девочка, и в середине ее монолога рассказчик уточняет «эта девочка я, если что» [Коротыч, 2022]. Сложно определить наверняка: это воспоминание автора или же просто автор ассоциирует себя с персонажем. Важно, что встреча автора с звучащим словом других героев материализуют его собственные личные воспоминания о некоторых значимых событиях, которые опускаются. Но мы видим лишь их последствия – изменения в ментальном мире автора-рассказчика. О моментах осознания или озарения сообщается в монологах: «Дальше у меня записан кусок про смерть. Правомерна ли я говорить про смерть»; «мне особенно сложно быть открытой <...> я боюсь открытости» [Коротыч 2022].

Здесь имеет место феномен «пропущенного события». Под этим явлением в современной драме литературовед М. А. Кожина подразумевает такие события, которые «исключаются из фабулы произведения, становятся подразумеваемыми. Как правило, ими оказываются события, связанные с психологическим или физическим насилием» [Кожина 2021:89].

Примечательно, что «пропущенное событие» в пьесе характерно и для цитируемого мира (под которым Шмид подразумевает «повествуемое в речи вторичного нарратора», а в случае с «Улицей» вторичные нарраторы – это персонажи пьесы), читателю остается только догадываться, что произошло до того, как герои стали просить бога: «ладно, пусть он выживет, да?» [Коротыч 2022].

Пропущенное событие активизирует роль реципиента: «пропуская» события, драматурги отказываются от натуралистичных изображений, не отталкивают ими реципиента, а, напротив, сильнее включают в происходящее, поскольку ему приходится восстанавливать событийный ряд. В этом проявляются разные подходы в работе автора с аудиторией, так как читатель/зритель может представить, что произошло в пьесе, как это случилось, или выбрать то направление, которое соответствует его картине мира» [Кожина 2021:97].

В таком случае событие формируется в сознании читателя.

Однако в ситуации, когда событие рассказа неявное и сложно обнаруживается, на первый план выходит событие рассказывания.

В пьесе Коротыч мы, скорее, сталкиваемся с вариантом рефлексии автора-рассказчика.

Рассматривая событие рассказывания в пьесе «Улица», обратим внимание на особенности повествующей инстанции.

Прежде всего отметим, что автор-рассказчик предстает как эксплицитный нарратор. О таком В. Шмид говорил, что его «самоизображение формируется путем употребления местоимений и глаголов первого лица» [Шмид 2008: 70]. Эксплицитный нарратор в пьесе — диегетический, то есть «повествует о самом себе как о фигуре в диегесисе» и фигурирует в двух планах: в повествовании (как субъект) и в повествуемой истории (как объект) [Шмид 2008: 82].

В нашем случае текст нарратора как будто принадлежит конкретному автору (в терминологии Шмида) — драматургу П. Коротыч: «Я долго думала, про что я хочу(могу) написать текст...»; «надо отметить, что за последнее время я изучила много всего помимо драматургии...» [Коротыч 2022]. Однако в тексте реализуется



*изображенный автор*, потому что автор-рассказчик становится частью фиктивного мира пьесы.

Это приближает пьесу к автофикциональному тексту, делает пьесу отчасти документальной и отвечает современной концепции новой искренности, под которой автор термина писатель Д.Ф. Уоллес подразумевал стремление искусства и литературы к открытости и эмоциональной насыщенности [Wallace 1993].

Однако, наряду с автофикциональностью, в тексте прослеживается более значимая для пьесы метанарративность, то есть рефлексия над собственным текстом: «Я абсолютноюютно не понимаю, что и как про это писать, мне кажется, что все слова, которые я написала до этого слишком пафосные» [Коротыч 2022]. Так как метанарративный дискурс разрушает эффект правдоподобия, мы акцентируем внимание на повествующей инстанции и самом языке, то есть на не истории, а на способе ее рассказывания.

Метанарративность репрезентирует неявный, но главный конфликт пьесы: автор пытается познать мир и выразить его языком художника – вербально. Читатель наблюдает процесс мучительного рождения творчества: «Мне сложно долго смотреть в сторону улицы»; «чем больше я смотрю на комок в горле, и чем больше записываю сюда слова, тем он (комоч) становится шире и шире, теплее и теплее», «слова вряд ли сейчас тяжелые, нет, но и не легкие, слова просто больше не в категории веса» [Коротыч 2022].

Важным становится непрерывный диалог нарратора, творца текста, с незримым Богом (тоже Творцом). Примечательно, что в пьесе «Улица» драматургическое слово переходит в поэтическое – пьеса написана верлибром.

Надо заметить, и позиция драматурга-творца отчасти уже реализовывалась в некоторых пьесах современных драматургов («Театр» (1996) Н. Коляды, «Лунопат» (2005) М.Курочкина), и уже были пьесы в стихах (например, «Другие/Красавицы» В. Забалуева и А. Зензинова, или пьесы А. Родионова и Е. Троепольской). В этом смысле пьеса П. Коротыч конденсирует опыт новой драмы и развивает его в новом качестве — как поэтический текст (напомним, уже

проанализированная здесь пьеса П. Коротыч «Вадик поет свою музыку» (2022) не просто в стихах, но и с ярким авторским началом).

Сегодня драматургия все чаще обращается к лирике, к поэзии. Так, например, пьеса А. Ефименко «Не могу говорить – я в маршрутке» заявлена как «поэма в ремарках», и мы так же наблюдаем изображенного автора: «Входит Драматург, который хотел подслушать обычных людей и написать об этом пьесу, чтобы наконец попасть в шорт-лист фестиваля «Любимовка» [Ефименко, 2020:10]. В стихах написана пьеса Е. Нестериной «Отец ЧБ» (2019), поэт М. Чевега создал леги-пьесу на основе своих стихотворений «Жизнь замечательных» (2019).

Поэтический текст пьесы «Улица» с авторской саморефлексией концентрирует внимание читателя не на героях, а на событии рассказывания, вербализации наррации (Тюпа определяет ее как «речевую манифестацию нарративных процедур» [Тюпа 2022, с.129]). Читателю интересно, *как* рассказывают, привлекает поэтическая форма. Вербализация наррации в конечном счете доминирует в пьесе «Улица» над конфликтом, сюжетом, нарратором: важна стихотворная форма, работает ритм. Сама Коротыч признает звучащее слово как часть своей авторской стратегии. В интервью она призналась: «Люблю музыкальные тексты, для меня важен ритм. Меня в текстах, не только моих, а вообще в любых, интересует какое-то мерцание. Чтобы из уровня реальности я всегда могла провалиться в область нереального, дотянуться до смерти или другого чего-то» [Спирина 2024].

Основное событие пьесы Коротыч «Улица» – это акт творения самой реальности в авторском слове. Текст пьесы (здесь поэтический) и есть результат этого акта.

Неординарность звучащего слова в пьесе «Улица» актуализирует новый, непривычный для драмы вид нарративной интриги — интригу слова. В. И. Тюпа справедливо заметил, что «рецептивное напряжение чтения новейшей литературы нередко создается не столько самой наррацией, сколько ее вербализацией, речевым строем повествования» [Тюпа 2021: 162]. Литературовед Г.А. Жиличева продолжает эту мысль: «В процессе литературной эволюции появляются

произведения, в которых интрига слова заменяет традиционную интригу действия, а интерес к речевому строению преобладает над интересом к событийному ряду» [Жиличева 2021: 126].

Нарративная интрига в пьесе «Улица» состоит в том, что читательское или зрительское внимание привлекается к самому слову, к вербализации наррации. Первоочередной становится поэтическая функция, под которой Р. Якобсон подразумевал «направленность на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975:7]. Эта неонарративность и составляет специфику современной пьесы, далеко ушедшей от аристотелевских законов драматургии.

### **Выводы по главе:**

1. Слово в новейшей драме теряет коммуникативную функцию и становится полноценным средством выразительности, предметом изображения.

2. Современный автор играет терапевтическую роль для своих героев. Сближение с героем зачастую приводит к тому, что логос вербализации, под которой В.Б. Зусева-Озкан подразумевает «речевую характерность (лексическую, синтаксическую, иногда фонетическую) говорящего – персонажа или нарратора» [Зусева-Озкан 2022:134], сливается с логосом героя. Это влияет на читательское восприятие.

3. Растет интерес к прямому самовыражению автора, к фактору вербализации наррации, к энигматической интриге и интриге слова.

4. Меняется характер рецепции: нарративная интрига состоит в том, что читательское или зрительское внимание привлекается к самому слову, к вербализации наррации. Преобладающей становится поэтическая (в определении Р. Якобсона) функция языка.

## Заключение

Изучив роль нарратива в современной драматургии, мы проследили истоки этой тенденции, ее трансформации в драме 1990-2020-х годов, современное бытование в новейших пьесах.

Оказалось, дискурсивный и нарративный повороты в науке и практиках сказались и в искусстве: нарративизация современной драмы тому свидетельство. Понятие «нарратив» сегодня приобрело характер междисциплинарного термина. Исследователи феномена нарратива Й. Брокмейер, Р. Харре рассматривают нарратив как знаковое явление во времена кризиса модернистской эпистемы и «возрастающий интерес к изучению нарратива» трактуют как «появление еще одной разновидности стремления к созданию «новой парадигмы» и дальнейшего усовершенствования постпозитивистского метода в философии науки» [Брокмейер, Харре 2000: 29].

