

---

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

---

DOI: 10.18287/2542-0445-2018-24-2-77-84  
УДК 82-3

Дата поступления статьи: 1/III/2018  
Дата принятия статьи: 16/IV/2018

С.П. Лавлинский

### ОНТОЛОГИЯ СТАРОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: НОВЕЙШАЯ ДРАМАТУРГИЯ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕРОНТОКОНТЕКСТЕ

---

© Лавлинский Сергей Петрович – кандидат педагогических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Российская Федерация, ГСП-3, г. Москва, Миусская площадь, 6.  
E-mail: slavlinsky@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6592-1431>

---

#### АННОТАЦИЯ

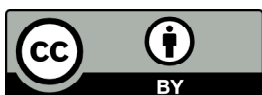
Тема старости и комплекс мотивов, с ней связанный, часто встречаются в современной драматургии, ориентирующейся на театральные подмостки и кинематограф. Как известно, древнегреческое слово «геронтес» (gerontes), кроме значения «старики», означает «старейшины, члены верховного совета, сенаторы». Авторы художественных произведений, которые анализируются в статье, как бы реанимирует утраченное значение данного понятия, возвращая читателю древний «прародительский» смысл понятия «геронтес».

В первой части статьи обращается внимание на то, как художественные репрезентации старости в некоторых произведениях новейшей российской драматургии выглядят на фоне современного западноевропейского литературного и кинематографического геронтоконтекста. Специально обсуждаются различные аспекты онтологии старости в современной культуре на материале некоторых наиболее репрезентативных произведений кино и литературы. Затрагиваются художественные концепции геронтоσοφίας в новейшем европейском эпическом контексте и кинематографе разных жанров. В статье проясняются определенные закономерности проявления геронтофобии. С одной стороны, она рассматривается как социальное и биологическое бедствие, время осознания экзистенциального и идеологического краха, отчаяние, выраженные в речах персонажей-стариков. С другой – как не только антипод молодости, а как ее оборотная сторона, создающая вольные и/или невольные условия для испытания «не-старого» сознания «предельными вопросами».

Во второй части статьи особое внимание уделяется анализу геронтоконтекста новейшей российской драматургии («Геронтофобия и др.» Вадима Леванова, «Я, пулеметчик» Юрия Клавдиева и др.). Исследование художественных структур драматических произведений демонстрирует, каким образом разрабатываются в них не только реалистическая логика репрезентации старости, но прежде всего логика гротескная и гротескно-фантастическая. Обращается внимание на то, как преодолеваются геронтофобии и художественно моделируется катарсическая геронтоσοφία, невозможная в зоне исключительно социальных и культурно-психологических репрезентаций старости, но реализуемая только в сферах, связанных с трансцендентными и мистериальными драматургическими традициями.

**Ключевые слова:** онтология старости, геронтоконтекст, геронтоσοφία, геронтофобия, смерть, драма, конфликт, драматургический сюжет, криминальная литература, монодрама.

**Цитирование.** Лавлинский С.П. Онтология старости в современной культуре: новейшая драматургия в кинематографическом и литературном геронтоконтексте // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 2. С. 77–84. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-77-84>.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License Which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited. (CC BY 4.0)

DOI: 10.18287/2542-0445-2018-24-2-77-84  
UDC 82-3

Submitted: 1/III/2018  
Accepted: 16/IV/2018

S.P. Lavlinsky

## ONTOLOGY OF AN OLD AGE IN CONTEMPORARY CULTURE: THE LATEST DRAMA IN THE CINEMATIC AND LITERARY GERONTOCONTEXT

---

© *Lavlinsky Sergey Petrovich* – Candidate of Pedagogical Sciences, professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Square, GSP-3, Moscow, 125993, Russian Federation.  
E-mail: [slavlinsky@mail.ru](mailto:slavlinsky@mail.ru). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6592-1431>

---

### ABSTRACT

The theme of an old age and the complex of motives associated with it are often found in modern drama, focusing on the stage and cinema. As you know, the ancient Greek word «gerontes» (gerontes), in addition to the meaning of «old», means «elders, members of the Supreme Council, senators». The authors of the works of art, which are analyzed in the article, as it revives the lost meaning of this concept, returning to the reader the ancient «ancestral» meaning of the concept of «gerontes».

