

ГЕРОЙ «НОВОЙ НОВОЙ ДРАМЫ» КАК «ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ»

В статье рассматривается образ героя «новой новой драмы» конца XX – начала XXI века в свете проблем драматического героя и действия рубежной драмы XIX столетия, а также особенностей развития отечественной драматургии советского времени, представленной, в частности, производственной драмой и социально-психологической пьесой, решающей вопросы взаимоотношения человека и времени.

Ключевые слова: «новая драма», «герой времени», драматический сюжет, производственная пьеса, социально-психологическая драма, вербатим.

Проблема драматического героя – один из вопросов, имеющих давнюю историю. Он всякий раз возникает при попытке описать литературный процесс и найти в нем место современной пьесе, как, например, в 70-е годы XX столетия, когда русской сцене была предложена производственная драма и пьесы, посвященные событиям частной жизни, разворачивающимся в границах дома.

Производственная драма выводила на подмостки человека общественного. В нем было много энергии, позволяющей ощутить движение истории, выход личности на пространство которой зафиксировала литература 20-х гг. Она рассказала об активности человека в момент творения новых жизненных форм. Наследниками героев 20–30-х годов и были персонажи М. Шатрова, Г. Бокарева, А. Гельмана. Они принимали активное участие в движении в будущее, и от их выбора зависела возможность этого движения. Об этом типе писал А. Бочаров: «Именно бегущие, именно добывающиеся неперменного и зримого сегодняшнего успеха были главными фигурами в жизни и в литературе, им симпатизировали, их поэтизировали...» [1, с. 59]. Новая черта этого героя в 70-е, как отмечено С. Имихеловой, – «это прежде всего знание своих широких возможностей, желание приносить максимальную пользу своему делу и обществу» [2, с. 19].

Авторы производственных пьес стремились дать ощутить зрителю ритм современности. Поэтому театр использовал приемы, близкие тем, которые возникли в эпоху популярности эпической драмы – Б. Брехта, а ранее – М. Горького, С. Третьякова. Так, в спектакле «Современника» по пьесе М. Шатрова «Погода на завтра» (реж. Г. Волчек, И. Райхельгауз, В. Фокин) действие «выводили» за пределы сцены. Программка была составлена из фотографий, фиксирующих поездку актеров театра в Тольятти, посещение ими цехов завода. На сцене появлялось табло, указывающее на меняющееся время действия. Зрительный зал «опоясывали» кинокадры. В свое время фотопанораму строительства использовали в Театре Революции в 1932 году при постановке пьесы Н. Погодина «Мой друг».

Эпическую природу производственной драмы обнаруживал и спор, в который втягивался зрительный зал, искавший вместе с героями пьес решения поставленных

* © Тютелова Л.Г., 2011

Тютелова Лариса Геннадьевна (largenn@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

проблем. Причем режиссеры не заботились о психологической разработке образа героя (важны были не индивидуальные мотивы поступков персонажей и особенности их характера, а ответы на вопросы современности). Они активно использовали документальные материалы, газетно-журнальные жанры (интервью, репортаж, очерк), ораторские приемы (речь, выступление), дискуссионную форму организации сценического диалога.

Сближение эпической драматургии и современной производственной пьесы ощутили не только режиссеры, но и критики. Правда, именно они заметили, что советская драма, достаточно далеко ушедшая от традиций театра, вовлекающего зрителя в спор по актуальным вопросам, не может до конца возродить его традиции. В эпической драме, как отмечено В.Е. Головчинер, «человек важен в “этот” момент своим поведением, мерой участия в решении судьбы города, страны» [3, с. 78], потому в ней не стоит проблема индивидуализации характера и его психологической разработки. Действие проявляет интерес автора к общему, рождающемуся из сопряжения разных фрагментов бытия, в центре которых могут располагаться различные персонажи. А драматурги 70-х гг. пытались обозначить психологические мотивы поступков героя. Но эклектика — черта соцреалистической культуры в целом, декларирующей свою приверженность классическим поэтическим традициям, но свободно с ними поступающей.

