

кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры имени профессора О. Мишукова Херсонского государственного университета

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Центральной проблемой, широко обсуждаемой исследователями современной драматургии является кризис, который переживает эта область искусства и театр в целом, а также особенности его преодоления, наметившиеся новые пути развития, формирование новой эстетической системы.

Нестабильное состояние драматургии соотносится рядом ученых с общими закономерностями переходного периода, а также изменившимся социокультурным контекстом. Он отразил смену идеологических установок, социальные потрясения, экономические трудности (мешающие работе издательств и театров), обнищание людей и коммерциализацию искусства, что существенно повлияло на трансформацию вкусов зрителей и спровоцировало быстрое устаревание многих художественных форм. Общую модальность размышлений литературоведов и критиков о сложившейся в драматургии ситуации передают слова И. Мотроненко: «Безвременье. Система рухнула, хоть политическая, хоть эстетическая, а какова пришедшая на смену – о том говорить сегодня рано. Исторический разлом все еще виден довольно отчетливо, пыль, стоящая над судьбоносным хаосом, пока не осела окончательно» [1, с. 303].

Изменения, происходящие в драматургии, соотносятся с общими процессами, отразившимися также в прозе и в поэзии. Среди них: художественное исследование новой реальности, поиск форм для воплощения данной задачи, создание моделей героев, смелое экспериментирование. Так, С.Я. Гончарова-Грабовская констатирует: «Социокультурная ситуация конца XX века оказала существенное влияние на эстетику театра и драматургии, обусловив их выразительные средства и язык. В этот переходный период, соединивший в себе старое и новое, утвердился эстетический плюрализм, проявившийся в многозначности культурных явлений. Обновление эстетической парадигмы русской литературы, ее традиций, языка, стиля, жанровых моделей отразилось и на поэтике драмы. Смена ценностных ориентиров вызвала переосмотр прежних идеалов и норм, вследствие чего драматурги предложили свои версии жизни, своих героев» [2, с. 3].

Несмотря на схожесть общих процессов в литературе переходного периода, исследователи все же склонны утверждать, что кризис переживается драматургией и театром более драматично, чем иными сферами культуры. Как отмечает М. Громова, еще до недавнего времени сложно было ответить на вопрос о том, существует ли новейшая драматургия [3, с. 225]. «Убеждение, что новой драмы не существует, создавалось ее затянувшимся отсутствием не только на сцене, но и в печати. С начала перестройки перекрылись многие каналы доступа к ней» [3, с. 230]. По словам А. Казанцева, характеризующим ситуацию 1990-х, «театр наш висит в воздухе, ни на что не опираясь. Как призрак... Основы нет...» [4, с. 4].

Главным критерием измерения глубины кризиса и степени его преодоления в большинстве работ является наличие в определенный период оригинальных современных пьес. По мнению ученых, как раз в 90-е годы очевидным стало их отсутствие, что расценивается как самая низкая точка падения в динамике современной драматургии. Так, И. Мотроненко оце-

нивает 1990-е как «паузу» в развитии, заметим, затянувшуюся дольше, чем в прозе и поэзии, а уже 2000-е годы рассматриваются как время существенного оживления драматургии. «Отметим, что и социальные метаморфозы оказались также весьма болезненными для театра и драматургии.

В результате возникла продолжительная пауза, которая заняла, примерно, 7–10 лет (с года распада СССР). В этот период переформирования театра востребованной оказалась в первую очередь русская классическая драматургия, которая была сформирована в буржуазном обществе, и проблематика денег, социального неравенства, краха иллюзий и других реалий раннего капитализма оказалась годной для того, чтобы быть созвучной новому времени и даже обнаружить свою непреходящую актуальность. Особенно вписались в нравы новой России пьесы А.Н. Островского и А.П. Чехова» [1, с. 303]. Исследователь даже приводит статистические данные относительно репертуара театров, доказывая тот факт, что в 1990-е новых произведений театры не ставили, но уже к началу 2000-х начинает доминировать современная пьеса, оттесняя постановки классики, в чем литературоведу видится явный симптом оздоровления драматургии и театра. Это же разрыв в развитии фиксирует и А. Казанцев: «Можно сколь угодно замечательно ставить классику. И будет успех. Но только сегодняшнее слово, сказанное со сцены открыто, ясно и талантливо, может дать импульс новому движению театра» [4, с. 5].

