

ПАРОДИЯ НА ГЕРОЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ  
В ПЬЕСАХ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ

A PARODY OF A CLASSIC DRAMA HERO  
IN NIKOLAI KOLADA'S PLAYS

АННА МАРОНЬ

ABSTRACT. The article is devoted to studying the recent phenomenon concerning a new model of the hero in Russian dramaturgy based on the example of Nikolai Kolada's plays. All of the characters are deprived of their traditional features and they function as language constructs, discursive practices or a "Voice".

Anna Maroń, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów - Polska.

В русской драме и вообще в литературе конца XX – начала XXI века наблюдаются существенные изменения в представлении о статусе литературных персонажей. Отмечаются многочисленные суждения о кризисе и даже о „смерти героя”<sup>1</sup>. В связи с этим возникают сложности в описании и исследовании статуса и функционирования персонажей, причем это явление заметно проявляется как в мировой, так и в русской литературе последних десятилетий, в том числе и в новейшей русской драматургии, в которой за последнее время все более выразительно представлена антропомиметическая сущность персонажей, воплощающих образ человека рубежа XX и XXI веков. С одной стороны, персонажи современных пьес связаны с литературной традицией – с традиционными персонажами-масками, известными еще из комедий Аристофана: шутом, иронистом или хвастуном. Среди персонажей современных пьес мы распознаем также типы героев Ф. Достоевского, А. Чехова и других драматургов, однако, с другой стороны, все чаще и чаще имеем дело с героями, которых очень сложно или вообще невозможно отнести ни к одной из уже определенных и проанализированных типов персонажей. Они не маски, не характеры, не действующие лица. Их также невозможно отнести ни к трагическому, ни к комическому типу.

---

<sup>1</sup> J. R i c a r d o u, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, с. 23.

В пьесах представителей современной русской драматургии (Николая Коляды, Олега Богаева, Ольги Мухиной, Алексея Шипенко, Василия Сигарева, Ксении Драгунской) представлена группа персонажей, которая не столько несет идею автономного и деятельного существования, сколько отражает авторскую точку зрения, способ авторского восприятия и отношения к тому или иному явлению. Персонаж служит средством авторского высказывания о мире. Именно таких персонажей Э. Касперский назвал „производными конструктами, неожиданными фантазмами”<sup>2</sup>, а Г. Маркевич – „словесными бытами и текстовыми творениями”<sup>3</sup>.

Л. Менсовска отмечает, что подобные персонажи существуют только как языковое бытие, т.е. как дискурсивная практика: вся их драматургическая экзистенция сводится к языковому действию<sup>4</sup>. Причем необходимо упомянуть, что польская исследовательница опирается на понимание А. Юберсфельд „дискурса персонажа как языкового пространства (дискурса как высказывания, организованного согласно определенным правилам, содержащим в себе коммуникационную ситуацию)”<sup>5</sup>.

Пьесы вышеупомянутых драматургов зачастую актуализируют не только авторскую активность, но также и активность реципиента, который участвует в коммуникационном процессе, во время которого персонаж выполняет различные функции высказывания (кода/языка/жанра). Неслучайно, что и сами драматурги говорят про своих персонажей, что они „пахнут словами”<sup>6</sup>.

Такое литературное явление мы находим в драматургии одного из самых выдающихся современных драматургов – Николая Коляды, которого театральные критики неоднократно упрекали в том, что в его пьесах лишь один ор и крик. В ответ драматург в нескольких интервью высказывался, что он и сам очень недоволен постановками своих пьес<sup>7</sup>.

Герои Коляды зачастую не индивидуализированы автором, кроме имени у них отсутствует какая бы ни было характеристика. Бывает

<sup>2</sup> E. K a s p e r s k i, *Między poetyką a antropologią postaci. Szkic zagadnień*, [в:] *Postać literacka. Teoria i historia*, Warszawa 1998, с. 11.

