

ALEKSANDRA SZYMAŃSKA

Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filologiczny  
Instytut Rusycystyki  
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej  
90-226 Łódź  
ul. Pomorska 171/173

## ОБРАЗЫ НАСИЛИЯ В РУССКОЙ «НОВОЙ ДРАМЕ»

### ACTS OF VIOLENCE IN CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMA

Точкой отсчета для наших рассуждений стал труд *Перформансы насилия* Марка Липовецкого и Биргит Боймерс. В книге рассматриваются проявления коммуникативного насилия, являющегося результатом кризиса идентичности постсоветского поколения. В статье анализу подвергаются три новодраматические пьесы русских драматургов: Ксении Драгунской, братьев Пресняковых и Фариды Нагима. В своих пьесах авторы сосредоточились на динамических изменениях в области общественной жизни в постсоветской действительности, одним из которых является кризис идентичности, нашедший свое отражение в жестах коммуникативного насилия.

**Ключевые слова:** «новая драма», коммуникативное насилие, братья Пресняковы, Ксения Драгунская, Фарид Нагим.

The starting point for the analyses has been Mark Lipovetsky and Birgit Beumers' study „Performing Violence”, which investigates the violent portrayal of the identity crisis of a generation in 21<sup>st</sup>-century Russian theatrical works. In the present paper, three dramas by contemporary Russian playwrights – Ksenia Dragunskaya, the Presnyakov brothers and Farid Nagim – are analyzed. In their plays they concentrate on the dynamic changes taking place in the sphere of public life in the post-Soviet country. A dominant feature of their plays is the deep crisis of identity of the post-Soviet society which manifests itself in acts of communicative violence.

**Keywords:** Russian “New Drama”, communicative violence, Presnyakov brothers, Ksenia Dragunskaya, Farid Nagim.

«Новая драма», бурный расцвет которой прослеживается в России с 90-ых годов XX столетия, – искусство не поддающееся однозначному определению. От дефиниции этого явления уклоняются часто сами авторы пьес, режиссеры и кураторы фестивалей современной пьесы, чаще всего указывая на некоторые родовые качества: новое поколение драматургов,

новый драматургический язык<sup>1</sup>, документальный характер пьес, вербатим, обостренно бытовая сюжет, гипернатурализм, гротеск, поиски новой ритуальности, персонажи, лишённые психологической характеристики<sup>2</sup>.

Так, драматург и участник оргкомитета Фестиваля молодой драматургии «Любимовка» Максим Курочкин под «новой драмой» понимает «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 заключает в себе попытку говорить об исторических событиях *новым языком*»<sup>3</sup>.

На отношение «новой драмы» к сегодняшней жизни указывает также Эдуард Бояков – создатель фестиваля «Золотая маска». Он считает новую драматургию «уникальной лингвистической лабораторией, осмысляющей в литературном жанре те процессы, которые происходят в обществе и в речи»<sup>4</sup>.

Драматург Михаил Дурненков, кроме указания на современность языка «новой драмы», подчеркивает еще другую ее черту – попытку постижения «смысла жизни через идентификацию себя в современности»<sup>5</sup>.

«Новая драма» также для Марка Липовецкого и Биргит Боймерс является отчетливой реакцией на кризис идентичности, которым оказалась отмечена вся постсоветская эпоха<sup>6</sup>. Ученые являются авторами первой книги о феномене русской «новой драмы». В труде *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы»* авторы развивают, отмеченную раньше Липовецким<sup>7</sup>, мысль по поводу перформативной эстетики «новой драмы», находящей свое самое обостренное воплощение в жестках насилия.

<sup>1</sup> Е. Московкина, «Новая драма»: изменения мизансцены, «Новое литературное обозрение» 2007, № 85, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/mo28.html> [25.02.2015].

<sup>2</sup> К. Матвиенко, *Путеводитель по заблуждениям и открытиям. «Новая драма» в попытке академического описания*, «Октябрь» 2013, № 2, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/october/2013/2/m10-pr.html> [25.02.2015].

<sup>3</sup> М. Курочкин, *Формы новые нужны, драмы всякие важны (Итоги «Новой драмы». Интервью)*, «Время новостей» 2003, [Электронный ресурс] <http://www.vremya.ru/2003/182/10/81296.html> [29.08.2013].