На схожих позициях стоит и М. Громова. Она также говорит о «роковой паузе в традиционном для русского театра единении современной драматургии и сцены» [3, с. 226]. Сущность этого кризисного перерыва в развитии видится литературоведу в отсутствии современных пьес, преобладании в театральном репертуаре классики, причем не только русской (что отмечалось в работе И. Матроненко), но и мировой, а также текстов западных «абсурдистов и парадоксалистов». Но особенно болезненным симптомом предстают режиссерские интерпретации классики, зачастую грешащие поверхностным экспериментаторством: «Действительно, чем, как не отсутствием современных пьес, можно было объяснить тиражирование спектаклей, например, по произведениям Чехова (в репертуаре только московских театров значились одновременно несколько «Чаяк» и «Вишневых садов»)? Причем, по мнению авторитетных театроведов, далеко не все эти спектакли являлись «новым прочтением», «сенсационным открытием» неизвестных сторон, новых глубин «неисчерпаемого Чехова» (Станиславский). Не отсутствием ли современной отечественной литературы для сцены диктовалось очевидное пристрастие к Шекспиру и западному авангарду» [3, с. 226].

Не оспаривая самого факта кризиса, отметим явную недооценку исследователями роли классики в гармонизации процессов смены идейных и художественных приоритетов. Именно классические тексты становятся медиаторами между художественной топикой и непонятной действительностью, традицией и нарождающейся новой художественной системой. Эта особенность важна в рамках исследуемой темы, поскольку перекодировка классики уже в оригинальных произведениях – римейках, травестиях, пастишах, продолжениях, на наш взгляд, во многом продолжает данную функцию медиации.

Кроме того, целый ряд постановок (например, «Грозы» в ТЮЗе Перми, режиссер М. Скоморохов; «Про Чайку» А. Бакши в московских театрах, «Отелло» в театре г. Советска [5]) построены на принципе осовременивания классического текста, что не только меняет известное произведение, но и превращает его в своеобразную острающую оптику, сквозь которую рассматриваются сегодняшние проблемы и, в частности, переходное мировосприятия человека рубежа XX–XXI веков. В этом плане показательна концепция статьи И.П. Уваровой «Драма как повод», смысл которой в том, что инсценировки классических текстов в 1990-е–2000-е годы отражают специфику переживания современного кризисного состояния культуры, в особенности, попытки остранить и осмеять тревогу от произошедших в обществе перемен, а также ожидания грядущих катастроф, характерного для периода завершения крупного этапа

истории – века и тысячелетия. Исследовательница утверждает: «Страшное» <...> оказавшись в поле метасцены, сегодня, точнее вчера, подверглось осмеянию. Но, очевидно, все эти случаи, взятые из театрального процесса достаточно произвольно (на самом деле их должно быть гораздо больше), прямо связаны с милениумом, с периодом великого перехода, независимо от того, осознавал ли до конца это режиссер или единая тенденция образовалась стихийно» [5, с.320]. Этот же процесс осовременивания классики происходит и в многочисленных перекодировках, в частности, в интеллектуальных римейках. «В римейках появляются персонажи-симулякры в качестве «копий» оригинала, но эти «копии копий» четко выявляют черты личности современника. Так, М.Угаров в пьесе «Смерть Ивана Ильича» («Облом-off») в главном герое видит категорию лишних людей, девиз которых – «Добрый человек живет в бездействии и покое» полностью дискредитируется девизом Штольца «Дело надо делать». Новый Обломов «наследственно» пассивен, ему присуща инфантильность, он не принимает ценностей нашего времени. <...> Захар, поминая своего барина, говорит, что после смерти Ильи Ильича все стало по-другому: кругом одни акционеры, сегодня правят бал Штольцы, утверждая себя в рыночной экономике. Таков вывод, диктуемый реальностью. Но автор – на стороне Обломова, а не тех, кто «делает деньги». Так жизнь продиктовала «смену героев» в драматургии, отразив ее стремление к адекватному постижению мира» [6, с.34-35]. Не вступая в дискуссию с исследовательницей относительно концепции пьесы-переделки (она будет проанализирована во втором разделе), отметим важную теоретическую позицию – римейк рассматривается как способ не только актуализации классики, но и художественного постижения современности, путь к созданию новых образов героев, соответствующих времени может лежать через переосмысление образов традиционных, отражающих код национальной культуры. Все это свидетельствует о том, что временной промежуток 1990-х, когда доминировали постановки классики и, отметим, были написаны многие интеллектуальные переделки, нельзя считать периодом упадка, это специфическая и закономерная фаза динамики современной драматургии, когда она как бы сосредотачивалась перед новым подъемом в развитии, что, собственно, и произошло в 2000-е.