The first part of the article draws attention to how the artistic representations of an old age in some works of the latest Russian drama look at the background of the modern Western European literary and cinematic gerontocontext. Various aspects of ontology of an old age in modern culture are discussed on the basis of some of the most representative works of cinema and literature. The artistic concept of gerontology the newest epic in the European context and different genres of the cinema is affected. The article clarifies certain patterns of gerontophobia. On the one hand, it is seen as a social and biological disaster, a time of awareness of existential and ideological collapse, despair, expressed in the speeches of the characters – the elderly. On the other – not only as an antipode of youth, but as its reverse side, creating free and/or involuntary conditions for the test of «non-old» consciousness «limit questions».

In the second part of the article special attention is paid to the analysis of the gerontocontext of the Russian newest drama («Gerontophobia, etc.» by Vadim Levanov, «I, machine gun-chick» by Yuri Klavdiev, etc.). The study of the artistic structures of dramatic works demonstrates how they develop not only the realist logic of representation of an old age, but above all the logic of grotesque and grotesque-fantastic. It focuses on how to overcome gerontophobia and artistically modeled cathartic gerontofilia impossible in area exclusively for social, cultural and psychological representations of an old age, but implemented only in areas related to transcendental mystery and dramatic traditions.

**Key words:** ontology of an old age, gerontocontext, gerontologia, gerontophobia, death, drama, conflict, dramatic story, crime literature, monodrama.

**Citation.** Lavlinsky S.P. *Ontologiya starosti v sovremennoi kulture: noveishaia dramaturgiia v kinematograficheskom i literaturnom gerontokontekste* [Ontology of an old age in contemporary culture: the latest drama in the cinematic and literary gerontocontext]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorii, pedagogika, filologiya* [Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology], 2018, Vol. 24, no. 2, pp. 77–84. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-77-84>.

### 1. Художественные репрезентации старости в западноевропейской литературе и кинематографе

Тема старости и комплекс мотивов, с ней связанный, часто встречаются в современной драматургии, ориентирующейся на театральные подмостки и кинематограф. Попробуем выяснить, как художественные репрезентации старости в некоторых произведениях российской драматургии выглядят на фоне современного западноевропейского литературного и кинематографического геронтоконтекста. Для начала определим этот фон. Разумеется, выборка материала остается на моей совести – читатели могут пополнить его собственными примерами.

В первую очередь напомним некоторые фрагменты известного романа Мишеля Уэльбека «Возможность острова» – одного из наиболее ярких образцов литературной геронтофилософии. Казалось бы, к драматургии они имеют весьма отдаленное отношение, разве что своим исповедальным дискурсом напоминают речи персонажей современных монодрам и демонстрируют целостную и трагическую в своей основе философию старости. Эту геронтофилософию рассказчика-героя, Даниеля 1, человека рубежа XX–XXI вв., в дальнейшем разрабатывает его потомок Даниель 24 – летописец из будущего, пытающийся понять, почему в далеком прошлом люди были так несчастны. Заметки двойника главного

героя переносят читателя в некое утопическое (или антиутопическое — в зависимости от точки зрения героев и читателя) время, когда наследники человечества (уже *не люди*) в результате биологических экспериментов достигли бессмертия, а следовательно, не ведают, что есть старость и, соответственно, уже не испытывают геронтофобий.

По мысли Даниеля 1, геронтофобия современного человека определяется исключительно восприятием старости с позиций молодости. Кризис возрастной идентичности порождает в данном случае кризис экзистенциальный и культурно-общественный, а в пределе — антропологический. При этом важно отметить, что носителем «взгляда молодости» может стать не только пожилой человек (внутренняя геронтофобическая позиция, направленная на собственное тело и сознание), но и молодой или еще не совсем старый человек, испытывающий геронтофобию по отношению к другим — уже состарившимся. Современная читателю цивилизация, с точки зрения героев Уэльбека, испытывает тотальную боязнь старости именно потому, что воспринимает себя исключительно с точки зрения молодости, выдавливая постепенно стариков и старость как явление из социального и культурного пространства.

