

Imira Bołotian

Moskwa

Драматургия движения „Новая драма” и кризис идентичности: социокультурный и литературоведческий аспект

Тексты движения „Новая драма”¹ как любое явление современной культуры, несомненно, представляют интерес не только для литературоведов, но и для социологов, антропологов, историков, искусствоведов. Пытаясь запечатлеть „реальность”, „Новая драма” проговаривает свою „картину мира”, репрезентируя те или иные явления действительности. Можно выделить различные смысловые блоки (*Война, Подростки, Деньги, Власть* и т.п.) и рассмотреть, как те или иные концепты действительности реализуются в пьесах „Новой драмы”. Можно провести типологию героев по гендерному признаку, по семейно-родительским отношениям, однако подобные классификации не смогут исчерпать всего многообразия текстов движения. В настоящее время работ на тему репрезентаций действительности в современных драматических текстах не так много, основные из них – статьи М.Н. Липовецкого.

Обзорно рассматривая степень перформативности разных текстов „Новой драмы”, М.Н. Липовецкий отмечает, что в большинстве случаев „перформативная трансгрессия находит свое самое обостренное воплощение в жестах насилия”² и, по сути, сводит всю „новую драму” к репрезентации насилия. Ученый утверждает, что только в русской современной драме насилие функционирует как форма коммуникации, не замечаемая

¹ Под драматургией движения „Новая драма” мы понимаем здесь пьесы, написанные авторами данного театрально-драматургического явления и опубликованные в период с 1998 по 2008 гг. Это, прежде всего, так называемые „идеологи” (М. Угаров, Е. Гремина, Н. Коляда, В. Леванов), драматургия которых эстетически восходит к „новой волне”, но идейно сформировала современную „новую драму”. К авторам движения также относят Е. Гришковца, И. Вырыпаева, Ю. Клавдиева, братьев Дурненковых, учеников Н. Коляды (А. Архипова, О. Богаева, В. Сигарева, В. Зуева, Я. Пулинович и др.), драматургов и режиссеров московского „Театра.doc” (В. Забалуева, А. Зензинова, Е. Исаеву, Г. Синькину и др.).

² М. Липовецкий, *Перформансы насилия: „новая драма” и границы литературоведения*, „Новое литературное обозрение” 2008, № 89, с. 196.

героями и зрителями, то есть ставшая нормой. Анализируя, в частности, монолог Свидетеля из пьесы братьев Пресняковых *Европа-Азия*, автор отмечает, что в нем констатируется состояние современной России, ее пребывание в режиме „общества спектакля” (Ги Дебор), где разорванность сознания и целостность картины мира восстанавливаются только одним путем – насилием. Таким образом, насилие рассматривается как временное, но достаточно эффективное замещение самоидентификации (или ее субститут). Ситуация насилия, которую М.Н. Липовецкий определяет как перформанс насилия (театрализованную демонстрацию готовности к насилию), может замещать собой и профессиональную этику, и желание свободы, и любовь, и чувство национального и проч. превосходства, даже саму витальность. Причины несомненного преимущества перформанса насилия М.Н. Липовецкий видит в том, что в отличие от прочих симулякров (идеологических, коммерческих, политических), спектакль насилия оставляет „максимально реальные следы”: боль, разрушение, смерть³.

Однако стоит помнить, что категория насилия ярко представлена не только в „Новой драме” последних десятилетий, но и в русской классической драме вообще. Достаточно вспомнить жестокое убийство младенца во *Власти тьмы* Л.Н. Толстого, самодурство персонажей пьес А.Н. Островского, „коммуникативное (и не только) насилие” у М. Горького в пьесе *На дне* и т.п. Можно вспомнить и о репрезентации насилия в древнегреческих трагедиях, в пьесах Шекспира и др. Поскольку драму изначально особенно интересовало выражение кризиса частной жизни, проявление его через те или иные жесты насилия характерно для драматических произведений, созданных в самые разные культурно-исторические эпохи. В случае с „Новой драмой” речь уместнее вести об усилении этой тенденции.