Вернувшись к концепциям драматургии рубежа XX–XXI веков, отметим, что описываемая литературоведами «пауза» в развитии находится в их теоретических построениях между двумя «пиками», взлетами активного творчества и театральной жизни. Первый видится в «перестроечное» время, когда были востребованы политическая и историческая драма на волне переосмысления судьбы страны (пьесы М. Шатрова, И. Дворецкого, Ю. Эдлеса, ранее не ставившиеся произведения А. Солженицына), а также широкое распространение получили произведения на тему нравственности. Ярчайшим явлением этого периода стали также, по мнению ведущих исследователей (М. Громовой, С. Гончаровой-Грабовской, Н. Лейдермана, А. Зорина), пьесы, созданные в духе «черного реализма», отражающие «дно жизни», моделирующие такую картину действительности, которая ранее была невозможна в советской подцензурной литературе. Второй пик активности драматургии видится в 2000-е годы и связан с достижениями «новой новой драмы». Мнения исследователей расходятся относительно взаимосвязи этих двух всплесков в развитии драматургии рубежа XX–XXI веков. М. Громова считает, что опыт популярных в 1980-е политической драмы и «чернухи», а также откровенно публицистических произведений, отражающих дух «перестройки», в 2000-е годы не пригодился, кризис 1990-х как раз и объясняется тем, что «перестроечная «жестокая» драма и обличительная публицистика свое «отыграли», к авангардным играм интерес поостыл <...>» [3, с. 226].

С.Я. Гончарова-Грабовская, напротив, настоятельно подчеркивает связь этого «перестроечного» пласта драматургии с художественными поисками нового поколения писателей в 2000-е, хотя наследуется не все, то есть новый период как бы отсеивает и пересматривает опыт 1980-х, но не отвергает его. В концепции ученого подчеркивается, прежде всего, связь между «новой драмой» и «новой новой драмой», а конкретнее – влияние художественного опыта

Л. Петрушевской и Н. Коляды на молодых писателей, преемственность в развитии принципов «жестокое реализма», разработке ранее табуированных тем. «Безысходность, тотальное одиночество человека, абсурдность существования, жестокость среды и быта, натурализм – все это нашло продолжение в пьесах В. Сигарева, братьев Пресняковых, И. Вырыпаева, О. Богаева и др. «Духовными предшественниками» новой драмы стали абсурдисты и экзистенциалисты (М. Мамаладзе), непосредственное влияние на нее оказала и западноевропейская драма второй половины XX века. И это закономерно. Не случайно исследователи заговорили об авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об альтернативном «другом» искусстве, которому присущ «немотивированный» (Ортега-и-Гассет) тип моделирования художественной условности» [6, с.5]. Таким образом, исследовательница акцентирует внимание не на принципиальных разрывах в тенденциях 1980-х, 1990-х и 2000-х годов, а на общей для всех этих периодов «перемене интонации» по сравнению с предшествующим этапом развития драматургии.

Многие исследователи отмечают кризисные явления уже в самих современных пьесах, то есть появившихся после «паузы» 1990-х годов. При этом предлагаются различные параметры рассмотрения этого феномена.