Таким образом, нарратив сегодня можно рассматривать и как тип речи, и как способ самоидентификации, и как форму искусства (в нашем случае – драматического). И тогда нарратологический метод анализа может применяться в разных гуманитарных науках, при условии его сочетания с иными, специфическими для объекта изучения методами. Мы изучали тенденцию нарративизации с учетом историко-литературного контекста, исходя из законов исторической поэтики. В теоретическом плане опирались на фундаментальные нарратологические исследования (Ж. Женетта, П. Рикера, В. Шмида и В.И. Тюпы), которые были осмыслены как инструментарий диссертации, на понимание двоякособытийности нарратива в трактовке М.М. Бахтина (основные теоретические положения и приемы анализа были описаны в первой главе диссертации).

Наш анализ исторических форм нарратива в драматургии показал, что присутствие нарратива всегда было свойственно драме, но не как повествование, а как разворачивающаяся в действии фабула. Непосредственно повествование стало актуализироваться в драме лишь в начале XX века, это было связано с эпическими

трансформациями в драматургии А.П. Чехова, Б. Брехта, Э. Ионеско, С. Беккета и др., обозначенными П. Сонди как «кризис драмы».

Это сделало возможным и нарративизацию: введение рассказчика в драме. Ученые зафиксировали в драме изменения, связанные с нарративизацией: как было сказано ранее, В.И. Тюпа отрицал возможность существования нарратива в классической, конвенциональной драме, но признал возможность ее нарративизации в более позднюю эпоху [Тюпа 2010].

Нарратив в драме стал признаком нарушения канона, что вписывается в характер современной драмы как имеющей «структуру хаоса», где реализуется «свобода от канонов, предписаний и правил» [Богданова 2024:124]. В открытой драматургической структуре эпохи постдраматического театра нарративизация – это свободные рассказы автора или героев со сцены, не скованные законом драматургии, или откровение автора.

Существующие исследования явлений нарративизации в драме (В. Шуников, Ю. В. Доманский, О. Николина) понимают нарративизацию как появление в тексте внешней и внутренней точек зрения, свидетельство актуализации авторского начала. Мы разделяем позицию Ю. В. Доманского, В. Шуникова, О. Николиной, О. Семеницкой, Я. Е. Красникова о существовании нарратива на *паратекстуальном уровне*; однако, исследуя явление нарративизации в современной драме, мы установили, что нарративизация реализуется так же и на *уровне дискурса героев*, и на *уровне рецепции*.

Названные параметры нарративизации были рассмотрены в аналитических главах работы – второй, третьей и четвертой. Вторая глава посвящена процессам нарративизации драматургии 1990-2000-х годов, пьесам «новой волны» и «новой драмы». Драматургия этого периода формировалась под влиянием эстетики постмодернизма. Нарративизация этого периода стала возможна во многом благодаря изменившейся драме: актуализация новой роли языка и перформативность слова вытеснили сценическое действие, неоисповедальность утвердила ценность высказывания и личного нарратива, авторское начало в драме усилило повествование. Драма «новой волны» (1990е гг.) позволяет нарративу

проявиться на паратекстуальном уровне, а в «новой драме» (в 2000-е) возрастает значение нарратора.

В третьей главе рассматривалась драматургия 2010-х годов, формировавшаяся под влиянием эстетики постдраматического театра (термин Лемана). Для новой эстетики характерна эмансипация от драматургического текста – он становится только одним из средств выразительности, наряду с пластикой, мультимедиа, музыкой. Реактуализация драматургического слова выразилась в том, что театр стал «местом нарративного акта» [Леман 2013]. Другими словами, внимание театральных деятелей и драматургов стало сосредоточиваться больше на поэтической функции языка, как ее определил Якобсон.

Здесь важно сказать об изменившейся природе современной пьесы: она остается перформативом (показом), но демонстрирует не столько героев в действии, сколько репрезентирует нарративы – даже не столько героев, сколько нарративы, циркулирующие в обществе («Сережа очень тупой» (2017) Д. Данилова). Такая включенность в современность, конечно, вовлекает читателя и зрителя. Фактически главным героем становится изображенное слово, а персонаж оказывается лишь носителем этого слова.

Четвертая глава посвящена исследованию новейшей драмы 2020-х годов, которая аккумулировала в себе свойства предшествующих периодов и продолжила развитие в направлении постдраматического театра (как в драме П. Коротыч и О. Потаповой). Поэтика новейшей драматургии формируется под влиянием внеэстетических факторов последних четырех лет (цифровизация драмы вследствие ковидных ограничений, например).

Молодая драматургия 2020-х годов, как показал анализ, тяготеет к «новой искренности». Основными темами становятся травма, переживания юного героя, что влечет проговаривание травмы в нарративных конструкциях.

Оказалось, что в современной драматургии развиваются процессы, родственные тем, что идут в современной прозе и поэзии (автофикциональность, документальность и др.). В работе проанализированы случаи межродовой

интерференции: драма включает все больше повествования, как проза, и часто использует язык поэзии (П. Коротыч, М. Чевега, Е. Нестерина и другие авторы).

Рассмотрев особенности каждого периода современной драмы, мы можем сделать вывод о нарастающей тенденции к нарративности. При всех различиях каждого периода мы можем говорить о единых ключевых свойствах нарратива в драме 1990-2000-х годов. Эти свойства можно проследить в бахтинских категориях нарратива как двоякособытийного дискурса. Можно сказать, что оба параметра нарратива (событие рассказа и событие рассказывания) претерпели некоторую трансформацию.

Анализ события рассказа в современной драматургии привел к выводу о бессобытийной природе пьес (в противовес традиционному пониманию события в драме). Событие связано с конфликтом, который сегодня неразрешим, редуцирован до уровня коллизии (происшествия или сложных обстоятельств). Герою невозможно вступить в борьбу с метафизическим явлением либо ему фактически не с чем бороться (противоборствующая сторона теряет антагонизм, как в пьесе О. Потаповой «Все проходит» (2022)).

Действие в таком случае становится невозможным, а значит, событие тоже не может быть реализовано. Поэтому конфликт представлен не в действии, а как конфликт нарративов, репрезентирующих актуальные дискурсы. Так, в пьесе Д. Данилова «Человек из Подольска» (2016) происходит столкновение дискурса власти с дискурсом маленького человека, их пародийное переворачивание. Герою драмы, который сталкивается с явлениями, лежащими за пределами реальности или здравого смысла, остается функция нарратора, рассказ оказывается наиболее доступной ему формой существования. В такой ситуации повествование нарратора может становиться неестественным или нарратор предстает в роли ненадежного рассказчика. При этом он может рассказывать как о себе (диегетический нарратор в пьесах О. Жанайдарова «Магазин» (2014), А. Букреевой «Ганди молчал по субботам» (2018), К. Климовски «Мой папа Питер Пэн» (2018) и др.), так и о других героях, максимально дистанцировавшись от проблематики повествуемого мира

(быть недиегетическим нарратором, как в пьесе О. Потаповой «Годы деревьев» (2023) и других).

Таким образом, доминантным в современной драме становится событие рассказывания.

Проанализировав аспект рассказывания, мы определили, что нарративными инстанциями могут быть не только герои, но все чаще – автор, он обретает голос (несмотря на то, что это противоречит родовым признакам драмы), и нередко пьеса становится средством его самовыражения в слове (у Е. Гришковца в пьесах «Как я съел собаку» (1998), «+1» (2009); у П. Коротыч в пьесах «Улица» (2022), «Тигр» (2024); у О. Потаповой в пьесе «Все проходит» (2022). Часто автор объявляет себя творцом (в пьесе Н.Коляды «Театр» (1996), в пьесе В.Сигарева «Детектор лжи» (2002), и показательно, что нередко и нарратор в финале пьесы обнаруживает себя художником, творцом (как, например, в пьесе «Улица» (2022) П. Коротыч). В соответствии с законами нарратологии, именно последнее событие заканчивает конфигурацию нарратива (по теории П.Рикера) и позволяет читателю прочитывать авторский замысел.

Категория автора в современной драме представлена в следующих стратегиях:

А) **Метанарративность**, под которой мы, вслед за Е.Ю. Моисеевой, подразумеваем создание авторефлексивного дискурса, что разрушает эффект правдоподобия, акцентируя внимание на процессе своего создания. Такой вариант проявленности автора мы обнаруживаем в драматургии М. Курочкина, Н. Коляды.

Б) **Метафикциональность**, под которой мы понимаем способ организации фикционального нарратива, акцентирующего внимание на своей вымышленной природе и проблематизирующего границы между диегетическим миром и реальным миром. В таком случае вымысел, его возможности и границы становятся предметом рефлексии. Подобный способ авторской проявленности мы обнаруживаем в пьесах М. Курочкина, В. Сигарева, П. Коротыч.