Вот к какому выводу приходит Даниель 24, знакомясь с культурными памятниками человечества (прежде всего литературными и научными):

...потребительский капитализм, который, сделал молодость высшей, исключительно желанной ценностью, тем самым постепенно подорвал почтение к традициям и культ предков, поскольку сулил возможность навечно сохранить эту самую молодость и связанные с нею удовольствия (с. 453–454)<sup>1</sup>.

Даниель 1 изображает становление человека в современном цивилизованном обществе как процесс увядания желаний, счастья и смысла — сексуально-биологического, социального, экзистенциального, социокультурного. В целом — как потерю психосоматической идентичности, по сути, идентичности антропологической: старость — время, когда человек становится «отбросом». Чтобы не стать «отбросом», старый человек должен мимикрировать под молодого — именно на это нацеливает «общество спектакля». Жизнь, устремленная к своему геронтостатусу, истончает человеческие радости и осознается как тотально несчастная и обесмысленная, как жизнь *нечеловеческая*.

Центральные мотивы размышлений двойников — «страх перед старостью», «десакрализация старости», «желание смерти». В исповеди героя и аналитических заметках его потомка акцентируется внимание на огромном количестве человеческих свидетельств о страданиях, вызванных старостью:

...уродливое, одряхлевшее старческое тело уже сделалось предметом единодушного отвращения; первая попытка осмыслить глобальный характер этого явления была предпринята, по-видимому,

в 2003 году, когда во Франции в сезон летних отпусков умерло особенно много стариков. «Старики протестуют» — под таким заголовком вышла «Либерасьон» на следующий день после того, как стали известны первые цифры: за две недели в стране скончалось более десяти тысяч человек; одни умирали в одиночестве, в своих квартирах, другие — в больницах или в домах престарелых, но так или иначе все умерли от *отсутствия ухода*. На следующей неделе та же газета поместила серию жутких репортажей с фотографиями словно из концлагеря: в них описывалась агония стариков, лежащих в битком набитых общих палатах; голые, в одних подгузниках, они стонали целыми днями, но никто не подходил к ним, чтобы обмыть или дать стакан воды. В них описывалось, как санитарки, сбиваясь с ног, тщетно пытаются связаться с семьями, уехавшими отдохнуть, и регулярно собирают трупы, чтобы освободить место для вновь прибывших. «Сцены, недостойные развитой страны», — писал журналист, не сознавая, что сцены эти как раз и были свидетельством того, что Франция превращается в развитую, современную страну, что только в истинно развитой, современной стране можно обращаться со стариками как с отбросами, и подобное презрение к предкам было бы немыслимо в Африке или в какой-нибудь азиатской стране с традиционной культурой.

Волна привычного негодования <...> быстро схлынула, а решение проблемы было найдено в течение ближайших десятилетий благодаря развитию эвтаназии — как принудительной, так и добровольной; последняя получила все более широкое распространение (с. 112–113).

Даниель 1, осмысливая «волю к смерти» самих стариков, их родственников и социума в целом, принудительность и добровольность эвтаназии, обращается к древним традициям, находя в них типологические сходения с отношением к старости современного человека и новейшего общества:

В учении киников существовал один пункт, о котором обычно забывают: детям предписывалось убивать и пожирать собственных родителей, когда те утратят способность к труду и превратятся в лишние рты; нетрудно представить, как это ложится на современные проблемы, связанные с ростом числа пожилых людей (с. 62 — 63).

Если использовать формулировку А.А. Погребняка, анализирующего рассказ Т. Пинчона «Секретная интеграция» о детях, играющих в стариков, Уэльбек создает антиутопическую геронтософию о «коллективной психосоме в состоянии стабильной старости, т.е. жизни, вынесшей *окончательный приговор этому миру*» [Погребняк, с. 21–23].

Различные варианты «приговора этому миру» обнаруживаются и в работах кинематографистов последних десяти-пятнадцати лет. Назову лишь несколько наиболее драматургически значимых, с моей точки зрения, фильмов о старости, в кото-

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Уэльбек М. Возможность острова: роман. М.: Иностранка, 2006.