На фоне производственной драмы психологическая драма становилась явлением второго ряда, поскольку в ней дух современности был не очевиден. А, как известно, уже с 20-х годов всякого, не способствующего движению «времени вперед», без сожаления бросали с корабля современности. О том свидетельствовали пьесы В. Билль-Белоцерковского, К. Тренева, В. Маяковского, В. Катаева и др. Сочувствие автора человеку, у которого не складывались отношения с новой жизнью, существенно усложняло путь пьес на сцену (см. историю драматургии М. Булгакова, Н. Эрдмана, Е. Шварца). В конечном итоге появился компромиссный вариант. Это произведения А. Афиногенова 30-х, А. Арбузова 40–50-х, А. Володина 60-х гг. и других авторов, стремящихся говорить о том, как обычный человек, далекий от магистральных линий развития нового общества, постепенно находит свое место в нем. Он, стараясь остаться самим собой, обнаруживает в себе черты, вполне созвучные эпохе и, как пытались уверить публицисты, востребованные ей.

Поэтому оправданием социально-психологической пьесы на современной сцене могла быть ее способность рассмотреть актуальные для публицистики черты молодых героев, еще не определившихся со своим положением в пространстве настоящей жизни. И в научных работах о драме 70-х гг. на первый план выходили произведения, подобные «Жестоким играм» А. Арбузова или «Старшему сыну» А. Вампилова. В них, несмотря на замкнутость действия пространством комнаты, обнаруживались болевые точки времени, а рецензенты спектаклей стремились «уловить в житейской ситуации отзвуки общественных страстей» [2, с. 71]. Тому способствовал анализ действия, по законам аристотелевской драмы в социально-психологической пьесе основанного на поступке героя. Но не всякий поступок, а лишь тот, который в соответствии с идеологией времени выводил персонажа за пределы комнаты и вовлекал его в общественное движение к цели, осознаваемой как внеличностная, был предпочтителен для современной сцены.

Таким образом, отношения героя социально-психологической пьесы со временем оказывались более сложными, чем у персонажа производственной драмы, хотя обе в конечном итоге двигались к компромиссной точке, в которой сближаются открытая публицистика и психологизм, погружающий во внутренний мир личности, сводящий воедино прошлое, будущее и настоящее.

На первый взгляд, нарушала правило «новая волна», или иначе — поствампировская драматургия, попытавшаяся вернуть на современную сцену героя, не способного

на поступок. Но в большинстве случаев человек «новой волны» не действовал не потому, что слишком устал от жизни, как некогда вампиловский Шаманов («Прошлым летом с Чулимске»), который в финале пьесы хоть и трагически поздно, но пробуждался к активной жизни. Бездействие героя «новой волны» становилось выражением осознанной гражданской позиции. И в этом смысле авторы 80-х гг. вышли за тематические рамки своего времени. Поствампиловская драма лишь заставила иначе взглянуть на тех, кто никогда не мог стать героем советской производственной или признанной к тому моменту критиками и театром социально-психологической драмы: на людей «обочины».

Если, с точки зрения мира, они и проигрывали в своей жизни тем, кто внешне был вполне благополучен, то, как это становилось очевидным зрителю, внутри у них еще был жив «свой мир». И они вполне комфортно существовали в пространстве собственных иллюзий. Их мир был не хуже, а, может быть, даже лучше, подлиннее того иллюзорного абсурдного, который с таким энтузиазмом создавали герои М. Шатрова, А. Гельмана, Г. Бокарева и др. Поэтому от персонажей «новой волны» лишь шаг к героям Н. Коляды с его «МойМиром», а потом и его учеников и других авторов «новой новой драмы».

Стоит отметить, что в «новой волне» наиболее интересна драма Л. Петрушевской. Этот автор, как и остальные поствампиловцы из студии А. Арбузова, внимателен к маргиналам советской эпохи. Более того — документально точен в воспроизведении картин современности, поэтому и погружает своего зрителя в атмосферу склок и ссор коммунальных квартир, но вдруг обнаруживает за настоящей жизнью иной план [4].