В) **Автофикциональность**, под которой мы подразумеваем автофикциональный эгонарратив. Новейшая драма сегодня обретает все более



рефлексирующий характер. Такая проявленность автора была обнаружена нами в драматургии П. Коротыч и О. Потаповой, Д. Слюсаренко.

Примечательно, что изображенный автор в современной драме не только может говорить (как в пьесах Н. Коляды, О. Богаева, В. Сигарева, М. Курочкина), он может сам выходить на сцену (как в пьесах Е. Гришковца), может становиться героем своих пьес или объектом рефлексии другого автора. Так, например, в пьесе Е. Овсянниковой «Сценарист» (2024) персонаж Сценарист тяготится своей профессией; вымышленный драматург становится главным героем пьесы В. Казаку с говорящим названием «Я автор! Мне и решать!» (2024).

Интересным опытом авторефлексии целого направления драмы является пьеса О. Мартиросян «Терминатор Любимовка» (2023), заявленная автором как «учебник драматургии» [Мартиросян 2023:1]. Главные герои пьесы – известные драматурги новой драмы: П. Пряжко, М. Курочкин, М. Дурненков, душа М. Угарова и др. Персонажи на протяжении всей пьесы рассуждают о природе новой драмы, неутешительный вывод звучит из уст Угарова:

Быть центром черной дыры и не стать частью солнца. И чего мы добились? Кто мы теперь и где? Осколки, разбросанные по планете. Там и сям. И нигде. Нас будто нет. Нас точно нет [Мартиросян 2023:41].

Однако Любимовка, появившаяся в пьесе, в образе красивой беременной женщины, своими словами будто бы дает надежду всему театрально-драматургическому сообществу:

Я родила Бога. Этот Бог будет расти и станет полноценным Всевышним [Мартиросян 2023:41].

Исследуя событие рассказывания в современной драме, мы также обнаружили, что происходит размывание границ между повествовательными голосами (П. Коротыч «Изумрудные глаза» (2024); О. Потапова «Подвиг» (2019) «Все проходит» (2022)). Неважно, кто именно рассказывает, – герой, другой герой, автор – все голоса суммарно образуют пространство диегезиса и общую картину мира. При этом важен язык, ритм, звучание — усиливается роль вербализации наррации. Она доминирует над конфликтом, сюжетом, характером героя. Как уже

было отмечено в четвертой главе, подобные процессы наблюдаются в современном русском романе. Литературовед О.А. Гримова применительно к роману пишет: «...слово – метонимический заместитель человека, герой – не столько характер, сколько определенный тип речений, и именно в сфере взаимодействия этих типов, а не в сфере поступка рождается конфликт» [Гримова, 2023: 296].

В случае, когда сюжет становится не так важен, как сам логос, реципиент концентрирует свое внимание на слове, которое отныне становится главной ценностью: «Рецептивное напряжение чтения новейшей литературы нередко создается не столько самой нарративной структурой, сколько ее вербализацией, речевым строем повествования <...> Значимость развязки (часто при этом и вовсе отсутствующей) уступает значимости концовки, завершающего пассажа, конечного слова» [Тюпа 2021: 132].

Таким образом, мы можем говорить о том, что **нарратив становится предметом изображения**, фактически – героем. В таком случае, главным оказывается слово. Это, в свою очередь, актуализирует **интригу слова** и усиливает значимость реципиента.

Завершая исследование, мы можем определить нарративизацию в драматургии как процесс создания драматургических текстов, транслирующих событийный опыт через повествование и воспринимаемых реципиентом как нарратив. Характерная для современной пьесы трансформация драматургического события в бессобытийность актуализирует фигуру реципиента: «Событийность рассказывания может быть реализована только слушателем (читателем), в сознании которого интрига актуализируется. Без слушателя нет рассказывания, а рассказать историю себе самому невозможно: она присутствует в нашем сознании цельным квантом опыта, который можно развернуть в цепь эпизодов только на горизонте чужого сознания» [Тюпа 2015: 15]. При этом наличие нарратора работает на разрушение «четвертой стены», усиливает диалогическую природу текстов.

Проанализировав тексты драматургов 1990-2024 гг., мы можем говорить о нарративизации как одной из доминантных тенденций современной драматургии, связанных со структурной трансформацией драмы.

Эта тенденция, как показал анализ, обусловлена как имманентными внутрилитературными факторами, так и внешними, социокультурными. Если говорить о первых, они связаны с тенденциями, происходящими в русской литературе в целом: романизация жанров, тяготение к «новой искренности», интриге слова. Если говорить о социокультурных факторах, то это перемены в самосознании современного человека, живущего в мире пошатнувшихся ценностей, в мире цифровых технологий, когда подлинность бытия удостоверяется только убедительным рассказом о нем.

Именно поэтому нарратологический метод может стать продуктивным инструментом изучения современной драмы – в драматургии для этого есть большое исследовательское поле. Сегодня в драме существует интерес к нарративу: в Новосибирске в 2020 году была создана драматургическая лаборатория – фабрика нарративного театра «Дисциплина» [Второй сезон фабрики нарративного театра Дисциплина 2024]. Лаборатория понимала нарративный театр как приветствующий перипетийную событийность, подобную той, что демонстрируют современные сериалы (пьесы «Залипшие» И. Витренко (2021), «После Бали» И. Имамова (2021), «Катапульта» Д. Богославского (2021) и др.)

Перспективы настоящего исследования могут быть связаны с дальнейшими исследованиями современной драматургии – новых тенденций и приемов нарративизации, а также других тенденций драмы. Перспективно было бы продолжить исследование общих нарративных процессов в разных родах современного искусства, связей драмы с иными жанрами новейшей литературы.

## Приложение № 1

### Интервью с Ольгой Потаповой

16.12.2023 г.

*Стирина К.С.*

**Ольга Потапова**, драматург. Закончила магистратуру РГИСИ (специальность Театральное искусство, мастер курса Н.С. Скороход). Участница многих фестивалей и лабораторий. Пьесы входили в лонг- и шорт-листы конкурсов «Любимовка», «Ремарка», «Маленькая Ремарка», «Кульминация», «Первая читка».

– *Здравствуйте, Ольга. Сразу хочу уточнить: как к Вам обращаться? В сети Вас зовут «Оля» ...*

– Мне нравится и так, и так. Можно Оля.

– *Оля, что такое в Вашем понимании «современная драма»? Определяете ли Вы какие-то границы?*

– Для меня современная драма – это все, что написано с начала XX века.

– *Кто из современных драматургов Вам ближе?*

– Я очень люблю Пряжко. Потому что у него хорошо получается соединять ткань обыденности, какой-то рутины супербытовой и выход на жизнечеловеческий уровень. Словно нас сперва окружают пылинки, и вдруг сквозь них мы видим что-то главное.

– *Как бы охарактеризовали собственный стиль?*

– Я называю это магический реализм. Мне интересна грань между бытовым и не бытовым, между обычной жизнью и поэзией, символизм интересен.

– *Это подражание Метерлинку?*

– Мне не нравится Метерлинк, но многие видят связь с его творчеством, да. Я читала многие его пьесы, но никогда не хотела делать что-то подобное. Но, видимо, есть какое-то неосознанное наследие его в моей драме. Вообще, когда я начинала писать пьесы, я целенаправленно хотела уйти от дока, от классической драмы. А сейчас хочу вернуться к коллизии.

– *Почему коллизия, а не конфликт?*

– Конфликт – это очень масштабно. Современная драма бесконфликтная. Наш мастер Скороход всегда говорила: «Если вы научитесь представлять идею в форме коллизии, то напишете любую пьесу». И теперь я и сама понимаю, что это работает! Коллизия – самая определяющая из всего в драме.

– *Почему все Ваши пьесы связаны с темой смерти?*

– Экзистенциальные вопросы волновали меня всегда: жизнь, смерть, одиночество. Но в пьесах эти темы возникают сами собой. Иногда в голове рождается ситуация, я разматываю ее как клубок и выходит вот так.

– *Как в «Спичках»?*

– Да! Но я совсем не планировала писать пьесу про смерть. Изначально просто родилась идея: хочу написать пьесу, как ребенок идет и хочет что-то поджечь.

– *Какая из своих пьес любимая?*

– Пьеса «Подвиг» в форме медиаоперы. Пьеса не зашла никому, кроме близких (*смеется*). Может, поэтому и люблю ее.

– *Бываете недовольны, когда Вашу пьесу ставят не так, как хотели бы?*

– Современная драма не совсем простая для постановки, и если режиссер берется ставить такой материал, значит, у него огромная мотивация, интерес к пьесе. И ты проникаешься этим. Я доверяю режиссерам. Главное, чтобы не было наигрыша. Может, это еще сказывается синдром самозванца, когда думаешь: «Спасибо, что, хотя бы поставили». Женщинам-драматургам сложнее, мир заточен под мужчин все же.

– *Поэтому Ваши пьесы исключительно женские?*

– Да. Мне понятнее и проще писать про женщин. Героини у меня всегда получаются лучше. С героями непонятно, они всегда какие-то без позиции получаются.