рых представлены различные варианты геронтософии, в одном случае близких умозрениям узбекских персонажей, в другом принципиально от них отличающихся. Многие из этих произведений были отмечены на международных и национальных кинофестивалях.

Среди киноработ, в которых старость изображается трагикомически, но вместе с тем, исполнена определенного оптимизма, можно выделить драму чешского режиссера Владимира Михалека «О родителях и детях» (2008), построенную на диалогах сорокалетнего сына и семидесятилетнего отца. В основе драматургии Михалека – эпизоды прогулок героев по Праге, во время которых герои ведут диалоги о прошлом и пытаются сформулировать свое собственное отношение к возрастным кризисам зрелости и старости. Назову и трагикомедию этого же режиссера 2001 года «Бабье лето», где гетерофобии пожилой пары постепенно преодолеваются с помощью игрового, театрально-юмористического отношения не только к проходящей жизни, но и к своему настоящему.

Гедонистическая геронтософия представлена в ряде абсурдистских комедий и трагикомедий: румынского режиссера Кристи Пуйо «Смерть господина Лазареску» (2005), французского режиссера Жерома Энрико «Полетта» (2013) и шведского режиссера Феликса Хернгрена «Столетний старик, который вылез в окно и исчез» (2013). Образы стариков в этих фильмах амбивалентны и во многих случаях символизируют абсурдность антропологически девиантных сторон социальной действительности.

Заслуживает внимания и «археологическая драма» тайландского режиссера Апитчатпона Вирасетакуна «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» (2010), где отчужденный от своих родственников персонаж обнаруживает смысл жизни в общении с призраками предков.

Мотив «заботы о старости» сближает драматургию фильмов «Геронтофилия» (2013) канадского режиссера Брюса Ла Брюса и «Простые вещи» (2006) российского режиссера Алексея Попогребского. Здесь именно через общение с пожилыми людьми главные герои – молодые люди – ликвидируют собственные дефициты экзистенциальных смыслов.

Стоит особо выделить и психоаналитические трагикомедии «Пережить самого себя. Теория и практика» Яна Шванкмайера (2013) и «Танцующая реальность» (2014) Александра Ходоровского, в которых кинематографическая репрезентация преодоления гетерофобии сочетается с анимационными, комиковыми (у Шванкмайера) и театральными (у Ходоровского) элементами. Эти два кинодраматургических шедевра объединяет ситуация преодоления старости (часто с карнавально-смеховым эффектом) воспоминаниями о детстве и родителях (особенно о матери).

В «Любви» (2012) Михаэля Ханеке, «Вулкан» (2011) – любовная история Рунара Рунарссона на склоне супружеской жизни о 67-летнем мужчине, который вынужден разобраться с некогда сделанным выбором и трудностями настоящего, чтобы встретить будущее, и «Молодости» (2015) Паоло Соррентино обозначены два крайних полюса современной киногеронтософии: трагедийный и комедийно-элегический.

## 2. Художественные репрезентации старости в отечественной драматургии

Какие же репрезентации старости на этом литературном (романном) и кинематографическом фоне предлагает новейшая российская драматургия? (О репрезентации старости в современной польской драматургии см.: [Рогова]).

В большинстве случаев драматурги обращаются не столько к социально-психологической репрезентации старости и комплексу мотивов, связанных с этой темой (что, видимо, характерно в большей степени для драматургии предшествующей эпохи), сколько к гротескным и гротескно-фантастическим, принципиально перформативным формам – в одном случае тяготеющим к сатире, в другом – к героике. Среди пьес, предлагающих различные варианты геронтософии, особенно выделяются следующие: «Геронтофобия и др.» Вадима Леванова, «Mutter» Вячеслава Дурненкова, «Русская народная почта» Олега Богаева и «Я, пулеметчик» Юрия Клавдиева.

Пьесы Леванова и Дурненкова выстроены как серия диалогов и монологов действующих лиц, происходящих в одно время (в течение суток). Пьесы Богаева и Клавдиева являются монодрамами, в которых диалоги и монологи героев разворачиваются только в сценическом пространстве-времени, воплощающем исключительно внутренний мир главных героев (как того и требует монодраматическая форма, по Н. Евреину).