Наиболее принципиальный упрек заключается в том, что драматургам, особенно принадлежащим к молодому поколению, не удается создать в своих произведениях целостную концепцию действительности. Так, Ю. Корзов полагает, что произошедшая в 1980-х годах «утрата стабильности жизненных основ обернулась для драматургов невозможностью создания драматической концепции действительности» [7, с.203]. Заметим, что этот упрек можно адресовать ко всей литературе переходного периода, особенно его начального этапа, когда разрушена традиционная картина мира, а новая еще только начинает складываться, и данный процесс может быть достаточно долгим. Именно эту особенность отмечает А. Мережинская в статье, посвященной творчеству «поколения 90-х» и «двадцатилетних» (на материале прозы, драматургии и поэзии), подчеркивая, что основной задачей писателей является отражение и рефлексия собственного переходного мировосприятия [8]. В этом отношении молодые писатели продолжают традиции драматургов «новой драмы» 1980-х, которые, в свою очередь, во многом опираясь на традиции А. Вампилова, создали образ человека «промежуточного» поколения, обобщив его кризисное мировосприятие, противоречивость и «неуловимость» характера: «Зиловы прочно укоренились в жизни: их родственники летают во сне и на яву, проносятся в осеннем марафоне – современные Пер Гюнты, катящиеся по кривой, мимо семьи, работы, друзей» [9, с. 222]. Кроме того, целостная и даже единая концепция современности характерна для стабильных эпох, а переходным, напротив, присуща дискретная картина мира либо же одновременное сосуществование различных картин мира, отражающих множественные субкультурные явления. Эта особенность отмечалась как культурологами, так и литературоведами. Так, например, Н.А. Хренов отмечает: «Сопровождающий период перехода распад универсальной картины мира означает активизацию множества картин мира в их индивидуальных, групповых и субкультурных формах и картин мира в их художественном выражении, это делает художественную жизнь общества прихотливой и пестрой» [10, с. 145]. Причем это явление рассматривается как позитивное, как основа для диалога – «существующее в обществе множество субкультур порождает диалогизм и плюрализм художественной жизни» [10, с. 153].

Следующий аспект исследования кризисного состояния драматургии связан с общими процессами коммерциализации искусства, с его попытками соответствовать массовому вкусу. Во многочисленных критических работах это явление рассматривается как негативное, но вину за его распространение исследователи возлагают не на драматургов, а на дирекции театров и издательства (так, например, полагают В. Дмитриевский, анализирующий репертуар периода «перестройки» и М. Громова, видящая одну из причин кризиса, переживаемого драматургией именно в том, что хорошие пьесы зачастую не имеют шанса пробиться на широкие

сцены в связи с их некоммерческим характером). Заметим, что данное явление имеет более масштабный характер и связано с радикальными социокультурными переменами, в частности, с расширением круга «низового читателя» («Массовая культура начинает играть ту же роль, которую на рубеже XIX–XX веков играла культура демократическая, а творчество Чехова вытесняется в элитарную культуру» [11, с. 135]). Это явление обусловлено также возникшей конкуренцией литературы со стремительно развивающимися с кинематографом, телеискусством, радио, фотоискусством, компьютерной видеокulturой и др.

Исследователи довольно скептически относятся к драматургическим произведениям, в которых предпринимается попытка сочетать высокое искусство и коммерческий успех, полагая, что случаи подобного синтеза достаточно редки, хотя и представляют интерес с точки зрения социальной психологии как попытка медиации, сглаживания остроты переживания обществом социального кризиса. Примером может служить характеристика пьесы известного драматурга Н. Птушкиной «Пока она умирала», которую И. Мотроненко рассматривает как показательное явление, «лидера сезона», то есть самый популярный текст, высвечивающий к тому же общие тенденции вживания драматургии в рынок. Данная пьеса не оценивается в качестве произведения искусства. «Но если рассматривать комедию <...> как социо-культурный феномен, то сразу можно отметить главное – это ложь, подслащенная до уровня комикса, – порция театра – создает комфортную ситуацию внутри общественного кризиса. Ложная реальность, где деньги творят добро, а золушки получают награду, служит терапевтическим задачам умиления радикализма. Перед нами маленькая мыльная опера на русские темы. Ее цель – суггестия, внушение, терапия психосоматических проблем общества. Ничего общего с задачами настоящего искусства это не имеет» [1, с.306-307]. Знаменательно, что сама Н. Птушкина придерживается диаметрально противоположной позиции. С точки зрения драматурга, отказ учитывать вкусы и ориентиры массовой публики ведет в наше время к своего рода снобизму, отрыву от реальности, формирует «тягу к лабораторности», к появлению «экспериментальных пьес», достаточно «занудных» для массового зрителя. Отказ от учета тенденций массового восприятия, по мнению Н. Птушкиной, формирует «снобизм по отношению к зрительскому успеху, драматурги пытаются исключить из критериев оценки качества пьесы, мнение зрителей» [12, с. 151].