Категория насилия, несомненно, непосредственно связана с популярным в „Новой драме” типом героя-маргинала, который, по определению – всегда жертва. Например, в *Медленном мече* Ю. Клавдиева активность персонажей-наркоманов обусловлена желанием достать денег на дозу. Девушка грабит женщину в туалете, парни забираются в квартиру к пенсионерке и не только грабят ее, но и издеваются. Насилие над тем, кто слабее, – все, на что они способны. В то же время, герой-маргинал редко

³ См. М. Липовецкий, *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, „Новое литературное обозрение” 2005, № 73.

способен сопротивляться, и показательна в этом смысле сцена насилия над девушкой в подъезде (*Медленный меч*). Пережив насилие, она спокойно продолжает свой путь и уходит в измененное состояние сознания. В финале *Медленного меча* – победа бывшего офисного работника Влада и его сторонников в странной войне, враг которой не обозначен, но которого можно победить: „Как же мы будем жить? Писать книги. Рисовать. Снимать кино. Писать сериалы. Придумывать лекарства. Открывать новые физические величины. Наблюдать за склоняющимся к старому забору солнцем. Удиль рыбу. Ходить на костылях. Смеяться в тамбуре. Летать во сне... И если кто-то не захочет жить, как мы, мы убьем их”. Зараженный насилием мир нужно уничтожить насилием – вот философия героя.

Рефлексия мотивов насилия, несомненно, важна для понимания как смыслового, так и эстетического аспектов произведений „Новой драмы”. Однако насилие – лишь одна из категорий, определяющих специфику предметно-тематической стороны произведений новейшей драмы. Прежде всего, насилие в „Новой драме” – производная от метафизики *абсурда*, поэтика которого характеризуется рассогласованием сверхсмыслов, прежде всего, смысла и оправдания человеческой жизни и бытия как такового. Абсолютной и непреложной реальностью в такой перспективе оказывается смерть. Подобное восприятие действительности и приводит к алогизму диалогов, непоследовательности поступков и реакций, а иногда – к полной потере коммуникации. Абсурд чаще всего демонстрирует ложность и бессмысленность форм и ритуалов повседневного бытия. С этой точки зрения, Валя из *Изображая жертву* братьев Пресняковых, убивая своих родных и близких, бунтует не столько против насилия привычки, как это определяет М.Н. Липовецкий, сколько против именно осознаваемой им бессмысленности человеческого бытия: „[...] все это очень, очень напоминает мне какой-то один долгий следственный эксперимент... настоящее преступление – заводить, рожать человека, кидать его во всю эту жизнь, объяснять, что скоро ничего не будет... и никто никому не сможет помочь... Теперь у меня определенно нет никаких привязанностей, теперь я точно понял, что меня – нет, значит, и конца не будет... раз меня нет?”⁴.

⁴ Цит. по ст. М. Липовецкого, *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, „Новое литературное обозрение” 2005, № 73, с. 276. К сожалению, М. Липовецкий не указывает в своей статье, на какой именно вариант текста братьев Пресняковых он ссылается. В известном нам издании (Братья Пресняковы, *The Best: Пьесы*, Москва 2005) текст *Изображая жертву* отличается от цитируемого Липовецким.

Уничтожив привязанности, Валя отказывается от какой бы то ни было коммуникации, решив таким образом для себя и проблему самоидентификации, и неразрешимость абсурдности бытия.

„Категория насилия, несомненно, связана с проблемой личной идентификации и шире – кризисом идентичности. По мысли Рене Жирар, автора культурологической концепции насилия, культура способствует формированию желания идентификации с другим, его бытие выставляется как образец для подражания, но желание подражать другому [...] несет в себе внутреннее противоречие: побуждая подражать другому, оно в момент идентификации устраняет то самое различие, которое питало возможность утвердиться в бытии через другого как образец. Другой тогда оказывается и основанием и препятствием моей идентификации в бытии, а потому средством моего самоутверждения становится насилие”⁵.