Рассмотрим геронтософию, представленную в драмах Леванова и Клавдиева.

В пьесе «Геронтофобия и др.» рассказывается о том, как молодая женщина N посещает квартиры пенсионеров и осуществляет эвтаназию, последовательно предлагая старым людям принять красные капсулы. Некоторые из пенсионеров грубо прогоняют женщину, другие принимают капсулу сразу, доверившись N. Пенсионерка Елена Ивановна соглашается проглотить лекарство только после заверений в том, что это «путинская таблетка»: «Программа такая... государственная... помощь больным... Пожилым людям, пенсионерам, ветеранам ВОВ. Инвалидам... бесплатное вот лекарство... Существенно улучшает качество жизни в пожилом возрасте...» (с. 262)<sup>2</sup>. Объяснение N может восприниматься читателем как «перевертыш» философии Человека-подушки из одноименной

<sup>2</sup> Здесь и далее цит. по: Леванов Л. Пьесы и другие произведения, опубликованные в журнале «Город». Тольятти, 2013.

пьесы Мартина МакДонаха, в которой придуманный главным героем персонаж «черных сказок» убивает детей из жалости к ним, совершая акт милосердия – по его представлениям, существование ребенка в мире взрослых является сущим адом.

Полоумная Елизавета Ивановна принимает «реабилитационную» таблетку только под нажимом N. Вдовец Афанасий Матвеевич, переживающий в полоумных монологах свою измену жене, умирает сам, испытывая страх перед собственным прошлым. По мере развития драматургического сюжета коммуникативное насилие со стороны N переходит в насилие буквальное по отношению к несговорчивым бывшему партийному работнику Екатерине Федоровне Сколокосовой N и вуйеристу Павлу Андреевичу. Однако убиты не только пенсионеры, но и молодой человек – представитель некой христианской секты, назойливо проповедующий по квартирам «слово христово» (Ремарка: «она раскладывает его вдоль стены и точными резкими ударами вгоняет гвоздь в его ладонь, прибывая ее к стене»). Жертвой становится и дворник-таджик, невольно попавший под руку N.

N жестоко расправляется и с частным детективом, разоблачившим убийцу. Ремарка живописует смерть этого персонажа:

*Легкое движение тонкой руки N, мгновенный, как фотовспышка, проблеск лезвия.*

*Частный детектив дико орет, зажимая руками лицо, сквозь пальцы течет кровь.*

*N разжимает руку, из пальцев выскальзывает лезвие безопасной бритвы (с. 262).*

Однако насилие, кумулятивно накапливаясь в пьесе (автор намеренно нанизывает сцены насилия, создавая гротескный «аттракцион смертей»), приводит к гибели саму убийцу. Происходит это во время детской игры с мальчиком Герой. Поджидая его бабушку, N предлагает подростку надеть ей на голову черный пакет, замотать скотчем, считать до ста и рассказывать страшную историю. Так под детскую страшилку Геры N и умирает. Смерть N сценически представлена как самоубийство.

Воспринимая действие пьесы, переполненное «аттракционами смертей», читатель не может не задаться вопросом о целесообразности так выстроенного гротескно-драматического сюжета. Некоторые монологи персонажей прямо и косвенно дают ответы на этот вопрос.

Абсолютно все действующие лица переживают различные фобии, наиболее сильной из которых является геронтофобия. Не случайно пьеса имеет заголовок «Геронтофобия и др.». И др. – и другие фобии, подчиняющие себе самый сильный страх – «страх старости». Его испытывают не только пенсионеры, в полубезумных высказываниях которых на время реанимируется их прошлая жизнь, осознается бессмысленность ее финала и собственного существования в целом. В одной из первых реплик Елены Ивановны обозначена общая конфликтная ситуация, связанная с потерей биографической и экзистенциальной идентичности:

Елена Ивановна (*задумчиво*). Я вот сижу, в окошко смотрю, смотрю все... Не знаю... Думаю, все думаю... Как все происходит так? Зачем так?.. Думаю все... И ничего не понимаю совсем... Совсем ничего... Я вот Богу стану молиться, задумаюсь так... и забываю. Что молиться начала... А тебя, доча, тоже, значит, Путин прислал?.. (с. 239).