– *Вы сказали, что современную драму сложно ставить. Верно ли, что писать пьесы может лишь тот, кто представляет, как устроен театр?*

– Я сажусь и пишу, не думаю, как это будет в театре. Когда я пишу, важна не действенная, а поэтическая составляющая.

– *Есть ли желание попробовать себя в роли писателя, а не драматурга?*

– Театр – это самый большой потенциал искусства, в театре возможно все, плюс мне интересно, как с этим текстом будут работать режиссер, актеры. Такое вот желание быть понятным, потребность быть понятным.

– *И напоследок: как Вы относитесь в постдраматическому театру?*

– Постдрама мне, конечно же, ближе. Мне ближе постановка, где просто свечка стоит и все. Инсталляция для меня – это тоже театр. Мне нравится, когда ничего не происходит, когда нет действия. Я люблю минимализм. Для меня важна атмосфера и форма.

– *Благодарим за интервью.*

## Приложение 2

### Интервью с Полиной Коротыч

09.04.2024 г.

*Стирина К.С.*

**Полина Коротыч** – драматург, сценарист, автор множества пьес. В 2015-м окончила Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения по специальности «Звукорежиссер», в 2019-м – РГИСИ, магистратуру «Проектирование спектакля» под руководством Натальи Скороход (специальность «Драматургия»). Участник всех значимых русскоязычных театральных фестивалей.

*– Как Вы стали драматургом?*

– Мне всегда нравилось писать тексты. Я так или иначе занималась ими, когда я училась на звукорежиссуре. И когда я уже работала, вокруг меня очень много возникало людей, связанных с театром. В то время Михаил Угаров набирал трехмесячный курс в Creative writing School, и я поступила на единственное бесплатное место. С утра выезжала из Питера в Москву на поезде, занималась, а в ночь вновь возвращалась в Питер. Это было классно! Это были абсолютно не теоретические занятия: он очень много говорил о своем практическом подходе, много работали со своим личным опытом. Мы создавали довольно автобиографические тексты, делились тем, что происходило. Мне кажется, это сняло какие-то блоки мои. Тогда стало понятно: можно писать что угодно и это не стыдно. В тот год я отправила пьесу на Любимовку и уже летом поступила к Скороход.

*– Что для Вас современная драматургия?*



– Я думаю, что сейчас время метамодерна, возможно, уже даже его закат... Я думаю, что мы живем в такое время, что если человек говорит «это пьеса», то нужно ему верить.

– *Есть ли ощущение, что молодая драматургия переживает период безвременья?*

– Да, мне кажется сейчас какое-то такое ощущение. Ну, если раньше были явные течения, например, все знали, что «новая драма» – это очень жесткая драматургия, как Сигарев, например. А сейчас..., наверное, это время новой искренности. Или просто я так чувствую.

– *Как Вы характеризуете свой стиль?*

– Люблю музыкальные тексты, для меня важен ритм. Меня в текстах, не только моих, а вообще в любых, интересует какое-то мерцание. Чтобы из уровня реальности я всегда могла провалиться в область нереального, дотянуться до смерти или другого чего-то.

– *Вы учились на курсе с Ольгой Потаповой?*

– Да, она моя большая подруга.

– *Ваши тексты перекликаются: образы деревьев, мотивы путешествия, говорящие животные – согласны?*

– Интересное наблюдение. Коллективное бессознательное, может. Я думаю, что это школа Скороход (*смеется*). Для нее очень важна форма и поиск языка. Во всяком случае так было на нашем курсе. Я вообще удивляюсь, как у Натальи Степановны получается работать с людьми так, чтобы они не замыливались. Потому что если говорить про школу Коляды, например, то там всегда очень

похожие пьесы: смешно и грустно, и немного отбито. Очень много социального. И ты всегда примерно знаешь, чего ожидать. А у Скороход драматургическая школа все же про ощущения.

– *Есть ощущение, что Ваши герои всегда сталкиваются с пространством и временем, так ли это?*

– Да! Но вообще я строю пьесы больше на какой-то коллизии, на каком-то исходном противоречии. Ну, например, хочет парень петь, но что-то ему мешает («Вадик поет свою музыку», прим.). Непонятно что. Объективно ему, конечно же, ничего не мешает, но это противоречие толкает его к действию. А столкновения там нет. Он просто плывет.

– *Ваши пьесы в большей степени не игровые, согласны?*

– Играть сильно не надо. Ну, например, «Вадик играет свою музыку» – там есть что поиграть... Вопрос – как. А вот, например, «Улицу», или «Изумрудные глаза», или вот я написала текст «Тигр» – их не надо играть. Иначе там все разрушается.

– *Какая из собственных пьес любимая?*

– Я сейчас больше всего люблю пьесу «Изумрудные глаза». Я вам скину ее.

– *Это какая-то очень личная пьеса?*

– Ну, смотря что понимать под личным. Сюжет там полностью выдуманный, конечно. Пьеса очень близкая мне на уровне темы.

– *Сегодня говорят про противостояние драматического и постдраматического театра. Что Вы думаете по этому поводу?*

– Пусть цветут все цветы (*смеется*). Главное, чтобы это было талантливо. Я не против драматического театра. Но и постдраматический театр я люблю. Например, мы делали спектакль с Антоном Морозовым «52 герца». Концепция была такая: есть гигантский остов кита, внутри него – цистерна. Человек заходит в эту цистерну, надевает наушники и слушает текст девушки Ани, которая была в этой комнате и не смогла из нее выйти из-за страха современной реальности. И пока зритель слушает, пространство комнаты начинает оживать: включается и выключается телевизор. Больше ничего не происходит. Но в то же время я работаю на нарративных проектах, где нужно написать историю, для детей, например.

– *Вы употребляете нарратив в значении «сюжет»?*

– Да-да, сюжет!

– *Как Вы относитесь к режиссероцентризму?*

– Есть пьесы, которые я пишу сама для себя. И, конечно, их постановки я воспринимаю жутко болезненно! Если это вообще не сходится с моим ощущением. Я прихожу и потом плачу где-нибудь на скамеечке, хожу к психологу три недели. А что я могу сделать? Человек просто так увидел. Моя задача просто отпустить.

– *Легко ли сегодня проявиться молодым драматургам?*

– Я думаю, есть какая-то ограниченность. Если ты сейчас только начинаешь, то сложно. Любимовка, например, сейчас не в России. Да, ты отправляешь свои пьесы, да, это прикольно, что фестиваль проходит в странах Европы, но даже если ты проходишь, что дальше? Результата это не приносит. Это если прагматически рассуждать.

– *Будем ждать Ваших новых пьес.*

## Список литературы

### Источники

1. Августеняк Е. Open-call Fringe-2024 // Любимовка : офиц. сайт. URL: <https://lubimovka.art/news/160> (дата обращения 04.05.2024).
2. Алдашева Е. В РАМТе выпускают недетский спектакль о детском мире // Театръ. Все о театре в России и в мире : офиц. сайт. URL: <https://oteatre.info/vadik-royouot-svoyu-muzyku-zakirov/> (дата обращения: 06.01.2022).
3. Андерсен Г. Х. Девочка со спичками // Хобобо. Сайт для детей : офиц. сайт. URL: <https://www.hobobo.ru/assets/uploads/pdf/devochka-so-spichkami.pdf> (дата обращения: 06.01.2022).
4. Арбузов А. Мой бедный Марат // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/a/arbuzov/arbuzov\\_325.doc](https://theatre-library.ru/files/a/arbuzov/arbuzov_325.doc) (дата обращения: 06.01.2022).
5. Арбузов А. Таня // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия. : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/a/arbuzov/arbuzov\\_327.doc](https://theatre-library.ru/files/a/arbuzov/arbuzov_327.doc) (дата обращения: 06.01.2022).
6. Беккет С. В ожидании Годо // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett\\_14797.doc](https://theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett_14797.doc) (дата обращения: 22.09.2023).
7. Богаев О. Записки влюбленного прокурора // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev\\_10752.doc](https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev_10752.doc) (дата обращения: 03.03.2024).
8. Богаев О. Русская народная почта // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия. URL: [https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev\\_10749.doc](https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev_10749.doc) (дата обращения: 26.03.2024).
9. Богаев О. Я убил царя // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev> (дата обращения: 26.03.2024).

10. Богаев О. Tekefunken // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev\\_15668.docx](https://theatre-library.ru/files/b/bogaev/bogaev_15668.docx) (дата обращения: 03.03.2024).

11. Богославский Д. Катапульта // Новосибирский государственный драматический театр Старый дом : офиц. сайт. URL: [https://old-house.ru/assets/files/documents/katapulta\\_bogoslavskii.pdf](https://old-house.ru/assets/files/documents/katapulta_bogoslavskii.pdf) (дата обращения 22.04.2022).

12. Бойко А. «Пишите о том, что не дает вам спать по ночам». Что такое автофикшн, и почему нам всем стоит попробовать себя в этом жанре // Zen-media : офиц. сайт. URL: <https://zeh.media/praktika/pisatelskoye-masterstvo/1384076-что-такое-avtofiskhn-i-pochemu-ego-stoit-poprobovat-pisat-kazhdomu> (дата обращения: 22.09.2023).