Безусловно, кризис идентичности определяет драматизм не только в русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом. В частности, в новейшем философском исследовании этого феномена отмечается, что „можно установить не психиатрический, а социально-культурный смысл понятия кризиса идентичности, который... видится именно в отсутствии очевидного и естественного образа самого себя”⁶, однако „современный человек не может воспринимать в качестве *естественного* ни одно из тех мест, которые он занимает в мире и обществе”⁷. В этом противоречии (постоянном стремлении человека к определению собственной идентичности и невозможности определить ее) и заключается драматизм существования современного человека.

Попытки героев подтвердить свое индивидуальное бытие, заявить о своем существовании часто составляет основу сюжета пьес „Новой драмы”. Если же в пьесе появляется персонаж, который „не парится” по этому вопросу, находится тот, кто заставляет его (часто действительно посредством насилия) определиться с тем, кто он: „артефакт или органоминеральный субстрат” (*Культурный слой* бр. Дурненковых). Истоки типов структуры, построенных на решении героем проблемы самоидентификации, обнаруживаются в классических произведениях. В „Новой драме” подобный тип структуры стал основным. Сосредоточенность на проблеме идентичности, в частности, объясняет интерес

⁵ См.: А.Ю. Шеманов, *Самоидентификация человека и культура*, Москва 2007, с. 27.

⁶ Ibidem, с. 26.

⁷ Ibidem, с. 25.

„Новой драмы” к подростковому и юношескому сознанию, которое как раз характеризуется отсутствием идентичности (пьесы *Собиратель пуль*; *Лето, которого не видели вовсе* и др. Ю. Клавдиева; *Пластидин* В. Сигарева и др.). Однако необходимо помнить, что в современной „Новой драме” отражена не проблема кризиса идентичности сама по себе, иллюстративно представленная в одном из „гуманитарно-дисциплинарных аспектов” (психологическом, социологическом, политологическом и т.п.), а прежде всего ее особое эстетическое видение, драматический „образ кризиса идентичности”.

В ходе нашего исследования, участия автора в различных конференциях, посвященных современной драматургии, совместной работе с С.П. Лавлинским над статьями *„Карта” современной русской драмы: опыт типологического описания (на материале драматургии движения „Новая драма”)*⁸, *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*⁹ было выявлено, что опорой для предварительной группировки пьес разных авторов „Новой драмы” и сравнения их структур может послужить одна из культурно-исторических модификаций „кризиса частной жизни” – драматический „образ кризиса идентичности”, которым определяется своеобразие конфликта драматургии данного движения. Таким образом, нами был обнаружен единый признак, который можно положить в основу классификации явлений „Новой драмы”, а именно – тип конфликтной ситуации, в свою очередь, обусловленный тем или иным типом героя.

Обозначим начальные границы понятия *идентичности*, которое в дальнейшем будет корректироваться в ходе обращения к конкретному материалу. *Идентичность* рассматривается различными гуманитарными науками и гораздо чаще употребляется в сочетании со словом *кризис*, чем само по себе¹⁰. Важное для данного исследования понятие *идентификация/*

⁸ С.П. Лавлинский, И.М. Болотян, *„Карта” современной русской драмы: опыт типологического описания (на материале драматургии движения „Новая драма”)*, [в:] *„Сцена жизни” в русской драме XX века*, часть III: *Поэтика современной русской драмы: Материалы Четвертой гуманитарной конференции „Сцена жизни” в русской драме XX века (20–22 марта 2008 г.)*, Москва 2008, с. 5–13.

⁹ И. Болотян, *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема конфликта: Материалы научно-практического семинара 12–13 апреля 2008 года*, Самара 2009, с. 98–106.

¹⁰ „Всякий, кто хочет понять современный мир, едва ли достигнет своей цели, не постигнув логики кризиса идентичности”, – утверждал В. Хесле. См. В. Хесле, *Кризис индивидуальной и коллективной идентичности*, „Вопросы философии” 1994, № 10, с. 112–123.