Драмы Л. Петрушевской структурно соотносимы с классическим романом XIX столетия. В нем исследователями обнаружена «двойственная природа сюжета», заключающаяся в сочетании «дореалистических сюжетных схем и новых принципов сюжетостроения, возникших в процессе формирования реалистической эпики» [5, с. 32]. История жизни героя связана с узнаваемыми картинками современности, и в то же время она погружает в мир вечных тем и сюжетов. Благодаря тому же принципу сюжетостроения герой Л. Петрушевской становится носителем «двойного» содержания, причем второе, чаще всего отсылающее к мифологическому, оказывается важнее первого, придает ему смысл и определяет его истинное значение. Образ «выходит» за пределы конкретного исторического времени. И если персонаж и был героем какой-то истории, то это была не история дня настоящего.

Действующие лица пьес Л. Петрушевской перестают быть теми, кому принадлежит драматический мир. Не от особенностей их характера, проявляющего себя в действии, это действие зависит. Герой — принадлежность истории, а потому содержание его образа ограничивается тем, что он, как и в ранних формах драмы, претерпевает действие и тем самым становится лицом драматическим. Разрушается ситуация определенности драматического характера. Точнее, он, как и в Античности, получает свою ролевую определенность, но, с точки зрения человеческой характерности, индивидуальности, оказывается не просто сложным, но и четко не обозначенным в силу изменения концепции драматического действия, в котором этот характер должен быть до конца реализованным.

Так нарушается одно из основных правил классической драмы в русском варианте, сформулированное В.Г. Белинским: «В эпосе господствует событие, в драме — человек. Герой эпоса — происшествие; герой драмы — личность человеческая» [6, с. 14]. В том-то и дело, что этой личности человеческой, стержнем которой, по законам советской драмы, должно быть ясное представление об общем направлении движения исторической жизни и желание способствовать этому движению, в пьесах Л. Петрушевской может и не быть. Действие внятно так и не оформит тот или иной человеческий характер. Перед театром, как и во времена «новой драмы», вновь возникнет проблема разрушения ампула, только уже советского. Наиболее зримо это видно в

пьесе «Квартира Коломбины», где использованы традиционные драматические маски Коломбина, Пьеро, Арлекин.

Персонажи пьесы существуют в пространстве советской действительности, с ее кулинарными, очередью за продуктами и прочими приметам исторического быта. Но они и герои традиционных сюжетов народного театра с его импровизационной игрой в границах афишного амбула. Возникает, с одной стороны, разрушение традиционной маски, с другой – оформление образа героя современности, не имеющего характерной определенности. В поле притяжения-отталкивания двух традиций и существует персонаж Л. Петрушевской. Он и герой времени, и вне его. Так в современности начинают обнаруживаться вневременные смыслы, и образы выходят за ее рамки, перерастают ее. Собственно, сами смыслы возникают только благодаря тому, какое именно значение актуализируется воспринимающим сознанием, какой план ему открывается. Так, обнаруживается особая природа драматического образа, его принадлежность не жизни, а искусству, способному творить реальность, открывающуюся лишь воспринимающему сознанию. Без него и вне его ее нет. Здесь искусство и не вступает на территорию жизни, но и не очень охотно допускает ее на свою. Поэтому столь противоречивы оценки драмы Л. Петрушевской – реалистической ли, неореалистической, а, возможно, и постмодернистской?

Важно, что именно в драме Л. Петрушевской, как мне представляется сейчас, последовательно использована традиция драмы начала XX века. Л. Петрушевская ориентирована на чеховскую пьесу – одну из форм «новой драмы», соотносимой с эпической, но не совпадающей с ней. Причем это несовпадение не в области структуры действия, а в области его содержания и содержания образа человека. Впоследствии с пьесами Л. Петрушевской типологически совпадает попытка Ольги Мухиной показать свое видение проблем современного человека, что говорит о сложной многомерной связи новейшей драмы с тем явлением, которое и дало ему название в конце 90-х гг., т. е. с «новой драмой».