13. Бойко А. Ого, для меня это слишком много // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Boyko\\_Ogo\\_dlya\\_menya.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Boyko_Ogo_dlya_menya.docx) (дата обращения 01.04.2024).

14. Бойко А. Стопроцентная любовь огонь страсти полноценных желаний отношений к тебе от меня // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Boyko\\_Stoprotsentnaya-lyubov.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Boyko_Stoprotsentnaya-lyubov.docx) (дата обращения 01.04.2024).

15. Букреева А. Ганди молчал по субботам // Литература. 2018. № 127. URL: <https://litteratura.org/dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html> (дата обращения: 06.01.2022).

16. Вампилов А. Прошлым летом в Чулимске // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/v/vampilov/vampilov\\_2590.doc](https://theatre-library.ru/files/v/vampilov/vampilov_2590.doc) (дата обращения: 20.10.2021).

17. Вампилов А. Старший сын // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/v/vampilov/vampilov\\_2566.doc](https://theatre-library.ru/files/v/vampilov/vampilov_2566.doc) (дата обращения: 20.10.2021).

18. Вампилов А. Утиная охота // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/v/vampilov/vampilov\\_2563.doc](https://theatre-library.ru/files/v/vampilov/vampilov_2563.doc) (дата обращения: 20.10.2021).
19. Витренко И. Залипшие // Новосибирский государственный драматический театр Старый дом : офиц. сайт. URL: [https://old-house.ru/assets/files/vitrenko\\_zalipshie.pdf](https://old-house.ru/assets/files/vitrenko_zalipshie.pdf) (дата обращения 22.04.2022).
20. Володин А. Фабричная девчонка // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/v/volodin/volodin\\_2767.doc](https://theatre-library.ru/files/v/volodin/volodin_2767.doc) (дата обращения: 20.10.2021).
21. Второй сезон фабрики нарративного театра «Дисциплина» // Театр «Практика» : офиц. сайт. URL: <https://praktikatheatre.ru/posts/disciplina.old-house> (дата обращения: 06.01.2022).
22. Гриза Д., Жмырова Е., Петрова У. Песни падающих в лифте // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Griza\\_Zhmyrova\\_Novikova\\_Petrova\\_Polushin\\_Ryba\\_Ikina\\_Sinyaev\\_Orlov\\_Fomenko\\_pesni\\_padayuschikh\\_v\\_lifte.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Griza_Zhmyrova_Novikova_Petrova_Polushin_Ryba_Ikina_Sinyaev_Orlov_Fomenko_pesni_padayuschikh_v_lifte.docx) (дата обращения 02.02.2022).
23. Гришковец Е. Как я съел собаку // Библиотека Максима Мошкова : офиц. сайт. URL: <https://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt> (дата обращения 01.04.2024).
24. Гришковец Е. ОдноврЕмЕнно // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/g/grishkovec/grishkovec\\_3220.docx](https://theatre-library.ru/files/g/grishkovec/grishkovec_3220.docx) (дата обращения 02.04.2023).
25. Данилов Д. Свидетельские показания // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/d/danilov\\_dmitriy/danilov\\_dmitriy\\_13278.pdf](https://theatre-library.ru/files/d/danilov_dmitriy/danilov_dmitriy_13278.pdf) (дата обращения: 03.03.2024).
26. Данилов Д. Сережа очень тупой // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/d/danilov\\_dmitriy/danilov\\_dmitriy\\_13278.pdf](https://theatre-library.ru/files/d/danilov_dmitriy/danilov_dmitriy_13278.pdf) (дата обращения: 03.03.2024).

[library.ru/files/d/danilov\\_dmitriy/danilov\\_dmitriy\\_13279.pdf](https://theatre-library.ru/files/d/danilov_dmitriy/danilov_dmitriy_13279.pdf) (дата обращения: 03.03.2024).

27. Данилов Д. Человек из Подольска // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/d/danilov\\_dmitriy/danilov\\_dmitriy\\_13280.pdf](https://theatre-library.ru/files/d/danilov_dmitriy/danilov_dmitriy_13280.pdf) (дата обращения 15.09.2023).

28. Данилов Д. Что вы делали вчера вечером? // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/d/danilov\\_dmitriy/danilov\\_dmitriy\\_13281.pdf](https://theatre-library.ru/files/d/danilov_dmitriy/danilov_dmitriy_13281.pdf) (дата обращения 15.09.2023).

29. Догма. Все просто о самом сложном. Пьеса «Все проходит» Ольги Потаповой // Вконтакте. Догма. Театральная группировка. Ижевск. URL: [https://vk.com/wall-170305802\\_2444](https://vk.com/wall-170305802_2444) (дата обращения 04.05.2024).

30. Ефименко А. Не могу говорить – я в маршрутке // Любимовка: офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Efimenko\\_Ne-mogu\\_govorit.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Efimenko_Ne-mogu_govorit.docx) (дата обращения: 22.09.2023).

31. Жанайдаров О. Зеркала // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/zh/zhanaydarov/zhanaydarov\\_17582.docx](https://theatre-library.ru/files/zh/zhanaydarov/zhanaydarov_17582.docx) (дата обращения 02.04.2023).

32. Жанайдаров О. Магазин // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/zh/zhanaydarov/zhanaydarov\\_7222.doc](https://theatre-library.ru/files/zh/zhanaydarov/zhanaydarov_7222.doc) (дата обращения 02.04.2023).

33. Забалуев В., Зензинов А. Красавицы // Сетевая словесность. Современная русская литература в Интернете : офиц. сайт. URL: <https://www.netslova.ru/zenzab/krasavitsy.html> (дата обращения 01.04.2024).

34. Зорина К. Фейерверки в тумане // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Zorina-Feyerverki\\_v\\_tumane.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Zorina-Feyerverki_v_tumane.docx) (дата обращения: 22.09.2023).

35. Ибраева К. Голоса в темноте // Октябрь. 2021. № 180. URL: <https://litteratura.org/dramaturgy/4426-ibraeva-golosa-v-temnote.html> (дата обращения 02.02.2022).
36. Иванов А. Это все она // Октябрь. 2013. № 9. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2013/9/eto-vse-ona.html> (дата обращения 15.04.2022).
37. Иман И. После Бали // Новосибирский государственный драматический театр Старый дом : офиц. сайт. URL: [https://old-house.ru/assets/files/documents/posle-bali\\_iman.pdf](https://old-house.ru/assets/files/documents/posle-bali_iman.pdf) (дата обращения 22.04.2022).
38. Ионеско Э. Лысая певица. Антипьеса. М. : «Известия», 1990. URL: <https://lib-drama.narod.ru/ionesco/pevica2.html> (дата обращения: 22.09.2023).
39. Ионеско Э. Урок // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/i/ionesco/ionesco\\_658.doc](https://theatre-library.ru/files/i/ionesco/ionesco_658.doc) (дата обращения: 26.03.2024).
40. Исаева Е. Про мою маму и про меня (школьные сочинения в двух лицах) // Елена Исаева : офиц. сайт. URL: <http://www.isaeva.ru/plays/about.html> (дата обращения 15.04.2022).
41. Казаку И. Я автор! Мне и решать! // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/k/kazaku\\_vlad/kazaku\\_ivan\\_kazaku\\_vlad\\_17549.docx](https://theatre-library.ru/files/k/kazaku_vlad/kazaku_ivan_kazaku_vlad_17549.docx) (дата обращения 02.02.2022).
42. Кацман Л. Павел Руднев: «Самое главное — перестать ждать нового вампилова» // Петербургский театральный журнал : офиц. сайт. 06.04.2017. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/pavel-rudnev-samoe-glavnoe-perestat-zhdet-novogo-vampilova/> (дата обращения 02.04.2023).
43. Климовски К. Вдова, Коротышка, Тюлень и другие // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/k/klimovsky\\_keren/klimovsky\\_keren\\_10670.doc](https://theatre-library.ru/files/k/klimovsky_keren/klimovsky_keren_10670.doc) (дата обращения: 26.03.2024).



44. Климовски К. Мой папа Питер Пэн // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка» : офиц. сайт. URL: [https://remarka-drama.ru/storage/plays/2019/keren\\_klimovski\\_moi\\_papa\\_piter\\_pen.docx](https://remarka-drama.ru/storage/plays/2019/keren_klimovski_moi_papa_piter_pen.docx) (дата обращения: 26.03.2024).

45. Климовски К. Тот вечерний несказанный свет // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/k/klimovsky\\_keren/klimovsky\\_keren\\_5073.doc](https://theatre-library.ru/files/k/klimovsky_keren/klimovsky_keren_5073.doc) (дата обращения: 26.03.2024).

46. Ковальская Е. Рецензия на перформативный онлайн-шоппинг от Елены Ковальской // Вконтакте. Театр поколений : офиц. сайт. URL: [https://vk.com/wall-201592585\\_8](https://vk.com/wall-201592585_8) (дата обращения 01.05.2024).

47. Коляда Н. Америка России подарила пароход // Театральная библиотека Сергея Ефимова : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada\\_2289.doc](https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada_2289.doc) (дата обращения: 03.03.2024).