<sup>3</sup> H. M a r k i e w i c z, *Postać literacka*, [в:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, с. 145–166.

<sup>4</sup> См. L. M i ę s o w s k a, *Dyskurs postaci. Postać dyskursu*, [в:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, t. IV, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, с. 359–370.

<sup>5</sup> A. U b e r s f e l d, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002, с. 106.

<sup>6</sup> К. Д р а г у н с к а я, *Путь, неть, плакать*, „Современная драматургия” 2001, № 3, с. 22–34.

<sup>7</sup> См.: *W moich sztukach nie ma czerni (wywiad)*. *Czecha z Nikołajem Koladą*, [в:] N. K o - l a d a, *Merlin Mongol i inne sztuki*, Kraków 2005, с. 14.

и так, что у них и имени нет, так как драматург именует своих персонажей исходя из наиболее общих авторских представлений о коммуникации героев, связанных с порядком высказывания, характером общения: Он, Она, Первый, Второй. Зачастую героями его пьес являются животные. Например, в пьесе *Шерочка с Машерочкой* (1988) героиня ведет диалог с кошкой, а в пьесе *Черепаха Маня* (1991) животное, названное в заглавии, включается в ссору молодоженов, вследствие чего стирается грань между животными и человеком. Встречаются и другие приемы актуализации персонажа. В пьесе *Чайка спела* (1989) драматург дает голос умершему Валерию.

Персонажи пьес Коляды не поддаются ни одной известной классификации типов драматургических героев. Они в традиционном литературоведческом понимании не являются ни действующими лицами, ни масками, ни характерами. Все устойчивые признаки драматургического героя, о которых пишут исследователи театра<sup>8</sup>, т.е. функция, тип поведения, социальный статус, разрушаются и пародируются драматургом.

В пьесах Николая Коляды персонажи не способны ни к какому действию, а лишь к продуцированию слов. Одним из самых ярких примеров персонажей, которые функционируют как реплики, как высказывания, как дискурс, может служить героиня пьесы *Родимое пятно* (1995), в которой она высказывается от нескольких лиц. Сам драматург следующим образом определил своего персонажа:

АКТРИСА ОНА ЖЕ - ЮЛЯ, ЮЛИЯ, ЮЛИАНА, ЮЛЬКА, ЮЛА, ДЖУЛИ, ДЖУЛИЯ, ЖУЛЬКА, ДЖУЛЬЕТТА, ЖУЛИ<sup>9</sup>.

У главной героини одновременно несколько виртуальных самоидентификаций и несколько раздробленных „я“, что соответствует шизофреническому дискурсу. Такой прием приводит к тому, что идентифицировать ее „самость“ невозможно. Так, на протяжении всей пьесы главная героиня ведет шизофренический диалог с вымышленными зрителями, в выдуманном зрительном зале театра играет выдуманную роль. Все время она обращается к маме, которая, по ее словам, лежит больная в другой комнате.

Мама, тише. Будут плохо говорить о нас в обществе. Мама?! [...]  
Мама? Мама, не кричи. Мама, не кричи. Не кричи, мама!!!! [...]<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> См. П. П а в и, *Словарь театра*, Москва 1991; О.В. Ж у р ч е в а, „Децентрализация“ героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков, [в:] *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, ред. Т.И. Печерская, Новосибирск 2011.

<sup>9</sup> Н. К о л я д а, *Родимое пятно*, [электронный ресурс:] <http://kolyada.ur.ru/rodimoe/> (22.05.2012).

Однако голос ее матери ни разу мы не слышим, героиня неожиданно проговаривается в спонтанном потоке разных сознаний, что мать умерла неделю назад и лежит в соседней комнате мертвая.

Все, что мы узнаем про героиню из ее случайных и хаотичных высказываний про родимое пятно на лице, про дочку, которая умерла в раннем детстве, про маму, про ее кошку, про приближающуюся комету, – в конце концов оказывается выдуманным и свидетельствует о постоянном пребывании героини в том или ином образе. Все это игра ее расколотого сознания. Ни детей, ни кошки никогда не было, а вместо кометы появляется свет фонаря.

