

УДК 82–2

ОТ «АПОФЕОЗА БЕСПОЧВЕННОСТИ» – К АПОФЕОЗУ НАСИЛИЯ¹

Елена Михайловна Четина

к. филол. н., доцент кафедры русской литературы

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. chetina@mail.ru

В статье рассмотрены процессы развития современной отечественной драматургии и европейского театра. Исследование сценических текстов позволяет выявить ряд деструктивных факторов, проследить истоки легитимации насилия в искусстве. Абсолютизация «отчуждения», способствующая формированию сценического языка кризисного социума, наблюдается в европейской культуре начала XX века. Современный театр манифестирует насилие как необходимый элемент художественной структуры современного искусства. Провокативная эстетика «театра жестокости» актуализируется в новейшем социокультурном контексте. Театральная игра с категориями «жестокости» и «безобразности», демонстрация социальных и психологических травм усиливают «горизонтальное» измерение сценической реальности.

Ключевые слова: современная литература; драматургия; искусство театра; театр жестокости; насилие; культурные практики.

Проблемное поле исследований в области современной отечественной драматургии и театра неправомерно сужено, часто ограничено рядом популярных имен и определяется принадлежностью интерпретатора к тому или иному культурному движению. Деятельность ряда культуртрегеров и театральных критиков зависит от внеэстетических факторов, что усиливает необходимость неангажированного панорамного осмысления культурного поля.

Исследование сценических текстов последних десятилетий позволяет выявить ряд деструктивных факторов. Констатация кризиса отечественного театра часто сопровождается декларациями о необходимости отказа от классической театральной традиции. Нормативность как таковая, моральные и художественные ценности объявляются атрибутами «тоталитарного театра» [Забалуев 2004: 201–204]. Игра на «понижение», характерная как для развлекательного антрепризного театра, так и для многих претенциозных проектов литературно-театрального движения «новой драмы», усиливает процессы деградации сценической литературы. Крайне неоднородный массив современных драматургических текстов представляет широкий спектр депрессивных нарративов, как правило, не обладающих потенциалом эстетического измерения.

Современный театр «отрицаний» манифести-

рует насилие как необходимый элемент художественной структуры современного драматического искусства, происходит легитимация агрессии как естественной поведенческой реакции по отношению к миру.

Абсолютизация «отчуждения», способствующая формированию специфического сценического языка кризисного социума, наблюдается в европейской культуре начала XX в. Лев Шестов в «Апофеозе беспочвенности» трагически осмысливает новую эпоху: «Безнадежность – торжественнейший и величайший момент в нашей жизни. До сих пор нам помогали – теперь мы предоставлены только себе. До сих пор мы имели дело с людьми и человеческими законами – теперь с вечностью и отсутствием всяких законов» [Шестов 1991: 83]. Катастрофичность мышления и существования современного человека закономерно приводят к невозможности коммуникации, воцарению «грозного вечного молчания кладбища». «Все безмолвно сходят с ума, понимают, что с ними происходит, и решаются на последнее средство: навсегда затаить от людей свое горе и говорить обыденные, незначащие слова, которые принято считать разумными, значительными, светлыми даже. И уж никто больше не станет кричать «пропала жизнь» и соважаться со своими переживаниями к ближним. Каждый знает, что позорно «проворонить

жизнь» и что свой позор нужно навсегда скрыть от чужих глаз» [там же: 92]. Автор не случайно цитирует Чехова, «новая драма» рубежа веков оказывается бессильна в полной мере отразить тотальное одиночество как закон существования.

Размышляя о перспективах литературы, Л.Шестов предполагает что «в драме будущего» будет устранена «вся сложность перипетии»: У героя есть прошлое – воспоминания, но нет настоящего: ни жены, ни невесты, ни друзей, ни дела. Он один и разговаривает только с самим собой или с воображаемыми слушателями...» [Шестов 1991: 97]. «Беспочвенность» нового героя – отражение неопределенности и неустойчивости бытия эпохи модерна. Художественная картина мира сужается до солипсического мемората. Опыт адогматического мышления наглядно демонстрирует логику отрицания основ классической театральной системы. Отказываясь от одной из важнейших аристотелевских категорий: перипетия – элемент не только фабулы, но и «мысли», «драма будущего» замыкается в рамках «прошлого». Перспективы идейно-художественного развития сценического искусства становятся проблематичными.