Реплика Елены Ивановны переключается с репликой N, обращенной к Гере:

Нельзя? А что можно? Ты знаешь?.. Можешь мне сказать, чего ты хочешь на самом деле?.. Как это все устроено, зачем все это?.. Я плохая – а кто хороший?.. Да что это все вообще значит, что... (с. 255).

Бессмыслица существования самой N компенсируется ее преступлениями. Имя-знак фиксирует внимание читателя на безымянности персонажа и его обезличенности; сомнительную идентичность N, видимо, обретает только посредством убийств. Но каковы мотивировки совершаемых преступлений? Ответить на этот вопрос однозначно не представляется сразу возможным – криминальный сюжет поначалу выстраивается так, чтобы мотивы преступлений N воспринимались как загадка. С одной стороны, соотношение сценических эпизодов убийств молодого человека-сектанта и дворника со сценами убийств пенсионеров свидетельствует о социопатии N (почти по Сартру – «другие – это ад»), которую она пытается преодолеть, уничтожая носителей своих страхов. Наибольшую фобию внушают пожилые люди и – как можно предположить – собственная жизнь N. Безумие преступницы отражает безумие несовершенного мира, которое на протяжении всей пьесы проявляется в его дискурсивной основе – жесты коммуникативного насилия характеризуют речь многих персонажей. С другой стороны, преступления N соотносятся с легитимным – реальными или предполагаемыми – убийствами стариков государством и обществом. Обратим внимание на уже процитированную реплику о «путинской таблетке» и – особенно монологи Частного детектива, обращенные к N незадолго до собственной гибели:

...А вот скажи, интересно мне, зачем ты это все делаешь?! А?! Ты больная?! Ты ненормальная?! Да? Тебе убивать нравится? <...> Я думал сперва, что ты с кем-то работаешь, с риелторами какими-нибудь – махинации с квартирами! Нет! Ценные вещи тоже не пропадали ни разу!.. Тогда – что?! Идея какая-то? <...> Ты вроде как... Орудие Бога? Чистильщик? Избавитель? Ассенизатор, да? Хирург... Посланник Божий? Рука Его и промысел, а? Избавляешь этих несчастных, убогих от страданий? Их все равно не спасти и им все равно не помочь, да? Они же сами, сами просят, чтоб их поскорей Бог прибрал – послал им легкую скорую смерть!.. Зачем?!.. (с. 260).

После ответа N «Геронтофобия у меня...» позиция Частного детектива резко меняется: из разоблачителя и обвинителя он неожиданно становится идеологом нового «Национального проекта» – N словно подсказала ему идею, которая развивается в монологе персонажа:

...А ты мне нравишься! <...> Это — правильно все! Это вообще должно стать государственной программой. По-моему, очень гуманно... В животном мире слабые и больные обречены! Выживай, сильный! Это закон, благодаря которому жизнь продолжается и развивается... В Спарте убогих, немощных, уродов, стариков, больных, калек — сбрасывали со скалы. В Японии — стариков уносили в горы и оставляли там умирать... Да везде, всегда, у всех!.. Ни одно общество не способно... экономически не способно заниматься гуманитарной благотворительностью... Не способно содержать неполноценных за счет нормальных... Всем, кто не способен пользу обществу приносить... полноценно — нету места в нем!.. Здоровых, нормальных людей слишком много! Ленин прав: кто не работает — не должен жрать! Они не нужны ни-ко-му! Они балласт! Когда эти идиоты из правительства поймут уже! Это должен быть новый национальный проект! (с. 261).

Таким образом, «государственная» позиция Частного детектива оправдывает действия N и даже придает ее преступлениям официальный статус — именно так, по мысли Частного детектива, и нужно власти поступать со стариками (см. переключку с романом Уэльбека).