В этой пьесе Николай Коляда применяет также прием отстранения, который тоже является показателем шизофренического умножения „я” героини. Она повторно рассказывает читателю/зрителю о своей жизни, однако в тот момент героиня воплощается в кошку и высказывается от ее имени:

У меня идея! Никого в театре нет, и я могу делать все, что хочу, так вот, в этой пьесе нет того, что я вам сейчас буду рассказывать, это моя вставка, я придумала только что кошкий монолог [...] <sup>11</sup>.

Уже в самом начале „кошкиного монолога” заметна пародия на чеховскую героиню. Нина Заречная говорила „я чайка”, и этими словами она хотела передать и показать трагичность своей судьбы. Юлия в пьесе Николая Коляды произносит „я кошка”, однако эти слова лишь показатель разрушения ее личностного сознания. Такая идентификация содержит в себе авторскую иронию, так как чайка – высокое, свободное животное, которому Коляда в противовес ставит кошку – земное, зависящее от человека животное, погруженное в пространство дома и быта. Этим сопоставлением героини и кошки драматург изобразил сращение человека и животного.

Такие же примеры персонажей, не способных ни к какому действию, находим в пьесе *Баба Шанель* (2010). Это пять старушек, солисток ансамбля „Наитие”. Им всем за 60 лет, но им очень хочется быть нужными и любимыми, так как они все тайно влюблены в молодого руководителя их ансамбля – Сергея. Торжество и мнимую гармонию праздника по случаю 10-летия существования коллектива нарушает появление Розы – новой солистки и в то же время их соперницы. Все старые участницы ансамбля объединяются против новой артистки, однако они не способны к решительному действию, и в конце пьесы именно Роза становится главной солисткой.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

В этой пьесе проявились и другие черты классических персонажей, которые пародируются уральским драматургом. Поющие пенсионерки не представляют интереса ни для общества, ни для своих семей, они уже как бы не существуют. Репетиции их музыкального ансамбля проходят в актовом зале Всероссийского Общества Глухих, где некому их слушать. Это не что иное, как явная ирония автора над своими персонажами, над отсутствием возможности понимания человека в настоящем мире.

В сцене застолья проявляются последствия разрушения канонического образца персонажа, так как для старушек в кокошниках время останавливается. Они сосредоточиваются только на своем отражении в зеркале, весь мир для них перестает существовать. Они приготовили лучшие свои блюда, только для того чтобы похвастаться друг перед другом и перед молодым руководителем их ансамбля. Все их существование сводится лишь к внешним ритуальным действиям, так как никакой цели в их жизни нет. Это действительно некие конструкты в кокошниках, имеющие китчевый характер, являющиеся иронией над стереотипами массового сознания.

Еще одним примером пьесы, в которой Николай Коляда разрушает типические черты персонажей драмы, служит маленькая комедия *Всеобъемлюще* (2008). В основе действия встреча двух 65-летних актрис. Вера и Нина, прослужившие в одном театре более сорока лет, тайком встретились в репетиционном зале театра, в выходной день, чтобы самостоятельно репетировать новую пьесу. Вере надо доказать всем в театре, что она в отличной форме, ведь Нину уже перевели в суфлеры. Драма из псевдоиспанской жизни, которую они как бы репетируют, не располагает к обсуждению героинями своей прожитой жизни, но, тем не менее, они все время выясняют свои обиды, непонимание в прошлом.

В этой пьесе персонажи Коляды также не способны к решительным действиям. Обе актрисы всю свою жизнь играли второстепенные, эпизодические роли. Их карьера закончена, они не состоялись на сцене, и никакие репетиции этого не изменят – это только иллюзии Веры. Подобно пожилым артисткам из ансамбля „Наитие“, для общества они неважны, незаметны, ненужны. Этому соответствует статус суфлера и актрисы второго плана.