Осознание «безнадежности» стимулирует сюрреалистические эксперименты французского режиссера и драматурга А.Арто, которые он связывает с «бессилием отчаяния». Исследователи справедливо отмечают, что фундамент его «театра жестокости» – энергия бессилия и отречения вплоть до «отказа умирать» [Исаев 2001: 176]. «...Во имя этого бессилия, которое полностью захватило меня и отрезало от реальности, я оказался замурованным в своем одиночестве. Бессилие стало для меня абсолютом, подобно тому, как для кого-то абсолютом может быть любовь. А для некоторых абсолютом становится действие» [там же: 176].

Целью «театра жестокости» становится «сокрушение всех барьеров, воздвигнутых разумом» [Брук 1976: 126]. Арто манифестирует кардинальное обновление, по сути, слом европейской культурной системы. Концепция нового театра предполагает создание «бесконечной вереницы» сценических образов насилия. Театр должен вместить в себя «все то, что обычно становится уделом войн и преступлений», зрители же в зале должны «отказаться от самозащиты и позволить пронзать себя, оглушать, пугать, насилловать и в то же время наполнять энергией, обладающей огромной взрывчатой силой» [там же: 99].

Эксперименты с «театром жестокости», проведенные в лабораториях Ежи Гротовского и Питера Брука, демонстрируют новые культурные ориентиры. Режиссер и исполнители предлагают установку на снятие в процессе представления

рациональных и нравственных ограничений, пытаются пробиться к «внутреннему человеку», шокировать зрителя нарушением табуированных запретов и таким образом разрушить автоматизм восприятия окружающего мира и собственной личности. Брук справедливо отмечает определенную опасность идей Арто как для личности зрителя и актера, так и для искусства в целом: «Те, кто относятся к Арто с недоверием, спрашивают, во-первых, насколько универсален его метод и, во-вторых, какова ценность жизненного опыта, предлагаемого его театром? Тотем, крик из чрева – конечно, такими средствами можно взломать стену предрассудков, за которой прячется каждый из нас. Вопль наверняка проникнет в душу. Но что это нам даст, плодотворен ли такой контакт с подавленными инстинктами, полезен ли он? Что это, священное искусство или Арто в порыве страсти влечет нас назад, в подземный мир... Не является ли культ невидимого преступлением против разума? Не связан ли он с отрицанием сознания?» [там же].

Брук не дает ответа на вопросы воображаемого оппонента, но обозначает важную проблему: становятся ли акты насилия, демонстрирующие высвобождение табуированных желаний, органическим элементом образной системы? Европейский авангардный театр, испытавший существенное воздействие идей Арто, предлагает различные варианты «театра жестокости». Культурные практики подобного рода имеют «пограничный» характер и во многом определяются уровнем личности режиссера, способного осмыслить и воплотить контакт с «неведомым», не перейти за тонкую грань, отделяющую искусство от патологии.

Представители российской «новой драмы», декларирующие актуальность данной традиции в современном социокультурном контексте, как правило, воплощают ее достаточно прямолинейно. Ориентация на узнаваемость, натуралистичность и «новую документальность» усиливает «горизонтальное» измерение сценической реальности, что существенно трансформирует философские идеи Арто. Сцены насилия становятся самоценными, сценическое зрелище порой приобретает болезненный характер. «Добываясь метафизической вертикальности театрального языка, Арто разрушает его социальную значимость» [Исаев 2001: 166–167]. Попытки автоматически перевести опыты социальной диагностики и практики «хеппинга» в отечественное литературное и театральное поле часто не подкрепляются механизмами создания художественной реальности. Распространенная игра с категориями «жестокости» и «безобразности», провокативная демонстрация социальных и психологиче-

ских травм порой приводит к травмированию зрителя, но далеко не всегда способствует созданию художественной реальности.