О. Мухина – драматург, «открытый» в конце XX в. Наиболее известны и заметны попытки создать драматическую историю ее двух пьес – «Таня-Таня» (1994) и «Ю» (1996). Пьеса же «Летит!» – это новый драматический опыт автора, для которого становится важна техника «вербатим», так же подтверждающая стремление художника говорить о человеке времени. Но, как и у Л. Петрушевской, когда-то обвиненной в так называемой «магнитофонной правде», «вербатим» О. Мухиной не создает ощущения реальности изображаемого, публицистичности, документальной точности ее произведений. В них художественно-иллюзорное оказывается значительнее документально-реального. Эта пьеса не полемическая, не дискуссионная, поскольку в ней, как, например, в «Ю», использована та же техника создания образа героя, порождающая особую структуру действия.

Пьесы представлены картинками, возникающими благодаря ремарочному субъекту: «Мимо Маяковского, Пушкина и Гоголя мчатся белые Роллс-Ройсы, троллейбусы и гужевые повозки. Цветет сирень, пахнет дождем, хлебом и солью. Над всем городом светит большое солнце» [7]. Но, как оказывается впоследствии, драматическое пространство, обозначенное в ремарке, – мир, созданный усилиями героев. Но это усилие особого рода – не волевое устремление к четко осознанной цели, а эмоциональное состояние человека, стремящегося сориентироваться на перекрестке двух реальностей – реальности настоящего дня, не зависящего от человека, и реальности воображения, полностью, как кажется на первый взгляд, ему подчиненного.

Благодаря героям, картина жизни совмещает сразу два плана – реальный, от которого пытается оттолкнуться и зритель, старающийся сориентироваться во времени театральной истории, и воображаемый. Но исторический план так и не оформляется окончательно. По улицам Москвы Мухиной усилиями воображения героев «лошади, велосипедисты и пешеходы сталкиваются с поющими мексиканцами» [7], а где-то

далеко, но, может, и прямо на улицах города идет война. И поскольку картина мира создается усилиями многих, и действие представляет собой, как когда-то у Чехова, смену внутренних состояний, то в зазорах между отдельными фрагментами мира, воспринятыми персонажами, проникают герои, формально принадлежащие современности, но, возможно, исключительно воображению авторского субъекта. Они, подобно античным мойрам, прядут нить жизни человека, подчас смеясь над ним. Правда, у О. Мухиной это две старухи, а не три богини судьбы. Кого-то она исключила из их числа – «спокойствие движения судьбы», ее «случайность» или «неотвратимость»?

Эти герои – видимая связь двух сюжетных планов, также актуальных в пьесе О. Мухиной, как и у Л. Петрушевской, как и в «новой драме» в целом.

В результате оказывается, что в мухинском варианте «новой драмы» только герой двупланового сюжета оформляется в некий образ, который способен воплотить на сцене актер традиционного драматического театра. Его завершенность – ролевая завершенность второго, скрытого сюжета, дающего даже психологическое оправдание репликам, которые, кажется, никому не адресованы, никакие истории не завязывают, никакие отношения между героями не проясняют.

«Ролевой герой» не герой конкретного времени, он тот, кто из этого времени вырывается, обнаруживая в себе вневременное содержание. Е. Каменькович, постановщик пьесы О. Мухиной, увидел в них людей, которые «хотят ... не слышать время и жить в своем» [8]. И это несмотря на то, что в их жизнь врывается «герой». По мнению режиссера, это современный Чацкий, так же, как и у классика, выходящий на сцену с признанием в любви, правда, не к Софье, а целому миру:

Дмитрий. *Я люблю этих людей, которые идут мне навстречу, представляете? Я их как-то физически люблю! Хочется целоваться со всеми, хочется подарить им что-нибудь, сделать приятное* [7].

Но и Дмитрий, будучи цитатным образом, не герой времени: он им не порожден и не способствует его «движению вперед», персонаж приходит в мир Москвы Мухиной, как и у Грибоедова, из «ниоткуда» и в «никуда» уходит вместе со своим Репетиловым – Николаем.