У обеих актрис отсутствует реальное представление о месте в жизни и театре, у них никакого движения вперед нет. Они живут минувшим днем, прежде всего обидами из прошлого.

О разрушении статуса персонажа и пародии на него можно говорить и на примере пьесы *Большая Советская Энциклопедия* (2010), действие которой происходит в квартире умершей пожилой женщины, за

которой три последних года ее жизни ухаживала работница соцзащиты – Вера. Это она вызвала дальнюю родственницу усопшей – Вику, чтобы та взяла себе вещи, оставшиеся от бабушки. В комнате появляется и Артем, для которого Вера сдает комнату. Вика все время спрашивает работницу соцзащиты, где находятся деньги, драгоценности. Поскольку покойница прятала рядом с дверью топор, значит, ей было что беречь. В конце концов Вика получает свое наследство в виде ювелирных изделий, спрятанных в одном из томов энциклопедии.

Все три персонажа пассивно принимают свою судьбу. Мечтам Веры о муже не сбыться, она ведь его и не ищет. Встречи Артема с женщинами в снимаемых на часы комнатах не принесут ему счастья. Драгоценности бабушки, в которых Вики видит свое спасение, не избавят ее от жестокой действительности. Все мечтают о другой жизни, однако вся их деятельность, подобно чеховским персонажам, сводится только к мечтам, так как они неспособны что-то изменить в своем мире, даже случайная встреча не является стимулом для этого.

Николай Коляда не останавливается на разрушении вышеуказанных черт классического драматургического персонажа. Наряду с образами людей рубежа веков, одиноких и никому не понятных, в драматургии Николая Коляды встречаем также группу персонажей, которые утрачивают соотношение с какой-то определенной личностью, их образы совершенно аморфны, а функционирование сводится лишь к текстуальному явлению. Именно с таким явлением имеем дело во всех вышеупомянутых пьесах. Неоднократно разговор пенсионерок в комедии *Баба Шанель* напоминает коллаж, составленный из строк песен, которые входят в репертуар артисток.

ИРАИДА (снова вдруг громко поет). Ты встае-ошь, как из тумана! Раздвигаю грудью ро-ошь! Ты ему навстречу, Анна, белым лебедем плыве-о-ошь!  
КАПИТОЛИНА (поет, стучит по столу кулаком). Пчелочка золотая! Да что же ты жужжишь!<sup>12</sup>

Здесь имеем дело с подменой собственной речи персонажей безличными цитатами. Этот прием не случайный – песни артисток принимаются как пародия, так как на самом деле они псевдонародные.

Обмен репликами лишен всякой коммуникативной цели, персонажи „выбрасывают“ из себя стихи русских псевдонародных песен без цели, без смысла, только для того чтобы продемонстрировать свое существование, которое как раз в тот момент сводится лишь к продукции слов.

<sup>12</sup> Н. К о л я д а, *Баба Шанель*, [электронный ресурс:] <http://kolyada.ur.ru/babachanel/> (22.05.2012).

Подобные явления мы наблюдаем и в пьесе *Большая Советская Энциклопедия*, которая с самого начала открывается рядом высказываний, не предназначенных для общения.

ВЕРА (смеется). Трынди-брынди балалайка. Под столом сидит бабайка.

ВИКА. Я помню, у нее были украшения, кольца, бриллианты. Они где?

ВЕРА (смеется). Раз, два, три – сопли подотри! Только не платком, а поганым сапогом!<sup>13</sup>

Такие стереотипные фразы, отражающие мышление „человека толпы“, передающие абсурдность коммуникативной ситуации, в которой невозможно установить никакой ассоциативной связи, встречаются в тексте всей пьесы.

Абсурдность коммуникации обнаруживаем и тогда, когда герои ведут обмен репликами, содержащими в себе готовые фразы, китчевые слоганы советских времен.