Тем не менее российский «театр жестокости», приобретающий в период «нулевых» отчетливое социальное измерение», позволяет представить значимый срез российской повседневности. Современная «беспочвенность» имеет, прежде всего, социальные корни: криминальная революция, разрушение промышленности, обнищание и дезориентированность населения – все это представлено в прозе «новых реалистов» и «новой драме». Молодые авторы пытаются отразить социальную катастрофу последних десятилетий, процессы люмпенизации широких общественных слоев: жители деревень и рабочих поселков, промышленных окраин оказываются выброшены на «дно» жизни.

«Живыми покойниками» называют себя юные герои пьесы одного из ведущих драматургов «нулевых» Василия Сигарева.

Юля.... Кошмар. Как вы живете? Я бы чокнулась давно.

Дима. Нормально живем. У нас этот дом, знаешь, как называют?.. «Живые и мертвые». Прикол, да? Тут живые, там – мертвые. Или наоборот. Уже не поймешь... [Сигарев 2006: 10].

Прозабавляющие в обшарпанном доме с видом на кладбище и торгующие украденными надгробными памятниками персонажи пьесы существуют в «дурной бесконечности», из которой нет выхода. «...Я мертвый, мамочка!» – в ужасе кричит главный герой, обнаруживший среди подготовленных для продажи надгробий памятник с могилы матери. «Уйти в армию» – главная мечта подростка, единственная возможность вырваться из страшного мира повседневности. Автор последовательно и точно показывает масштабы социальной катастрофы.

«Мы давно уже сами на кладбище живем. Живые покойники все. Родились – и туда. По пути могильников накорчевали, да цистерну спиртного выжрали. И все – и туда» [Сигарев 2002: 17].

«Божьи коровки возвращаются на землю» – типичная «новая социальная пьеса», объектом изображения которой становятся представители социальной периферии: пенсионеры, считающиеся «богатыми», подростки из неблагополучных семей, наркоманы, преступники, проститутки. Новые «герои времени» – социальные аутсайдеры, включенные в нескончаемую цепь взаимного насилия.

Похоронный марш в начале первой пьесы Сигарева «Пластилин» символически обозначает невозможность существования в современном

мире. Действие здесь начинается с похорон покончившего с собой подростка и заканчивается убийством главного героя.

...Неизвестно откуда возникает похоронный марш.

ПАРЕНЬ. Пацан, кого хоронят?

МАКСИМ. Спиру.

ПАРЕНЬ. Кого?

МАКСИМ. Парня одного.

ПАРЕНЬ. Че за парень? Кто такой?

МАКСИМ. Просто...

ПАРЕНЬ. А че с ним?

МАКСИМ. Умер.

ПАРЕНЬ. Все ясно с тобой. Сам ни хрена не знаешь. (Отвернулся.)

Тем временем гроб опустили. Отвязали и понесли к машине, в которой памятник из нержавеющей стали. На памятнике фотография улыбающегося мальчика...

...Снова начинает играть похоронный марш. Но музыка вдруг замедляется, а потом совсем обрывается. Маленький Мужчина В Большом Пиджаке достает из магнитофона кассету, пленка которой намотана на головку. Мужчина пытается освободить пленку, но у него ничего не получается. Тогда он рвет пленку, сует кассету в карман и бежит в автобус [Сигарев 2000: 52–53].

Похоронный марш, «спрятанный» в карман и «растворившийся» в равнодушной толпе, обозначает не только обыденность смерти, но и обреченность героя. В художественном мире Сигарева гибель Максима predetermined изначально, однако осмысление героя-подростка как персонажа, напоминающего о «ритуальных корнях трагедии», представляется спорным [Липовецкий 2012: 264]. М.Липовецкий также рассматривает внутреннюю логику пьесы как «карнавал социального насилия», что, на наш взгляд, в большей степени характерно для блестящего спектакля Кирилла Серебренникова [Липовецкий 2012: 265].

Поставленный в Центре драматургии и режиссуры спектакль «Пластилин» в полной мере реализовал потенциал театральности как сценического преобразования жизни, заложенный в достаточно фрагментированном, гипернатуралистическом тексте начинающего автора. Provocative эстетика, мизансценически изобретательно воплощенная Серебренниковым, неожиданно сочеталась с «новой социальностью». Темпоритмический рисунок спектакля во многом предопределил ту «взрывчатую» энергию, которая воздействовала на зрительный зал. Данный театрально-драматургический опыт, на наш взгляд, остается практически единственным примером яркого воплощения «театра жестокости» на совре-

менной отечественной сцене.