Фактически ставится задача создания таких произведений, которые, сохраняя качества высокой литературы, были бы привлекательны и для массового зрителя. Заметим, что эту же цель в наше время решают многие писатели-постмодернисты, особенно прозаики, например, В.Пелевин, В.Сорокин, В.Тучков, и это факт ученые отмечали (например, М.Берг, исследовавший факты использования постмодернистами принципов массовой литературы). Обозначенные радикально противоположные точки зрения свидетельствуют о том, что данная проблема стоит очень остро.

Литература:

1. Мотроненко И.В. В поисках новых текстов // Драматургия и театр: Сборник научных трудов / Отв. Редактор Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь: Издательство Тверского государственного университета, 2005. – Вып 5. – С. 303-313.
2. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI в.). Учебно-методическое пособие. – Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2003 – 68 с.
3. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. Пособие. / М.И. Громова. – 3-е изд., испр.– М.: Флинта, Наука, 2007. – 368 с. : ил.
4. Казанцев А. Новое пространство // Драматург. – 1993. –№1. – С. 3-8.
5. Уварова И.П. Драма как повод // Драматургия и театр: сборник научных трудов / Отв. Редактор Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь: Изд-во Тверского гос. Университета, 2005. – Вып 5 – С. 314–320.

6. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. Учебное пособие. – М.: «Флинта», «Наука», 2006. – 280 с.
7. Корзов Ю.И. и др. Современная русская литература: Пособие для студентов университетов / Ю.И. Корзов, Л.И. Шевченко, С.И. Заярная. – К.: Логос, 2003. – 328 с.
8. Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления. Статья первая // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. – вып. XIII. – К.: БиТ, 2009. – С.262-283.
9. Любимов Б. Переходный возраст // Современная драматургия. – 1983. –№4. – С. 218-223.
10. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
11. Гусев В. А. Чехов и Б. Акунин: сколько чучел можно изготовить из одной «Чайки»? // Гусев В.А. Литература в ситуации переходности. – Днепропетровськ: Видавництво Дніпропетровського національного університету, 2007. – С. 161–168.
12. Птушкина Н. Вот-вот они появятся // Современная драматургия. – 2002. –№2. – С. 150–153.

Анотація

А. САМАРИН. РОСІЙСЬКА ДРАМАТУРГІЯ МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ: ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ

У статті розглядаються актуальні проблеми вивчення драматургії кінця ХХ – початку ХХІ як художньо-естетичного явища перехідності. Автор зосереджує увагу на різних підходах і дискусійних проблемах щодо ідентифікації сучасної драми в парадигмі того або іншого типу творчості (реалістичного, постмодерністського, модерністського). Особливе місце займає аналіз постмодерністських стратегій перекодування класики й різні оцінки цього явища з боку літературознавців.

Ключові слова: криза, перехідність, деконструкція, деміфологізація, принципи постмодернізму, римейк, пастиш

Аннотация

А. САМАРИН. РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА ХХ–ХХІ СТОЛЕТИЙ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

В статье рассматриваются актуальные проблемы изучения драматургии конца XX – начала XXI как художественно-эстетическое явление переходности. Автор сосредоточивает внимание на различных подходах и дискуссионных проблемах относительно идентификации современной драмы в парадигме того или иного типа творчества (реалистического, постмодернистского, модернистского). Особое место занимает анализ постмодернистских стратегий перекодировки классики и различные оценки этого явления со стороны литературоведов.

Ключевые слова: кризис, переходность, деконструкция, демифологизация, принципы постмодернизма, римейк, пастиш

Summary

A. SAMARIN. RUSSIAN DRAMATIC ART ON THE BOUNDARY OF THE 20TH – 21ST CENTURIES: PROBLEMS OF STUDY

The article focuses on the topical problems of study of dramatic art of the late 20th – 21st c. as artistic – aesthetic phenomenon of transition. The author concentrates on various approaches and debatable issues as to identification of the modern drama in the paradigm of different types of creative work (realistic, postmodernist, modernist). Analysis of postmodernist strategies of classics recoding and various opinions of literary critics on the subject take particular place.

Key words: crisis, transition, deconstruction, demythologization, postmodernism principles, remake, pastish.