48. Коляда Н. Барак // Театральная библиотека Сергея Ефимова : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada\\_2344.doc](https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada_2344.doc) (дата обращения: 03.03.2024).

49. Коляда Н. Девушка моей мечты // Театральная библиотека Сергея Ефимова : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada\\_2355.doc](https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada_2355.doc) (дата обращения: 03.03.2024).

50. Коляда Н. Мурлин Мурло // Театральная библиотека Сергея Ефимова : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada\\_2309.doc](https://theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada_2309.doc) (дата обращения: 15.08.2023).

51. Коляда Н. Театр // Театральная библиотека Сергея Ефимова : офиц. сайт. URL: <https://theatre-library.ru/authors/k/kolyada> (дата обращения: 15.08.2023).

52. Коротыч П. Вадик играет свою музыку // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Korotic\\_Vadik-poet-svoju-musiku.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Korotic_Vadik-poet-svoju-musiku.docx) (дата обращения: 26.03.2024).

53. Коротыч П. Говорение // Любимовка : офиц. сайт. URL: <https://lubimovka.art/media/plays/Vse-taki-Korotych-govorenie.docx> (дата обращения: 26.03.2024).

54. Коротыч П. Похмелье // Международный конкурс современной драматургии ПРОдвижение : офиц. сайт. URL: <https://zhivoygorod.io/centrpervii/plays2019> (дата обращения 01.04.2024).

55. Коротыч П. Улица // Литература. 2022. № 202. URL: <https://litteratura.org/dramaturgy/5136-polina-korotych-ulica.html> (дата обращения 01.04.2024).

56. Коротыч П. Я дома // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Korotych\\_Ya\\_doma.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Korotych_Ya_doma.docx) (дата обращения: 26.03.2024).

57. Коротыч, П. Изумрудные глаза // Конкурс «Ремарка»: офиц. сайт. URL: [https://remarka-drama.ru/storage/plays/2024/polina\\_korotyc\\_izumrudnye\\_glaza.docx](https://remarka-drama.ru/storage/plays/2024/polina_korotyc_izumrudnye_glaza.docx) (дата обращения: 26.03.2024).

58. Крушинская К. Все читают и пишут автофикшен: что это за жанр, почему он так популярен и чем отличается от автобиографии? // ПЖ = [Правила жизни]. : [интернет-издание]. URL: <https://www.pravilamag.ru/letters/707165-vse-chitayut-i-pishut-avtofikshen-cto-eto-za-janr-pochemu-on-tak-populyaren-i-chem-otlichaetsya-ot-avtobiografii/> (дата обращения: 26.03.2024).

59. Курочкин М. Водка, ебля, телевизор // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: <https://theatre-library.ru/authors/k/kurochkin> (дата обращения: 03.03.2024).

60. Курочкин М. Лунопат // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: <https://theatre-library.ru/authors/k/kurochkin> (дата обращения: 03.03.2024).

61. Леванов В. Любовь к русской лапте // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov\\_2182.docx](https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2182.docx) (дата обращения: 10.01.22).

62. Леванов В. Муха // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov\\_2183.doc](https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2183.doc) (дата обращения: 10.01.22).
63. Леванов В. Прощай, настройщик! // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov\\_2192.doc](https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2192.doc) (дата обращения: 10.01.22).
64. Леванов В. Смерть Фирса // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov\\_2179.doc](https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2179.doc) (дата обращения: 10.01.22).
65. Летающий критик. Покажи мне драму // Летающий критик : офиц. сайт. URL: <https://flyingcritic.ru/post/pokaji-mne-dramy> (дата обращения 01.05.2024)
66. Мартиросян О. Терминатор Любимовка // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/m/martirosyan\\_oganes/martirosyan\\_oganes\\_17701.docx](https://theatre-library.ru/files/m/martirosyan_oganes/martirosyan_oganes_17701.docx) (дата обращения 04.05.2024).
67. Матвиенко К. Формы новые нужны, драмы всякие важны. Фестиваль «Новая драма» приподнял люк театрального подсознания // Издательство Время: время новостей : № 182 от 30 сентября 2003. URL: <https://vremya.ru/2003/182/10/81296.html> (дата обращения 01.05.2024)
68. Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». Пьесы ремарки // Ремарка : офиц. сайт. URL: <https://remarka-drama.ru/plays> (дата обращения 04.05.2024).
69. Мельников Е. Правила драматурга // newslab.ru : интернет-газета / Общество с ограниченной ответственностью «Лаборатория новостей». URL: <http://newslab.ru/article/596138> (дата обращения: 10.01.22).
70. Милантьева Н. Пилорама плюс // Октябрь. № 126. 2018. URL: <https://litteratura.org/dramaturgy/3003-natalya-milanteva-pilorama-plyus.html> (дата обращения 02.04.2023).
71. Новая драма. О театре // Новая драма : офиц. сайт. URL: <https://newdrama.perm.ru/about-thearte/> (дата обращения 04.05.2024).

72. Овсянникова Е. Сценарист // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/o/ovsyannikova\\_ekaterina/ovsyannikova\\_ekaterina\\_17742.docx](https://theatre-library.ru/files/o/ovsyannikova_ekaterina/ovsyannikova_ekaterina_17742.docx) (дата обращения 02.02.2022).

73. Огнева М. За белым кроликом // Любимовка : офиц. сайт. URL: <https://lubimovka.art/media/plays/Ogneva-Za-belym-krolikom.docx> (дата обращения 15.09.2023).

74. Огнева М. Три истории о любви, смерти и будущем // Октябрь. 2019. № 144. URL: <https://litteratura.org/dramaturgy/3419-mariya-ogneva-tri-istorii-o-lyubvi-smerti-i-buduschem.html> (дата обращения 29.09.2022).

75. Осьминкин Р., Вепрева А. Коммуналка на Петроградке // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Osminkin\\_Vepreva\\_Kommunalka\\_na\\_Petrogradskoy.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Osminkin_Vepreva_Kommunalka_na_Petrogradskoy.docx) (дата обращения 29.09.2022).

76. Павленко О. Почему Сережа тупой? // Бизнес-журнал Status : офиц. сайт. URL: <https://status-media.com/life-style/pochemu-serezha-tupoj/> (дата обращения 01.05.2024).

77. Петрова У. Никто, совершенно никто // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка» : офиц. сайт. URL: [https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/uliana\\_petrova\\_nikto\\_soversenno\\_nikto.docx](https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/uliana_petrova_nikto_soversenno_nikto.docx) (дата обращения 01.04.2024).

78. Петрушевская Л. Квартира Коломбины // Библиотека драматургии : офиц. сайт. URL: <https://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/colombina.html> (дата обращения 01.04.2024).

79. Петрушевская Л. Любовь // Библиотека драматургии : офиц. сайт. URL: <https://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/love.html> (дата обращения 01.04.2024).

80. Петрушевская Л. Три девушки в голубом // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/p/petrushevskaya/petrushevskaya\\_1986.doc](https://theatre-library.ru/files/p/petrushevskaya/petrushevskaya_1986.doc) (дата обращения: 01.02.21).

81. Петрушевская Л. Чинзано // Библиотека драматургии : офиц. сайт. URL: <https://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/cinzano.html> (дата обращения: 02.04.2024).
82. Потапова О. Все проходит // Любимовка : офиц. сайт. URL: <https://lubimovka.art/potapova> (дата обращения: 03.03.2024).
83. Потапова О. Годы деревьев // Любимовка : офиц. сайт. URL: <https://lubimovka.art/potapova> (дата обращения: 03.03.2024).
84. Потапова О. Подвиг / Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Potapova\\_Podvig.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Potapova_Podvig.docx) (дата обращения: 01.02.21).
85. Потапова О. Спички детям // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Potapova\\_Spichki\\_detiam.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Potapova_Spichki_detiam.docx) (дата обращения: 03.03.2024).
86. Псковский академический театр драмы имени А.С. Пушкина «Сережа очень тупой» Д. Данилов. Демографическая комедия. Спектакль Дмитрия Месхиева // Псковский академический театр драмы имени А.С. Пушкина : офиц. сайт. URL: <https://drampush.ru/repertoire/serezha> (дата обращения 04.05.2024).
87. Пулинович Я. Птица Феникс возвращается домой // Библиотека уральских драматургов : офиц. сайт. URL: [https://uralplays.ru/files/Pulinovich\\_Ptitsa\\_feniks\\_vozvrashchayetsya\\_domoy.docx](https://uralplays.ru/files/Pulinovich_Ptitsa_feniks_vozvrashchayetsya_domoy.docx) (дата обращения: 26.03.2024).
88. Пулинович Я. Учитель химии // Литмир : электронная библиотека : офиц. сайт. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=136338&p=1> (дата обращения: 01.02.21).
89. Розов В. Вечно живые // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия : офиц. сайт. URL: [https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov\\_1109.doc](https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov_1109.doc) (дата обращения: 06.01.2022).
90. Сигарев В. Детектор лжи // СИГАРЕВ : офиц. сайт. URL: <http://vsigarev.ru/doc/detector.html> (дата обращения: 26.03.2024).
91. Сидерос Д. Всем, кого касается // Международный конкурс новой драмы «Ремарка» : офиц. сайт. URL: <https://remarka->

drama.ru/storage/plays/2018/dana\_sideros\_vsem\_kogo\_kasaetsia.docx (дата обращения 29.09.2022).