Скрытый сюжет проявляет себя и в мотивах, способных развернуться в целые драматические истории, существующие благодаря цитируемой автором во втором плане сюжета литературной классике (у О. Мухиной в «Ю» даже вещи – цитаты: абажур, самовар, чашки, «которые подарил Ленин», «красная звезда – Марс» и т. п.). Тут и мотив «Москвы, слезам не верящей»; и мотив «надежды» («Если бы так» [7]); мотив «писем», проявляющих внутреннее состояние персонажа и отмечающих вехи его внутреннего движения; и мотив «усталости» еще очень молодого человека («И одно усталое желание у меня в голове – лечь здесь и сдохнуть» [7]) и т. д. Мною «считаны» лишь мотивы, возникшие в первые мгновения движения действия пьесы. Далее мотивный ряд становится еще большим. Он совмещает в себе историю Чацкого, Турбиных, героев «Чайки» с ее пятью пудами любви, «Трех сестер», «Вишневого сада».

Эти мотивы, а не поступки, способные открыть особенности драматических образов и реализовать характерные доминанты, составляют движение сюжета. И герои этого сюжета потому не герои времени, а герои литературы, прочитанной автором, который сквозь литературную призму, а не через призму характера отдельного человека, как это было и в традиционном реалистическом романе, и традиционной социально-психологической драме XIX и XX веков, видит свою эпоху.

Автор оформляет свое понимание современной жизни с помощью слова, документально точно «рисующего» своими лексическими особенностями, а также ритмом речи, в которую включено, нашу действительность. Так и происходит в пьесе «Летит!» с ее пресловутым «вербатимом». Поэтому не стоит верить обещаниям пиар-

служб представить на сцене, где возникает действие по мухинской пьесе, «манифест поколения 2000-х». Нельзя и в связи с ранее мною обозначенными различиями форм классической «новой драмы» согласиться с отдельными критиками, увидевшими в пьесе Мухиной «Летит!» «не более чем разновидность советской производственной драматургии 70-х годов», где «предметом описания является виртуальная элита новых денег и гламура» [9].

Герои «новой новой драмы» в мухинском варианте, как когда-то у Л. Петрушевской, да и в одном из вариантов классической «новой драмы» – чеховской, это не традиционные герои времени, если, конечно, не считать 90-е и начало 2000-х безвременьем, когда человек оказывается застрявшим между временами и не способным найти путь не только в свое время, но и к самому себе.

Библиографический список

1. Бочаров А. Время в четырех измерениях (некоторые аспекты историзма современной прозы) // Вопросы литературы. 1974. № 11. С. 59.
2. Имихелова С. Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов. Новосибирск: Наука, 1983. 126 с.
3. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2007. 320 с.
4. Тютелова Л.Г. Роль чеховского текста в драматургии Л. Петрушевской 80-х годов // Проблемы литературного пародирования. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2011. Вып 2. С. 237–244.
5. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Рос. гос. гум. ун-т., 1997. 203 с.
6. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 3 т. Статьи и рецензии. 1841–1845. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 2. 932с.
7. Мухина О. Ю. URL: <http://www.theatre.ru/drama/muhina/u11.html> (дата обращения: 15.04.2001).
8. Корнеева И. Время «Ю» // Время МН. 2001. 20 сентября. URL: <http://www.smotr.ru/200109/2001u.htm> (дата обращения: 15.04.2011)].
9. Карась Алена. Глянцевый манифест // Российская газета. 2005. 18 мая. URL: http://www.smotr.ru/2004/2004_letit.htm (дата обращения: 15.04.2011).

*L. G. Tyutelova**

HERO OF «NEW NEW DRAMA» AS THE ‘HERO OF TIME’

The article considers the image of hero of «new new drama» of the end of the XX – beginning of the XXI century in view of problems of dramatic hero and action of the drama at the turn of XIX century, and also features of development of domestic drama of the Soviet period presented, in particular, by industrial drama and social-psychological play solving the problems of interrelation of man and time.

Key words: «new drama», «hero of time», drama plot, industrial drama, social-psychological drama, verbatim.

* Tyutelova Larisa Gennadievna (largenn@mail.ru), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara. 443011, Russian Federation.