ВЕРА. [...] Все советское было красивое. Вот написано: Я прославляю каждый дом, где угощают молоком! Чтоб молоко пили. Вот: Заключайте договоры страхования домашнего имущества! Вот еще [...].

ВЕРА. Ага. Если вы пылесос купили, в квартире не станет ни грязи, ни пыли!<sup>14</sup>

В пьесе немало также случайных ассоциаций, отражающих примитивизм мышления персонажей. Абсурдным является тот момент, когда Вера во время разговора об усопшей начинает говорить племяннице Вике про свою грудь, которая такая красивая оттого, что она ест корки хлеба. Она выдумывает истории про свой брак, про своего жениха, что никак логически не относится к разговору остальных персонажей пьесы.

Высказывания персонажей отражают ритуальность сознания советского человека, наполненного пустыми фразами, китчевыми слоганами. Примером чего могут служить реплики Веры – детские считалки, популярные в 70-х годах прошлого века, в которых сохранились некоторые рефлексии послевоенного массового сознания.

ВЕРА. Легла на пол. Бормочет. Во саду ли, в огороде бегало два танка, немец курицу поймал, думал – партизанка [...]. Шла машина темным лесом за каким-то интересом. Инти-инти-интерес, выходи на букву „С“ [...]<sup>15</sup>.

Считалка выступает пародией на регламентированное мышление, когда примитивные псевдосчиталки заменяли способность мыслить самостоятельно.

<sup>13</sup> Н. К о л я д а, *Большая Советская Энциклопедия*, [электронный ресурс:] <http://kolyada.ur.ru/bse/> (22.05.2012).

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

Процесс обмена репликами персонажей формирует дискурс, в котором установление ассоциативной связи не проясняет смысл высказываний, а, скорее, утверждает его отсутствие. Однако намного интереснее будет понимание настоящего дискурса в драматургии Николая Коляды как диалога между драматургом и читателем/зрителем.

В пьесе *Большая Советская Энциклопедия* многократно слышен голос самого автора, его позиция по отношению к современной русской действительности, межчеловеческим отношениям в России нашего времени. Примером этого может послужить сцена, когда Вика упрекает Артема в том, что комнату в квартире ее родственницы сдают на часы, в ответ на что получает основную формулу капитализма, отражающую стереотипы сознания 70–80-х годов посттоталитарного общества.

Посредством чужого слова передается авторская позиция, содержащая упрек в отсутствии совести, чувства уважения к умершим.

ВИКА (громко). Тут только что жил человек, его не стало, а вы – уже?

АРТЕМ. А мне-то что?<sup>16</sup>

В реплике Артема, комментирующей ссору Веры и Вики, распознается авторская позиция и мнение самого драматурга про образ жизни русской семьи рубежа XX и XXI веков.

ВЕРА. Да кого там, нуль. Квартира не ей досталась, вот и злится. Говорю же – аферистка. Не разговаривайте с ней, только со мной надо. Ну вы ведь сами видите – тетя Мотя какая-то.

ВИКА. Помолчи, животное! Сама аферистка! Сама тетя Мотя!

АРТЕМ (смеется). Оля-ля. Ну у вас и взаимоотношения! Как в хорошей русской семье!<sup>17</sup>

Позиция автора также отчетливо проявляется в высказываниях Артема про Родину.

АРТЕМ. Вообще, человек рожден для мук и в счастье не нуждается. Россия – это огромный концлагерь, девушки. Россия – это страна, облитая кровью эков и слезами матерей. Вот так. Так я думаю!<sup>18</sup>.

Все вышеприведенные реплики свидетельствуют о том, что персонажи функционируют как посттоталитарный дискурс и отражают собой способ коммуникации самого драматурга, который, применяя слоганы советских времен, готовые формулы, китчевые фразы, отражает состояние большей части современного русского общества, лю-

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.