амоидентификация предполагает уподобление, отождествление себя с кем-либо, чем-либо, в том числе, „меня со мной” („я” с самостью)¹¹. Таким образом, идентификация осуществляется исключительно посредством *Другого* (даже если этот Другой – я сам).

Аналогично, *идентичность* в социологии определяют как „социализированную часть себя”¹². В частности, американские ученые Петер и Бриджит Бергеры отмечают: „Каждое общество можно рассматривать как владеющее репертуаром идентичностей [...]. Но предназначена ли идентичность или достигнута, в любом случае она усваивается индивидом через процесс взаимодействия с другими. [...] Только если идентичность подтверждена другими, становится возможным, чтобы эта идентичность стала реальной для индивида, удерживающего ее. Другими словами идентичность – это продукт взаимодействия идентификации и самоидентификации”¹³. То есть собственно идентификация проявляется через взаимодействие с другими, а самоидентификация (или самоопределение) – через тождество человека со своим „антропным потенциалом” или намеренно выбранной ролью.

„Дисгармония между «я» и «социальным я» является одной из самых распространенных причин кризиса идентичности”, – указывает В. Хесле. Именно поэтому „другие люди являются угрозой для моей идентичности не только из-за их мнений обо мне: они могут угрожать ей даже просто своим существованием”¹⁴. Отсюда в современной драме (да и в целом – в культуре) – „жесты насилия”, с помощью которых герой либо решает свою проблему идентификации, либо защищает свою идентичность.

„Переведем” указанные социологические, философские понятия в литературоведческие. Новый, автономный субъект, самоценная личность, „я-для-себя” – открытие поэтики модальности, которое и привело к переосмыслению отношений „я” и „другого”. „Иначе говоря, на понимание личности был распространен принцип дополнительности, – отмечает С.Н. Бройтман, – и она предстала как изменяющаяся внутренняя

¹¹ Открытие философа М. Бубера также состояло в том, что „я” ничего не может сказать о себе, не соотнеся себя с „другим”: „Нет Я самого по себе, есть только Я основного слова Я – Ты и Я основного слова Я – Оно”. М. Бубер, *Я и Ты*, [в:] idem, *Два образа веры*, перевод с нем. под ред. П.С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В. Лезова., Москва 1995, с. 16.

¹² П.Л. Бергер, Б. Бергер, *Социология: Биографический подход*, [в:] *Личностно-ориентированная социология*, Москва 2004, с. 88.

¹³ Ibidem, с. 88–89.

¹⁴ В. Хесле, *op. cit.*

мера «я» и «другого», как подвижное, модальное, «двухполюсное» их взаимоотношение”¹⁵.

Герой драмы как особая форма художественного завершения представлений автора о мире, несомненно, – главный „носитель” изображаемого кризиса. Тип героя, в свою очередь, соотносится с особым типом конфликта. Обратимся к „доминантному ряду” „Новой драмы”. На наш взгляд, драматургия движения репрезентирует кризисные состояния четырех типов идентификации личности:

1) *сущностный* (эволюционно-видовой, гендерный, национальный) – тот тип идентификации, который определяет сущность человека и не может быть им изменен;

2) *социальный* (социально-профессиональный, семейно-клановый, национально-территориальный, религиозно-идеологический и др.) – тот тип идентификации, который задает социум и отношения личности с ним – социальные роли и маски личности;

3) *культурный* – тот тип идентификации личности, который задается культурными рамками (в „Новой драме” прежде всего – литературой и кинематографом), историческими и мифологическими кодами;

4) *духовный* (с ним, помимо собственно духовного, связан и эволюционно-видовой тип) – тот тип идентификации, который определяется как метафизический, экзистенциальный, *личный духовный опыт*¹⁶ личности.

Выделенные кризисные состояния четырех типов идентификации связаны с четырьмя типами героя „Новой драмы” и четырьмя типами конфликта, которые мы и предлагаем положить в основу классификации.

¹⁵ С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, Москва 2001, с. 257–258.