«Пластилин» открывает ряд многочисленных сценических текстов, представляющих насилие как норму повседневности. Действие пьесы популярного драматурга Юрия Клавдиева «Собиратель пуль» начинается на кладбище. В центре произведения вновь подросток-наблюдатель, начинающий осмысление жизни с созерцания смерти.

Кладбище. Гроб закапывают. Он смотрит на могилу некоторое время – издали, потом подходит. Стоит рядом, берет горсть свежей земли. Нюхает. Пробует на язык. Аккуратно кладет обратно. Недалеко от могилы мочится под дерево бомж. Холодно. Он идет по кладбищу. Деревья голые, серые. Дует ветер. Где-то далеко играет радио... [Клавдиев 2005: 2].

«Вступающий в жизнь» юный герой созерцает привычную городскую среду. Автор однозначно негативно представляет и оценивает жизненное пространство.

За окном, через дорогу, алкаш бьет женщину... Недалеко от помойки – несколько подростков. Мужик допивает бутылку и ставит ее под лавку. В старом фонтане выпивают бомжи. Наступает ночь, всякая мерзость продолжает происходить в мире, но никому нет до нее никакого дела [там же: 4].

Жизненная катастрофа наступает до того, как подростки взрослеют: *«Больше всего на свете я хочу умереть. Потому что смерть – это лучшее, что может случиться с живым...»* [там же: 6].

Если герой Сигарева закономерно погибает, то тринадцатилетний «собиратель пуль» у Клавдиева движется по пути преступлений. Сравнительная легкость «переступления» объясняется тем, что герои не подозревают о наличии нравственных и социальных поведенческих норм. Самоидентификация через криминальное насилие обосновывается видимым отсутствием положительного полюса.

СЕРГЕЙ. ... можно на видак будет бесплатно ходить. Подойдем к хозяину, скажем «хотите, мы будем у вас за порядком следить, лохов мочить всяких» – он разрешит. Да вообще много всего можно сделать.

ОН. Да пофигу. Ну, давай. В кои-то веки что-то конкретное.

СЕРГЕЙ. Круто. Ну, я тогда пацанов завтра привожу...

ОН. Никого не жалко, правда? Даже жалко. Совсем никого, кого бы стоило пожалеть. Я бы с удовольствием за кого-нибудь заступился. Правда. Я бы делал только хорошее. Но не для кого.

МАЛЬЧИК. Не для кого. [там же: 12].

Закольцовывая действие, драматург приводит подростка на кладбище. Юный герой, примеривший к себе различные идентификационные проекции, завершает поиск «самости».

Кладбище. Гроб закапывают. Он смотрит на могилу некоторое время – издали, потом подходит. Стоит рядом, потом снимает с себя рубашку. Аккуратно сворачивает. Кладет на могилу. На оградке соседней могилы сидят голуби. Он целится в них из воображаемого пистолета.

Бах. Бах. [там же: 15].

К сожалению, попытка философского осмысления категории насилия как базовой для современного мира здесь, как и во многих других текстах новейшей литературы, оказывается прямолинейной. Символический ресурс «нового театра» достаточно предсказуем, эстетика «перечисления» различного рода «мерзостей» снижает эмоциональное впечатление. Избыточность насилия создает своеобразный эффект «привыкания». Тем не менее манифестация острых социально-нравственных проблем является существенным фактором современного культурного процесса.

Принципиально важным представляется также появление в современной литературе нового героя. Подросток как субъект насилия, воспринимающий свой возраст в качестве своего рода индальгенции, становится одним из главных персонажей «новой драмы».

ОН. А что они сделают? Я же мелкий еще. Мне четырнадцать только через месяц. Она так и сказала – «к сожалению, можешь быть спокоен. Не посадят» [там же: 11].

Распад ценностной системы приводит к корректировке художественной картины мира, где ребенок традиционно воспринимался лишь как жертва социальной среды, мира «взрослых».