<sup>4</sup> Э. Бояков, *Сеансу отвечают: Новая драма*, «Сеанс» 2006, № 29/30, [Электронный ресурс] <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/> [25.02.2015].

<sup>5</sup> М. Дурненков, *Стала ли российская новая драма стилем в театральном искусстве?*, «Театр» 2011, № 3, [Электронный ресурс] <http://oteatre.info/stala-li-rossijskaya-novaya-drama-stilem-v-teatralnom-iskusstve/> [25.02.2015].

<sup>6</sup> М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва 2012, с. 4.

<sup>7</sup> М. Липовецкий, *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 89, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12-pr.html> [25.02.2015].

Под перформативным Липовецкий понимает такой текст, в котором «слово непременно запускает действие: оно либо воображается, либо буквально совершается на сцене», т. е. «сказанное адекватно сделанному». Многие тексты «новой драмы» устроены именно так, что они «замещают собой зрелище, одновременно продуцируя зрелищные эффекты». Перформатизм, в отличие от театрализации, полностью снимает разрыв между означающим и означаемым<sup>8</sup>. Как отмечает ученый, перформатизм восходит к ритуалу, магии и фольклорным жанрам. В таком понимании, перформатизм уподобляет театр магическому механизму, способному из ничего создавать новую, ничего не «отражающую», реальность. Итак, тексты «новой драмы» не изображают и не отражают жизнь, а стремятся создать магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания<sup>9</sup>.

Важнейшей составляющей модернистского и постмодернистского перформанса Липовецкий считает жестокость и насилие. Именно в жестах насилия находит свое самое обостренное воплощение перформативная трансгрессия. В спектаклях «новой драмы» выразилось особое состояние общества, когда насилие стало одной из основных форм социальной коммуникации<sup>10</sup>.

Отвечая на замечание Липовецкого о необходимости литературоведческой реакции на насилие в драматургическом дискурсе, подвергнем анализу три «новодрамовские» пьесы – *Последние новости мужского платья* (1995) Ксении Драгунской<sup>11</sup>, *Терроризм* (2002) Владимира и Олега Пресняковых<sup>12</sup> и *Технику продажи* (2008) Фариды Нагима<sup>13</sup> – с целью отметить и распознать насильственные эффекты, т. е. обнаружить все проявления коммуникативного насилия<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Ксения Викторовна Драгунская (род. 1965, Москва) – российский драматург, сценарист, детский писатель, искусствовед. Как драматург она дебютировала в 1994 году на фестивале «Любимовка» пьесой *Яблочный Вор*.

<sup>12</sup> Братья Владимир (род. 1974, Екатеринбург) и Олег (род. 1969, Екатеринбург) Пресняковы – в 2000 году их общая пьеса *Половое покрытие* была замечена на фестивале молодой драмы «Любимовка». В 1998 году Пресняковы основали театр имени Кристины Орбакайте, который стал местом рождения «новой драмы».

<sup>13</sup> Фарид Нагим (наст. фамилия Фарит Нагимов, род. 1970, село Буранное Соль-Илецкого района) – прозаик и драматург. Права на его пьесы, поставленные во многих театрах Европы, принадлежат берлинскому театральному агентству «Хеншел Шаушпиль», которое работало с произведениями Горького, Булгакова, Есенина, Вампилова, Петрушевской, Улицкой. Своей театральной родиной Фарид Нагим считает Германию, где впервые увидела свет его пьеса *Крик слона* (лауреат премии «Русский Декамерон», 2003 г.) и другие произведения. В Польше премьерный показ *Крик слона* прошел в феврале 2012 года на сцене варшавского театра «Рампа». Театральных постановок в России не было.

<sup>14</sup> Под коммуникативным насилием Липовецкий понимает такое насилие, которое формируется в повседневных отношениях власти и подчинения на бытовом уровне, приобретая

Подбор текстов подиктован разнообразием изображенных в них видов насилия: прямого и косвенного, вербального и физического, целенаправленного и произвольного и др.

Анализ названных произведений должен привести нас к попытке осмысления функции насилия в избранных текстах «новой драмы».

В пьесе Драгунской коммуникативное насилие, которое влечет за собой разрушительные последствия как для жертвы, так и для насильника, прослеживается, главным образом, во взаимоотношениях супругов.