¹⁶ Личный духовный опыт может быть связан с религиозно-идеологическим уровнем идентификации, т.е. с системой ценностей, предлагаемой церковью, общиной или социальной группой, но определяется прежде всего нравственно-этическими установками, личными отношениями с Богом: не „я православный”, а, например, „я чувствую Бога”, „я люблю Бога” и т.п.

ТИПОЛОГИЯ КОНФЛИКТНЫХ СИТУАЦИЙ „НОВОЙ ДРАМЫ”

Тип героя	Тип конфликта	Знаковые тексты
I. Самоопределяющаяся в своей биографии и эволюции личность	Конфликт с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)	<i>Как я съел собаку, Одновременно</i> Е. Гришковца; <i>Не проговоренное</i> М. Покрасса; <i>Про мою маму и про меня</i> Е. Исаевой
II. Саморазоблачающаяся и разоблачающая социум личность как социальная единица	Конфликт с социальными Другими	<i>Пластилин</i> В. Сигарева; <i>Изображая жертву</i> бр. Пресняковых; драматургия-вербатим (<i>Война молдаван за картонную коробку</i> А. Родионова и др.)
III. Самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность	Конфликт с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями „иных”, „чужих” ценностей	<i>Три действия по четырем картинам</i> В. Дурненкова; <i>Пленные души</i> бр. Пресняковых
IV. Самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность как Человек (представитель рода человеческого)	Конфликт с Другим как „чужим”. В качестве „чужого” выступает Высшее Начало, Бог	<i>Кислород, Бытие № 2, Июль</i> И. Вырыпаева

Определить тип конфликта в каждом конкретном случае можно, прояснив, что является доминантой самоопределения для героев: на языке пьес „Новой драмы” – „разобраться в себе”, „разобраться с другими”, „разобраться с культурой” или „разобраться с Богом”? При этом то, что является доминантой в одном типе конфликта, может выступать субдоминантой в другом. Например, в пьесе Ю. Клавдиева *Пойдем, нас ждет машина* конфликтная доминанта – столкновение мечты героинь – провести один день как „стервы, которым плевать на все и на всех” – собственно с теми, кому „что изнасиловать, что убить, что высморкаться – все равно...”. Интересно, что идентификация девушек в их новой роли происходит через отождествление себя с героями боевиков и вестернов – Тельму и Луизу, Бонни и Клайда. Попытка определения смысла жизни и объяснения устройства всего мироздания через скандинавскую мифологию (дерево Иггдрозиль, которое в интерпретации героини и есть „человеческий мир”) и изменение этой позиции к финалу пьесы (как раз через основной конфликт) иллюстрирует 4-ый тип конфликта (по нашей типологии), но для данной пьесы будет субдоминантой.

В свою очередь, возможно определение различных типов сюжета „Новой драмы”, связанных с тотальной саморефлексией; последовательным

испытанием социумом; испытанием мировоззренческих представлений; испытанием языком культуры.

Отграничить один тип сюжета от другого можно, определив, отношение героя к миропорядку:

1) миропорядок на периферии сознания героя, акцент на универсальном, общем и в то же время индивидуальном опыте, позволяющем достичь катарсического единения с миром читателя/зрителя;

2) миропорядок захватывает личность, поглощает ее и либо обращает в типы, безличных, „бесчувственных”, „безразличных” персонажей, либо уничтожает;

3) миропорядок для героя ограничивается его культурным полем, внутри которого он находится и в котором перемешаны часто неотрефлексированные сознанием героя исторические, мифологические, культурные реалии;

4) герой противопоставляет „неправильному” миропорядку самораскрытие, саморазоблачение себя как личности и тем самым обличает его.

При первом типе конфликта происходит отделение образа от источника – „я” становлюсь для себя „другим”, я отчужден. Я рассматриваю себя как Чужого и пытаюсь соотнести себя с ним и либо соединиться, либо отделиться окончательно. Это тотальная саморефлексия подчиняет себе все элементы сюжета.