92. Славин С. Самая красивая девочка в школе // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка» : офиц. сайт. URL: [https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/viaceslav\\_slavin\\_samaia\\_krasivaia\\_devocka\\_v\\_skole.doc](https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/viaceslav_slavin_samaia_krasivaia_devocka_v_skole.doc) (дата обращения 01.04.2024).

93. Слюсаренко Д. Семью восемь // Любимовка : офиц. сайт. URL: [https://lubimovka.art/media/plays/Slyusarenko\\_Semiu\\_Vosem.docx](https://lubimovka.art/media/plays/Slyusarenko_Semiu_Vosem.docx) (дата обращения 02.04.2023).

94. Сылова Е. Юлия Тупикина: «Сначала мы были просто ртутными градусниками» // Газета о театре и кино «Экран и сцена» : офиц. сайт. URL: <https://screenstage.ru/?p=7320> (дата обращения 01.05.2024).

95. Филиппов А. Гришковец поделился со студентами воспоминаниями о Владивостоке // РИА Новости : офиц. сайт : 25.05.2013. URL: <https://ria.ru/20130525/939380504.html> (дата обращения: 14.04.2024).

96. Щетинина Е. К вопросу о любви и не // Международный конкурс новой драмы «Ремарка» : офиц. сайт. URL: [https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/shhetinina\\_elena\\_k\\_voprosu\\_o\\_liubvi\\_i\\_ne.docx](https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/shhetinina_elena_k_voprosu_o_liubvi_i_ne.docx) (дата обращения 02.02.2022).

97. Эсхил. Прикованный Прометей // Греческая трагедия. Всемирная библиотека поэзии. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. URL: [https://lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil2\\_1.txt](https://lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil2_1.txt) (дата обращения: 22.09.2023).

### **Научная литература**

98. Багдасарян О. Ю. Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы : дис. ... канд. филол. наук / О. Ю. Багдасарян. Екатеринбург, 2006. 200 с.

99. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика / Ролан Барт. Пер. с франц., сост., ред., вступ. ст. Г.К. Косикова. М. : «Прогресс», 1989. 615 с.

100. Баршт К. А. Драматическое действие в нарратологическом аспекте // Narratorium : электронный журнал. 2016. № 1. URL: <https://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635306> (дата обращения: 26.03.2024).
101. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.
102. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 444, [1] с.
103. Берковский Н. Я. Чехов, повествователь и драматург // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб. : РХГА, 2010. С. 930–973.
104. Богданова П. Трансформации драмы в истории. Структуры порядка и структуры хаоса. М. : Новое литературное обозрение, 2024. 192 с.
105. Бодрийяр Ж. Соблазн / Жан Бодрийяр; Пер. с фр. Алексея Гараджи. М. : Ad marginem, 2000. 317, [1] с.
106. Болотян И. М., Лавлинский С. П. Конфликт драматический // Новый филологический вестник. Москва. 2011. № 2. С. 114–117. URL: [http://slovorggu.ru/2011\\_2/17.pdf](http://slovorggu.ru/2011_2/17.pdf) (дата обращения: 26.03.2024).
107. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. №3. С. 29–42.
108. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Художественная литература, 1940. 649 с.
109. Ветелина Л. Г. «Новая драма» XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // Вестник Омского университета. 2009. № 1. С. 108–114.
110. Виппер Ю. Б. Драматургия // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1983–1994. Т. 2. 1984. С. 586–592.
111. Волькенштейн В. М. Драматургия. М. : Советский писатель, 1969. 334 с.
112. Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца // Веснік БДУ. Серія 4: Філологія. Журналістыка. Педагогіка. 2009. № 3. С. 26–31.

113. Гончарова-Грабовская С. Я. Современная русская драматургия конец XX–начало XXI в. Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.
114. Гримова О. А. Нарративная интрига в современном отечественном романе : дис. ... д. филол. наук / О. А. Гримова. Москва, 2023. 356 с.
115. Громова М. И. Русская современная драматургия : учебное пособие. М. : Флинта : Наука, 2014. 367 с.
116. Грушанская Е. М. Александр Вампилов. Очерк творчества. Л. : Советский писатель, 1990. URL : [https://russofile.ru/articles/article\\_23.php](https://russofile.ru/articles/article_23.php) (дата обращения 01.02.21).
117. Давыдова М. Как взрослеет искусство // Театр. Все о театре в России и в мире : офиц. сайт. URL: <https://oteatre.info/kak-vzrosleet-iskusstvo/> (дата обращения 01.05.2024).
118. Денева М. Мечты не сбываются // Петербургский театральный журнал : офиц. сайт. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/mechty-ne-sbyvayutsya/> (дата обращения: 26.03.2024).
119. Дмитриевская М. Угар-off, или изображая драму // Петербургский театральный журнал : офиц. сайт. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/38/fest-newdrama-in-spb/ugar-off-ili-izobrazhayaya-dramu/> (дата обращения 01.05.2024).
120. Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 119 с.
121. Ефременко О. Онлайн-поворот: «Точка доступа 2020» как форум новых форматов // Театр. Все о театре в России и в мире : офиц. сайт. URL: <https://oteatre.info/tochka-dostupa-2020/> (дата обращения 01.05.2024).
122. Жарский Я. С. Пьесы Николая Коляды: документальность как приём : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Я. С. Жарский. Краснодар, 2014. 26 с.
123. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. В 2 томах. Том 1–2 / Ж. Женетт ; пер. с фр. Н. Перцовой. М. : Издательство имени Сабашниковых, 1998. С. 60–274.



124. Жиличева Г. А. Интрига слова в рассказах И. Бунина и В. Набокова («Легкое дыхание» / «Тяжелый дым») // Сибирский филологический журнал. 2021. № 2. С. 123–136.
125. Жиличева Г. А. Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х годов // Вестник ТГПУ. 2013. № 11. С. 32–36.
126. Журчева О. В. Монодрамы Вадима Леванова и ситуация наррации // Вестник СамГУ. 2015. №11. С. 133–138.
127. Журчева О. В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Современная драматургия: литературно-художественный журнал. 2010. № 4. С. 195–198.
128. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «Новой драме» рубежа XIX–XX веков // Культура и текст. 2001. № 6. С. 138–151.
129. История римской литературы. В 2 т. Т. 1: Ранняя римская литература, литература конца республики, литература начала империи. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1959. 534 с.
130. Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство: [Сборник: Пер. с фр.]. М. : Политиздат, 1990. 414, [1] с.
131. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 2000. С.5-20.
132. Каспэ И. М. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х. М. : Гос. ун-т Высш. шк. экономики, 2010. 45, [1] с.
133. Келлер Дж. Теория литературы: Краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева / Дж. Каллер. М.: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
134. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли : [Учеб. пособие для театр. и культ.-просвет. учеб. заведений]. М. : Искусство, 1982. 119 с.
135. Кожина М. А. «Пропущенное» событие в действии современной пьесы // Новый филологический вестник: нарратология. 2021. № 2. С. 89–99.
136. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М. : Просвещение, 1972. 110 с.

137. Красников Я. Е. Нарративные особенности пьесы А. П. Чехова «Чайка» // Litera. 2023. № 6. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43434](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43434) (дата обращения: 26.03.2024).
138. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427–457.
139. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. №3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 03.03.2024).
140. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950– 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М. : Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
141. Леман Х. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман ; предисловие Анатолия Васильева ; пер. с немецкого, вступ. статья и коммент. Натальи Исаевой. М. : ADCdesign, 2013. 311 с.
142. Липовецкий М. Н. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. №1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasiliya-novaya-drama-i-graniczy-literaturovedeniya.html> (дата обращения: 26.03.2024).
143. Липовецкий М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/teatr-nasiliya-v-obshhestve-spektaklya-filosofskie-farsy-vladimira-i-olega-presnyakovyh.html> (дата обращения 01.05.2024).
144. Липовецкий М. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 371, [3] с.

145. Лозинская Е. В. Неестественная нарратология (Реферативный обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2017. № 1. С. 31–47.
146. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 387 с.
147. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. Улан-Уде : МХТ, 2004. 90 с. URL: [http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/malochevskaja\\_irezhiserskaja\\_shkola\\_tovstonogova.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/malochevskaja_irezhiserskaja_shkola_tovstonogova.pdf) (дата обращения 01.02.21).
148. Мамаладзе М. Драма чрезвычайной ситуации // Русский журнал : офиц. сайт. URL: <http://www.newdrama.ru/festival/event/kulturaflash/> (дата обращения: 26.03.2024).
149. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М. : Аспект Пресс, 1995. 384 с.
150. Маслов Е. С. Что такое нарратив? : [монография]. Казань : Издательство Казанского университета, 2020. 116 с.
151. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону : Феникс, 2010. 562 с.
152. Мирзоев, В. В. Куриный Бог // Современная драматургия. 1998. № 4. С. 26.
153. Моисеева Е. Ю. Историческая динамика метанарративности // Журнал Narratorium : электронный журнал. 2022. № 16. URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/452/> (дата обращения: 26.03.2024).
154. Мызникова Д. Вымысел фактов: автофикшн. Приёмы и особенности // Икстати : научно-популярный журнал. 2019. URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html> (дата обращения: 03.03.2024).
155. Наумова О. С. Проблема автора в современной драматургии // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Серия «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». 2008. № 1. С. 267–271.