Супружеская идиллия, следы которой находим в начальных ремарках к пьесе (правда и они окрашены иронией – «Маша – юное, хрупкое, светловолосое создание», «У Юры – золотые руки. Он все время что-нибудь делает своими золотыми руками [...]», «Маша и Юра живут хорошо. Загородом, в собственном доме») <sup>15</sup>, быстро разоблачается. По ходу действия раскрываются настоящие отношения между супругами, основанные на домашнем терроре.

Муж Маши довольно часто прибегает к словесному насилию, обзывая Машу «глупой» или «бестолочью». Любая домашняя ситуация (варка еды для собаки, визит гостей) становится предлогом для напоминания жене о ее бестолковости. Повторяющийся несколько раз приговор Юры в адрес Маши, что у нее «руки-крюки» начинает в пьесе выполнять функцию заклинания, которое почти моментально превращается в действие – Маша то подливает жир в кастрюлю, в которой Юра кипятит белье, то режет палец, когда чистит картошку. Слово моментально оборачивается действием, что подчеркивает перформативный характер языка «новой драмы».

Маша становится жертвой постепенного порабощения. Юра не только принимает решения об образе их жизни, но и о том, как и когда Маша ест («не серб»), что надевает («надень рейтузы, подмораживает»), как причесывается («Ну куда тебе длинные волосы? Это вредно.»). Едкие замечания мужа быстро влекут за собой насильственные действия. Когда Маша давится котлетой, муж столь сильно ударяет ее по спине, что она падает лицом в тарелку и обжигается. Замечание надеть рейтузы, на первый взгляд выражающие заботу мужа о жене, это только предлог к тому, чтобы ее оставить дома. Когда этот метод не действует, Юра закрывает калитку. Замечание о вреде длинных волос кончается стрижкой с применением насилия.

Коммуникативное насилие в отношениях между супругами приобретает также форму психологического издевательства в виде постоянного напоминания Маше о ее финансовой зависимости от мужа («с тобой никто не будет так нянчиться, как я», «без меня с голоду помрешь»), а самое главное

---

форму внеидеологической «войны всех против всех». Другой становится объектом насилия вне зависимости от идеологических, религиозных, этнических или любых других принципов дискриминации. См.: М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, с. 40.

<sup>15</sup> Текст пьесы был предоставлен нам «Петербургским театральным журналом» <http://drama.ptj.spb.ru/author/dragunskaya-ksenija> (файл Microsoft WORD).

о ее происхождении («Если бы ты хоть породистая была...»). Нацизм в пьесе Драгунской изображается как результат коммуникативного насилия.

Юра постоянно унижает жену также своей ревностью, которая рождает акты агрессии в виде запугивания ее. Маша доведена поведением мужа до крайности. Она стучит кулаками по столу, бьет посуду и бьется головой о стену. Бегством от насилия является мечта Маши превратиться в кошку, которую никто не будет трогать.

Проявления домашних репрессий не исчерпывают тему пьесы Драгунской. Восприятие Маши как жертвы домашнего произвола усложняет информация о ее бывшей деятельности в террористической организации. В пьесе Драгунской сцена разоблачения Маши-террористки, в первую очередь, рассчитана на эффект шокировать читателя необычным и заставить его пересмотреть свою оценку героини. Поскольку фигура Маши, ее прошлое, ее поведение выдержаны Драгунской в ореоле романтической таинственности, информация о ее террористической деятельности должна разрушить довольно положительное представление о героине. Тем более, что Маша, до сих пор жертва домашнего насилия, становится палачом, уничтожающим человеческие жизни. Однако неожиданное известие о ее гибели (во время теракта, направленного против ее мужа) ставит ее опять в разряд пострадавших от того механизма, который уничтожает как своих жертв, так и своих приверженцев. Таким образом, в пьесе Драгунской указывается на цикличность насилия.