Монодрамы «Я – пулеметчик» Юрия Клавдиева и «Наташина мечта» Ярославы Пулинович представляют «голоса» социальных аутсайдеров, находящихся за гранью понятий о добре и зле. Придумавшая себе любовь детдомовка Наташа совершает преступление, но искренне не понимает, в чем ее вина.

В общем, я пришла, девок собрала, шалаву одну, говорю, проучить надо... Ну, мы ее два дня караулили возле того подъезда. Я ее запомнила, тварь эту, хоть и темно было. А потом... Ну... Пойдем, поговорим, сказали... И там, за гаражами уже... Мы не хотели, чтоб все так!!! Это не специально было. Я просто за волосы ее таскала, а Светка рожу ей корябала... Это Гулька давай ее каблук по башке бить... Я не знала, что все так будет. Я не думала, что она хлипкой такой окажется... И не было никакого предва...

Предварительного сговора, как тут говорят! Не было! Это все неправда! Мы не хотели, чтоб она в кому впадала, не хотели ей эти... особой тяжести наносить, как их там... Это все следователь Прокопенко так написал. Что хотели типа.... Так что, уважаемый суд, я прошу пересмотреть мое дело заново. (Пауза.) Ведь она же не умерла, в конце концов, она выживет, сука, че, из комы не выйдет, что ли, у родителей ее-ных денег много, мне говорили, вылечат ее. А мне теперь из-за шмары этой на зоне сидеть, да? А в чем я виновата? [Пулинович 2010: 11].

«Наташина мечта», отразившая сценические ориентиры наступивших «десятих», широко представлена во многих театрах страны. Однако следующая пьеса молодого драматурга «Я не вернусь» использует театральные и кинематографические клише «формульных» жанров и уже не имеет сценического успеха.

«Голоса жизни», востребованные на современной сцене, часто намечают лишь внешнее действие, не обладающее художественным измерением. Эскалация насилия в сценических текстах «новой драмы» закономерно приводит к своеобразной «усталости» материала, тем более что сочетается с эксплуатацией наработанных драматургических и режиссерских приемов. Молодые авторы, представляющие «драму отчуждения», опираются на доминирующую модель «новой социальности», которая довольно быстро исчерпывается.

Примечание

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта, выполняемого в рамках тематических планов по заданию Министерства образования РФ, № 6.5442.2011.

Список литературы

Брук П. Пустое пространство. М., 1976. 239 с.
Забалуев В., Зензинов А. Время вербатима: От тоталитарного театра к поиску новой экзистенциальности // Современная драматургия. 2004. №1. С.201–201.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перфомансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое лит. обозрение, 2012. 376 с.

Исаев С. Длинные вещи жизни: сб. ст. / сост. и подг. текста Н.Исаева. М.: Изд-во «ГИТИС», 2001. 304 с.

Клавдиев Ю. Собиратель пуль. 2005. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (дата обращения: 12.11.2012).

Пулинович Я. Наташина мечта. 2010. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (дата обращения: 12.11.2012).

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991 (дата обращения: 12.11.2012).

Сигарев В. «Божьи коровки возвращаются на землю». 2002. URL: <http://vsigarev.ru/doc/korovki.html> (дата обращения: 12.11.2012).

Сигарев В. Пластилин // Урал. 2000. №6. С.51–76.

FROM “APOTHEOSIS OF GROUNDLESSNESS” TO APOTHEOSIS OF VIOLENCE

Elena M. Chetina

**Reader of Russian Literature Department
Perm State National Research University**

The article is devoted to the development of Russian contemporary drama and European theatre. The research of stage texts allows to reveal a number of destructive factors and trace the sources of violence legitimization in art. Absolutization of “alienation”, determining the formation of scenic language of crisis society, can be traced in the European culture of the beginning of the XXth century. Contemporary theatre manifests violence as an indispensable element to the artistic structure of contemporary art. Provocative aesthetics of “theatre of violence” is brought into focus in the contemporary sociocultural context. Theatre play with the categories of “violent” and “ugly”, exposition of social and psychological traumas reinforces “horizontal” dimension of scenic reality.

Key words: contemporary literature; drama theory; art of theatre; theatre of violence; violence; cultural practices.