156. Николина Н. А. Приемы нарративизации современного драматического текста // Язык русской литературы XX–XXI вв. / Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, Московский педагогический государственный университет. Том Выпуск 5. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2014. С. 83–91.

157. Остин Дж. Как производить действия при помощи слов = Избранное / Джон Остин ; Пер. с англ. яз. В. П. Руднева ; Смысл и сенсibiliи / Джон Остин ; Пер. с англ. яз. Л. Б. Макеевой. М. : Дом интеллектуал. кн. : Идея-Пресс, 1999. 329 с.

158. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М. : Прогресс, 1991. 480, [1] с.

159. Плеханова И. И. Новая драма XXI века: лирический модус трагического // Сюжетология и сюжетография. Новосибирск. 2013. №1. С. 77–86.

160. Поламишев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. М. : Просвещение, 1982. URL: [https://krispen.ru/knigi/polamishev\\_02.docx](https://krispen.ru/knigi/polamishev_02.docx) (дата обращения 01.03.23).

161. Померанц Г. С. Язык абсурда // pomeranz.ru, официальный сайт, [http://pomeranz.ru/p/pub\\_absurd.htm](http://pomeranz.ru/p/pub_absurd.htm) (дата обращения 01.02.21).

162. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. 357 с.

163. Пропп В. Я. Морфология сказки. М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.

164. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.

165. Риторика; Поэтика / Аристотель ; пер. с древнегреч. Олега Цыбенко, В. Г. Аппельрота под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова. М. : Лабиринт, 2000. 220, [1] с.

166. Руднев П. А. Герой нашего времени. Эволюция героя в российской постсоветской драматургии // Петербургский театральный журнал : офиц. сайт.

URL: <https://ptj.spb.ru/archive/85/vosstavshij-geroj/geroj-nashego-vremeni-85/> (дата обращения: 26.03.2024).

167. Руднев П. А. Детская комната милиции // Петербургский театральный журнал : офиц. сайт. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/89/process-89/detskaya-komnata-milicii/> (дата обращения: 26.03.2024).

168. Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.

169. Руднев П. Ломка инструментария. Как меняется современный русский театр // Литературный журнал «Октябрь». 2015. №8. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2015/8/lomka-instrumentariya.html> (дата обращения: 26.03.2024).

170. Сахновский-Панкеев В. А. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л.: Искусство, 1969. 232с.

171. Сердечная В. Легкое дыхание юной драмы // Современная драматургия. 2018. №1. С. 181–186.

172. Сердечная В. Наедине с собой // Российский литературный журнал Современная драматургия. 2021. № 1. URL: [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2021-1/8993](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2021-1/8993) (дата обращения: 03.03.2024).

173. Сердечная С. Героиня и драматургия: к вопросу о «женской драме» // Российский литературный журнал Современная драматургия. 2020. № 4. URL: [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2020-4/8810](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2020-4/8810) (дата обращения: 03.03.2024).

174. Сизова М. И. Не аристотелевская драматургия // Современная драматургия. 2020. №1. С. 209–215.

175. Скороход Н. Драма и человек. Анализ пост-драмы. III часть // Вопросы театра. 2016. №1. С.120–131.

176. Скороход Н. Театр как прием, а текст как стихия // Петербургский театральный журнал : офиц. сайт. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/95/volume-and-plane/teatr-kak-priem-atekst-kak-stixiya/> (дата обращения: 26.03.2024).

177. Скурат М. В. Нарративное интервью // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С.493–494.
178. Соколянский А. Опыт групповой ничтожности // Искусство кино. 2003. № 2. С. 24–30.
179. Сонди П. Теория современной драмы (1880-1950) / Петер Сонди ; пер. с нем. Александр Филиппов-Чехов. М. : V-A-C press, 2020. 144 с.
180. Тamarченко Н. Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М.: Высш. шк., 1999. Введение в литературоведение : Лит. произведение: основ. понятия и термины / [Л. В. Чернец и др.]. М. : Высшая шк. : Академия, 1999. 555, [1] с. С. 279–296.
181. Тamarченко Н.Д. Повествователь и рассказчик // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Издательский центр «Академия», 2004. С. 235–242.
182. Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / В. И. Тюпа, А. Е. Агратин, Г. А. Жиличева [и др.]. М. : Общество с ограниченной ответственностью «Эдитус», 2022. 316 с.
183. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М. : Академия, 2009. 336 с.
184. Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. СПб. : Алетейя, 2021. 270 с.
185. Тюпа В. И. Драма как тип высказывания // Новый филологический вестник. 2010. № 3. URL: [http://slovorggu.ru/2010\\_3/index.shtml](http://slovorggu.ru/2010_3/index.shtml) (дата обращения: 20.02.22).
186. Тюпа В. И. Нарративная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник, 2013. №2. С. 72–91.
187. Тюпа В. И. От поэтики к риторике // Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т,

2001. URL <https://my-chekhov.ru/kritika/tupe/tupe2.shtml> (дата обращения: 26.03.2024).
188. Тюпа В. И. Этос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. № 2. С. 9–19.
189. Тюпа, В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М. : Intrada, 2016. 145 с.
190. Тютелова Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2011 № 2. URL: <https://www.phil63.ru/dramaticheskii-syuzhet-i-problema-avtora-kak-subekta-tvorcheskoi-deyatelnosti-v-drame> (дата обращения: 01.09.23).
191. Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Л. Г. Тютелова. Самара, 2012. 43 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-subektnoi-sfery-russkoi-dramy-xix-veka-ot-dramaturgii-romantikov-k-dramaturgii-arche/read/pdf> (дата обращения: 26.03.2024).
192. Успенский Б. А. Поэтика композиции : структура художественного текста и типология композиционной формы. М. : Искусство, 1970. 223 с.
193. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте ; [пер. с нем. Н. Кандинской] ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М. : Play&Play : Канон-плюс, 2015. 375 с.
194. Фуко М. Воля к истине : По ту сторону знания, власти и сексуальности : [Сборник] / Мишель Фуко; [Сост., пер. с фр., коммент. и послесл., с. 396–443, С. Табачниковой]. М. : Магистериум : Изд. дом «Касталь», 1996. 446, [1] с.
195. Фуко М. Интеллектуалы и власть : [Избр. полит. ст., выступления и интервью] / Мишель Фуко ; [Пер. с фр. С. Ч. Офертаса]. - М. : Праксис, 2002. Ч. 3. 2006. 311, [1] с.
196. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. М. : Академический Проект, 2013. 277 с.

197. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М. : Искусство, 1978. 240 с.
198. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.; СПб. : Летний сад, 2001. 188 с.
199. Ходыкова А. Потому что у нас все роли главные // Театрология : интернет-журнал. URL: <http://teatrologia.ru/praktika/33> (дата обращения: 26.03.2024).
200. Черняк М. А. Новая драма для новых тинейджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42, № 7. С. 87–94.
201. Чистюхин И. О драме и драматургии : учебное пособие. СПб. : Лань, 2019. 432 с.
202. Шкловский В. Б. О теории прозы. М. : Советский писатель, 1983. 385с.
203. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2008. 302 с.
204. Шуников В. Л. Нарративизация новейшей российской драмы // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2011. № 7. С. 67–74.
205. Эко У. Из заметок к роману «Имя Розы» // Называть вещи своими именами : программа выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / [сост. Л. Г. Андреев и др. ; под ред. и с предисл. Л. Г. Андреева ; коммент. Г. К. Косикова и др.]. М. : Прогресс, 1986. С. 224–229.
206. Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce : Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019. 391 с.
207. Юхневич, А. Нарративизация драматургического высказывания в пьесах Олега Богаева // Семиотические исследования = Semiotic Studies. 2019. № 1. С. 58–65.



208. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» : Сборник статей : Пер. с англ., фр., нем., чеш., польск. и болг. яз. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова ; [Предисл. В. П. Крутоуса, с. 3–24]. М. : Прогресс, 1975. С. 193–230.

209. Alber J., Iversen S., Skov Nielsen H., Richardson B. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models // NARRATIVE, 2010. Vol. 18, No. 2. P. 113–136. DOI: 10.1353/nar.0.0042.

210. Dictionary of unnatural narratology / Ed. by Alber J., Nielsen H.S., Richardson B., Iversen S. : офиц. сайт. URL: <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary/> (дата обращения: 26.03.2024).

211. Wallace D. F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction // Review of Contemporary Fiction. 1993. Vol. 13. No. 2. P. 151–194.