На эту черту насилия обратили внимание также братья Пресняковы в пьесе *Терроризм*. Каждый персонаж в пьесе одновременно выступает в роли жертвы, и в роли источника насилия. Эта путаница, как отмечает Липовецкий, «размывает характеристики „врага“, демонстрируя диффузность и в то же время универсальность насилия по отношению к „Другому“»<sup>16</sup>. Правда о повторяемости насилия раскрывается не только благодаря придуманной драматургами интриге, но и за счет композиции пьесы, которая состоит из шести внешне изолированных сцен, сплетенных, однако, насильем. Герои каждой из сцен – пассажир в аэропорту, пара любовников в квартире, сотрудница корпорации, две бабушки и внук на игровой площадке, пожарники в раздевалке – становятся участниками насильственных деяний, которые являются формой их коммуникации и попыткой установить свою идентичность.

В собственной идентичности персонажи Пресняковых пытаются убедить путем разных форм насилия, таких как: сексуальная агрессия, офисный моббинг, ксенофобный фашизм, словесное и физическое издевательство.

Итак, любовник, чтобы испытать сексуальное удовольствие, связывает свою любовницу и вставляет ей в рот кляп, офис-менеджер делает своим

<sup>16</sup> М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, с. 305.

сотрудникам замечания, от которых «жить не хочется», теща, чтобы подчеркнуть свое национальное превосходство, ищет способ отравить зятя-инородца, пожарные, испытывающие потребность продемонстрировать свою vitalность и силу, издеваются в раздевалке над своим коллегой. Извращенность их психики, подавленной насилием, раскрывается в пьесе и за счет информации об их увлечении фотографиями, на которых запечатлены поврежденные человеческие тела.

Насилие в пьесе Пресняковых ведет к страданию, боли и разрушению. Однако оказывается, что источником угрозы являются не другие люди, а каждый сам по себе – «[...] сами подкидываем себе то, что нас потом и убивает...»<sup>17</sup>.

Циклическое представление драматургов о насилии подчеркивает его повторяемость и непрерывность.

Последняя из избранных нами для анализа пьес – *Техника продажи* Фариды Нагима – это в основном высказывание на тему вещизма и кризиса человеческих ценностей, о том, как в погоне за преумножением своего вещественного богатства люди забывают о нравственных ценностях, о том, как вещи контролируют нашу жизнь.

Действие пьесы происходит в гламурном бутике «Мультимарка» в центре Москвы. Читатель знакомится с продавцами бутика и его клиентами. Приход каждого отдельного клиента дает предлог для новых размышлений по поводу современной жизни и указывает на кризис идентичности современного человека.

С точки зрения композиции, пьеса разделена на этапы, отражающие стадии обучающего тренинга для продавцов-консультантов. Продавцы, на самом деле, проникают в тайны манипуляции клиентами. Они учатся угадывать настроение и желания клиентов:

Мы продаем образ жизни, мы продаем секс, мы продаем эйфорию, надежды и мечты, мы торгуем целью и смыслом жизни, завистью и любовью, радостным снегом, грустным дождем... [...] вы не продавцы – вы психотерапевты, медиумы и посредники, вы предохраняете мир от вспышек агрессии, от революций и катаклизмов<sup>18</sup>.

Читателю, по ходу развития действия, становится понятно, что техника продажи, на самом деле, является техникой насилия над волей клиента, которому навязываются вещи. Он становится жертвой процесса, который называется торговля. Жертвы, однако, согласно замечанию о цикличности

---

<sup>17</sup> В. и О. Пресняковы, *Терроризм*, [Электронный ресурс] <http://www.litmir.net/br/?b=22354> [25.02.2015].

<sup>18</sup> Ф. Нагим, *Техника продажи*, «Дружба народов» 2008, № 9, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2008/9/na7.html> [25.02.2015]. Далее текст пьесы цитируется по этому источнику.

насилия, о том, что насилие уравнивает всех со всеми, быстро превращаются в насильников, которые издеваются над продавцами, демонстрируя свое превосходство над ними. Их преимущество, основанное, главным образом, на материальном статусе. Поведение клиентов приводит продавцов к актам агрессии. Она приобретает словесную форму («сука», «Продажные твари. Кто вам дал право извиняться ... издеваться над людьми»). Униженные не способные на подвиг. Они лишь воображают себе кровавые сцены с участием клиентов – продавец Фери стреляет двум клиенткам в голову. Другая фантазия Фери указывает на причину социального неравенства – шахидка взрывает бутик, думая, что это Госдума. Таким образом, появляется еще один источник или даже сверхисточник насилия – несправедливая социальная политика. Изображенный в пьесе конфликт продавцы – клиенты приобретает более широкий смысл и становится лишь предлогом для рассуждений по поводу состояния современного русского общества.