При типе сюжета – „последовательное испытание социумом” – возможно несколько драматических ситуаций: „кто-то приходит со стороны и испытывает мир героев” (*Землемер* Н. Коляды, аналогично – *На дне* М. Горького); „герой последовательно исключается из разных социальных институтов и из самой жизни” (*Пластелин* В. Сигарева); „герои сами испытывают судьбу и подвергают себя опасности” (*Выхода нет* Г. Ахметзяновой, *Пойдем, нас ждет машина* Ю. Клавдиева) и др. Этот тип конфликта характеризуется рассогласованием языковых норм, периферийным положением культурного обращения, когда язык демонстрирует исключительно тотальное отчуждение одного героя от другого. „Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела, – писал О.Э. Мандельштам. – Глубокий смысл имеет культурное притворство, вежливость, с помощью которой мы ежеминутно подчеркиваем интерес друг к другу”¹⁷. Конфликт с социальными Другими в пьесах „Новой драмы” – это конфликт между жертвой и ненавидящим,

¹⁷ О.Э. Мандельштам, *О собеседнике*, [в:] *idem, Сочинения*, Екатеринбург 2003, с. 569–577.

жертвой и насильником, жертвой и любым проходящим мимо человеком, но не с миропорядком в целом.

Третий тип сюжета также имеет свои драматические ситуации: „культурные реалии становятся предметом рефлексии и/или игры Автора” (*Три действия по четырем картинам*, *Голубой вагон* В. Дурненкова; *Валентинов день* И. Вырыпаева; *Кухня* М. Курочкина; *Пленные духи* бр. Пресняковых); „культурные реалии используются автором/героем для демонстрации своих идей” (*Смерть Ильи Ильича* М. Угарова; *Декабристы, или В поисках Шамбалы* Д. Привалова), либо даже – „для решения личных проблем Автора” (*Павлик – мой бог* Н. Беленицкой); „столкновение «обыденного героя» с «культурным» персонажем” (*Лунопат* М. Курочкина) и др.

Четвертая стратегия выводит на метуровень и в свою очередь подразумевает трехчастную модель: Бог и сакральное – представления людей о Боге и сакральном (расходящиеся с истиной) – „я”, разоблачающий эти представления через глумление, юродство. Это традиция мениппеи, которая хоть и была разработана Бахтиным по отношению к роману, равно приложима и к драматургии „Новой драмы”, в частности, к текстам И. Вырыпаева, тяготение которых к эпичности очевидно.

Данная типология – одна из первых попыток отрефлексировать явление „Новой драмы” как целое и, конечно, еще нуждается в уточнениях.

Streszczenie

Rosyjski ruch „Nowa Drama” – kryzys tożsamości, aspekt socjokulturowy i literaturoznawczy

„Nowa Drama” to nazwa ruchu dramaturgiczno-teatralnego, który narodził się w Rosji na przełomie XX i XXI w. Zrzesza on wielu autorów, reżyserów i aktorów. Celem artykułu jest przegląd podstawowych reprezentacji rzeczywistości przedstawionych w rosyjskiej dramaturgii: kategorii przemocy i dramatycznego „obraz kryzysu tożsamości”.

Autorka wydzieliła cztery typy kryzysu tożsamości: istotowy, socjalny, kulturowy i duchowy, które odpowiadają czterem typom bohaterów i czterem typom konfliktu. Stały się one podstawą typologicznego opisu konfliktów i fabuł tekstów ruchu „Nowa Drama”.

Summary

*The Russian movement „New Drama” and the identity crisis: socio-cultural
and philological aspects*

„New Drama” is the name of a theatrical-dramatic movement born in Russia in the end of XX-beginning of XXI century. It brings together many authors, directors and actors. The article describes principal representations of the reality appearing in the contemporary Russian dramaturgy: the category of violence and the dramatic „image of the identity crisis”. Representations of four types of identification are discussed: essential, social, cultural and spiritual – which are the basis of the first typology of the New Drama’s conflict situations, characters and plots.