дей, сформированных эпохой советского посттоталитаризма, к которым он принадлежит.

Особое место в драматургии Николая Коляды занимают пьесы про театр, про актеров и их судьбу. В них наиболее последовательно звучит оценка автора, так как эта тема ближе всех сердцу и душе Николая Коляды.

Пьеса *Всеобъемлюще* (2010) переполнена стереотипными высказываниями об актерской судьбе, о ситуации старых актеров, их месте в жизни театра, об отношениях между актерами, а также про то, какие пьесы ставят, а какие пьесы зрителям могли бы быть интересными. Реплики персонажей передают особенности массового сознания через критическое отношение к театральной классике.

НИНА СЕРГЕЕВНА (не слушает). Тебе-то – что? Вышла на сцену и придуриваешься. А я, который месяц сижу за кулисами с текстом и смотрю, как они своими словами пьесы лабают, наши звезды-раззвезды. Своими словами они пересказывают всех – всех! Для них что Островский, что Чехов, что Шекспир – для них не вопрос! Они всех их своими словами! Ты знаешь, что я болею после каждого спектакля, пластом лежу, подняться не могу!<sup>19</sup>

Одни названия пьес, которые ставятся в театре, где работают женщины, гротескно передают состояние обреченности, уничтожения, распада человеческих отношений, общества, ведь театр для драматурга – метафора жизни.

„Поминальная молитва“, „Он, она, окно и покойник“, „Смерть Тарелкина“, „Все кончено“, „Билет в один конец“, „Пока она умирала“, „Дальше – тишина“, „Деревья умирают стоя“<sup>20</sup>.

Все названия – это языковые штампы, клише, стереотипы массового сознания в речи современных людей.

Репетиция новой пьесы служит Коляде претекстом для того, чтобы высказать свое мнение о том, какими должны быть пьесы, о том, какие пьесы пишут современные драматурги и чего ожидают читатели/зрители.

В пьесе очень выразительна авторская оценка театральной и общественной жизни. Однако главные персонажи не только являются средством высказывания самого драматурга, они отражают массовое сознание людей.

Персонаж пьесы *Родимое пятно* также функционирует как дискурс. Именно такая конструкция персонажа дает драматургу возмож-

<sup>19</sup> Н. Коляда, *Всеобъемлюще*, [электронный ресурс:] <http://kolyada.ur.ru/vseobjemlushche/> (22.05.2012).

<sup>20</sup> Там же.

ность передать свою точку зрения, свое мироощущение, что неоднократно наблюдается в настоящей пьесе. Прежде всего в ней звучат расхожие мнения про состояние современного русского театра:

У нас в театре жуткая атмосфера. Режиссер дает роли только тем артисткам, с которыми спит. А директор – гомосексуалист. Он, естественно, помогает пробиваться сильной половине человечества. Понимаете? А если чуть-чуть постарела, вот-вот пенсия – выкинут и никого не волнует, что главной роли ты еще не сыграла, что ты хочешь работать, работать, жить! Зарплата крохотная. [...] Мы, актеры, зависим от подонков, которые нами управляют<sup>21</sup>.

Речь персонажа пьесы *Родимое пятно* содержит высказывания про современное русское общество, в репликах передаются стереотипы массового сознания, настойчивое повторение которых является средством авторской оценки.

Новое поколение, которое навеки выбрало „пепси“ [...] дитя “сникерса” [...]<sup>22</sup>.

Особую форму присутствия авторского голоса находим в тот момент, когда драматург вместо ремарки посредством реплики самого персонажа объявляет читателю/зрителю паузу. Этот прием свидетельствует о сознательном стирании дискурсивной грани между авторским словом и высказыванием героя.