Голосом социальной справедливости в пьесе является именно консультант-продавец Фери. Он систематически зароняет сомнение в головах других продавцов, нарушая мнимую жизненную гармонию, которая трансформируется в маразм и тихое согласие на постепенное превращение людей в вещи. Недаром другие продавцы перебивают высказывания Фери словами: «Фери, хватит мозги взрывать». Его попытка расшевелить мозги воспринимается как разновидность насилия, так как заставляет слушателей переоценить не только свой образ жизни, но и задуматься над причинами, которые заставляют их соглашаться на прозябание. Фери находится в постоянном волнении, что жизнь его и всего его поколения проходит бессмысленно: «[...] мы просто ждем, когда наша жизнь пройдет. Богом данная жизнь...». Жизнь стала скучной, так как лишена всего экзистенциального:

Как скучно стало в России жить. Как будто жизнь иссушили. Даже в девяностые был хоть какой-то креатив. А сейчас только спорт. Вперед, Россия, давай, давай! Кому давать? Кто будет брать?

Однако он сам не в силах бороться с деградацией нравственных ценностей и социальной несправедливостью. Только после смерти он решается на открытый бой – его дух рвет одежду на самом богатом клиенте магазина. Повышенно-радостное настроение продавцов, узнавших Фери, оставляет надежду на спасение их жизней и переоценку жизненных ценностей.

На этот раз насилие приобретает положительный смысл, так как оно должно привести не к разрушительным, а позитивным последствиям для героев. Своеобразное насилие Фери над способом мышления своих слушателей – это попытка вернуть смысл жизни.

В связи с отдельными эпизодами Нагим в своей пьесе изображает ряд форм насилия, которые отражают состояние и проблемы современного общества. И так, в бутике появляются жертвы домашнего насилия, сексуального,

мафиозного, а также жертвы ксенофобического нацизма. Каждая из ситуаций подтверждает замечание о цикличности насилия и тонкой грани, которая отделяет жертв от палачей.

Анализ современных форм насилия в избранных нами пьесах позволил нам обнаружить, что оно является для персонажей всех пьес одной из основных форм коммуникации. Одним из важнейших его источников в «новой драме» является потребность персонажей компенсировать фрустрацию. Насилие становится некой социальной нормой, явлением эпидемическим, которое так или иначе охватывает всех и проявляется в апатии, ксенофобии, разрыве связей между людьми, потери чувства принадлежности к той или иной общности.

Анализ избранных нами пьес позволяет констатировать, что дискурс насилия оказал важное влияние на формирование эстетики «новой драмы».

## Библиография

- Бояков Э., *Сеансу отвечают: Новая драма*, «Сеанс» 2006, № 29/30, [Электронный ресурс] <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/> [25.02.2015].
- Дурненков М., *Стала ли российская новая драма стилем в театральном искусстве?*, «Театр» 2011, № 3, [Электронный ресурс] <http://oteatre.info/stala-li-rossijskaya-novaya-drama-stilem-v-teatralnom-iskusstve/> [25.02.2015].
- Курочкин М., *Формы новые нужны, драмы всякие важны (Итоги «Новой драмы». Интервью)*, «Время новостей» 2003, [Электронный ресурс] <http://www.vremya.ru/2003/182/10/81296.html> [29.08.2013].
- Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва 2012.
- Липовецкий М., *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 89, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12-pr.html> [25.02.2015].
- Матвиенко К., *Путеводитель по заблуждениям и открытиям. «Новая драма» в попытке академического описания*, «Октябрь» 2013, № 2, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/october/2013/2/m10-pr.html> [25.02.2015].
- Московкина Е., *«Новая драма»: изменения мизансцены*, «Новое литературное обозрение» 2007, № 85, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/mo28.html> [25.02.2015].
- Нагим Ф., *Техника продажи*, «Дружба народов» 2008, № 9, [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2008/9/na7.html> [25.02.2015].
- Пресняковы В. и О., *Терроризм*, [Электронный ресурс] <http://www.litmir.net/br/?b=22354> [25.02.2015].