Я в ванную, мне застирать надо, а я – тархтелка, посидите, посмотрите на комету, она – красивая и подумайте о чем-нибудь [...]. Пауза! Просто – маленькая пауза! Сейчас!<sup>23</sup>

Итак, в пьесах Николая Коляды имеем дело лишь с текстовым конструктом, с персонажем, который представляет собой дискурс. Псевдогероиня не похожа на реального человека, ее высказывания на протяжении всей пьесы лишены черт антропомиметизма. Вследствие такого создания образа персонажа драматург лишает пьесу традиционно понимаемого сюжета и переносит акценты на свое видение мира.

В пьесах Николая Коляды встречаем и примеры, где в качестве традиционно понимаемого персонажа выступает Голос. Такие примеры найдем в пьесах *Девушка моей мечты* (1995) и *Откуда-куда-зачем* (2002). Героиня второй из этих пьес, после неожиданной смерти своей подружки-одноклассницы, попадает в маразм, ностальгию, предчувствуя и свой конец. Она разговаривает только с кошкой и с голосами из автоответчика. Эти голоса разные: мужские, женские, появляется и голос умершей подружки Яны. Как отмечает А. Потапова, „совокупность этих

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

голосов важна для понимания самочувствия героини, но реальным действующим лицом является только Она<sup>24</sup>.

Смерть подруги составляет также сюжетную основу пьесы *Девушка моей мечты*. Она представляет историю двух старушек, которые договорились, что после смерти одной из них вторая позвонит подруге и обо всем расскажет. Не дождавшись телефона, героиня набирает номер умершей подруги и неожиданно в трубке слышит ее голос. Именно он является спасителем перед одиночеством, и уже неважно, о чем будет говорить подруга, важно только, чтобы чувствовать ее присутствие, слышать ее голос.

Введение Голоса в ряд действующих лиц – не новый прием. Как замечает Д. Косинский, „голос, лишенный тела, часто употреблялся как сигнал «необычного», он принадлежал духам, богам [...]”<sup>25</sup>. В драматургии Николая Коляды в качестве Голоса не выступают боги или сверхъестественные существа. В пьесе *Откуда-куда-зачем* (2003) – это лишь записи на пленке автоответчика. Однако случай пьесы *Девушка моей мечты* (1998) более сложный – автор персонажем сделал Голос, у которого уже никакого голоса не должно быть, так как умершие не говорят.

Персонажи Николая Коляды являются пародией на классического персонажа пьесы, они не воплощают в себе никаких идеалов, ценностей, моделей или антимodelей поведения. Они также не являются двигателями драматического действия. Эти персонажи лишены черт индивидуальности, личности и антропомиметизма. Они существуют как языковые творения, о которых можно сказать, что их функционирование в рамках пьесы сводится лишь к высказыванию, к продукции слов. Именно таких персонажей следует определить как дискурс. Их диалоги свидетельствуют о нарушении всяких коммуникативных связей, о неожиданности пересечений индивидуальных жизненных странств героев.

Однако пародия у Николая Коляды направлена не на то, чтобы просто осмеять, обнаружить недостатки. В контексте пьес уральского драматурга следует говорить о том, что М. Гловинский называет конструктивной пародией, которая представляет собой способ создания авторской картины мира<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> А. П о т а п о в а, *О типологии персонажей Николая Коляды (на материале пьес цикла „Кренделя”)*, [в:] *Слово – текст – смысл: сборник студенческих научных работ*, Екатеринбург 2006, с. 47.

<sup>25</sup> D. K o s i ń s k i, *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie*, [в:] *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Kraków 2009, с. 169.

<sup>26</sup> См. М. Г л о в и ń s k i, *Parodia konstruktywna*, [в:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, с. 282.

Персонажи в репликах не раскрывают свой внутренний мир, скорее их речь спонтанная, свидетельствует о возникновении определенной экстралингвистической ситуации, особенности которой порождаются самими высказываниями. Посредством этого особого дискурса, каким является персонаж, в текстах проявляется сам автор, его видение и образ мира, а также многократно сквозь высказывания персонажей в пьесах возникает картина коллективного сознания в России наших дней.