Очевидные отсылки к «Преступлению и наказанию», фиксируя внимание на общности мотивов, подчеркивают принципиальное отличие преступления Раскольникова от преступлений N. У классика теория проверяется «делом» (частный детектив, как следует из приведенного ранее монолога, использует роман Достоевского в качестве ключа для раскрытия преступлений N). У современного драматурга преступника из человека делает отсутствие метафизических предпосылок, не обретшая *идентичность психосома* — N может утвердить себя только в насилии, преодолевая накопившиеся страхи. Однако стоит обратить внимание и на финальный сценический эпизод «Возвращение Лазаря», фабульно (хронологически) предшествующий самоубийству N и постфактум имплицитно объясняющий его причину. В этом эпизоде Афанасий Матвеевич, обращаясь к N будто бы к своей бывшей любовнице Варе, вспоминает, как к ним в дом вернулся Лазарь — канарейка, некогда вылетевшая из открытой форточки:

...Мальчишки потом принесли маленькую замерзшую тушку, но я не показывал тебе дохлого Лазаря, я говорил тебе, что он улетел в теплые края, на Канарские острова... А сегодня мне приснилось, что он вернулся, что он стучится в стекло мне в окошко. Я отворил форточку и впустил его... Он сел мне на голову и начал петь... Прикрой, а то продует тебя!

*N сидит на подоконнике, водит пальцем по стеклу, разрисованному морозными узорами. В открытую форточку влетают снежинки (с. 270).*

Возвращение Лазаря в финале привносит в пьесу элемент катарсичности, несмотря на представленный ранее «аттракцион смертей». Однако, в отличие от воскрешения Раскольникова, воскрешение N в новом качестве носит характер скорее иллюзорный. N предстает в этом эпизоде Варей — женой Афанасия Матвеевича (и в его кругозоре,

и в кругозоре самой героини), тем самым преодолевая геронтофобию через перевоплощение — пусть и виртуальное — в предмет собственных страхов. Страх избывается, но, как понимает читатель, уже за пределами жизни N.

Возможно ли выстраивание драматургической геронтофобии, в которой персонаж через испытание старостью обретает не иллюзорную, ведущую к смерти, но подлинную экзистенциальную и антропологическую идентичность? Пьеса Клавдиева «Я, пулеметчик» дает положительный ответ на этот вопрос.

Главный герой драмы Клавдиева — «парень, лет 20–30-ти» — легко узнаваемый в современном социокультурном российском пространстве «браток», «пацан» с «понятиями» и «вольной» в кармане. Отсутствие имени, конкретного возраста, индивидуальных черт подчеркивает его знаковость, типичность (ср. с номинацией главной героини в пьесе Леванова). Как и многие современные драматурги, Клавдиев, выбирая в качестве действующего лица одного из представителей социально-маргинальных кругов, ориентируется на актуализацию имеющихся у читателя культурных кодов. Однако ориентация на эти коды необходима не для того, чтобы вызвать осуждение героя или, наоборот, стимулировать сентиментальное сопереживание, переходящее в наивно-реалистическое подражание ему (ср. реакцию молодых зрителей на события и поступки героев в криминальных фильмах «Бригада» и «Бумер» (О специфике поколенческой самоидентификации зрителей телевизионного сериала «Бригада» (2002) см.: [Дерябин, Глембоцкая]). Оно необходимо для приобщения адресата к ценностям, находящимся за пределами конкретной социальной и психологической роли. Одним словом, Клавдиев, дискурсивно формируя в сознании воспринимающего определенный социокультурный «гештальт», разворачивает сюжет монодрамы так, чтобы в финале приблизить читателя/зрителя к ритуально-катарсической «точке накала» (А. Арто), никак не связанной с «бандитской правдой», а скорее ей тотально противостоящей. В этом отношении, как мне представляется, пьеса Клавдиева содержит в себе ряд атрибуций «жесткой дидактики» в духе идей театрального философа XX века, реформатора театра и метафизического анархиста Антонена Арто.

В пьесе используется скрытая мотивировка монолога героя. Почему «пацан» вдруг заговорил в исповедально-проповедническом тоне, проясняется по мере развития его высказывания, а окончательно становится понятным только в последнем сценическом эпизоде. Весь монолог героя являет собой рефлексию человека на событие, случившееся с ним в недавнем времени. Дистанция между прошлым и настоящим «схлопывается», приобретая особую модальность «вневременного высказывания».

Текст пьесы состоит из монтажа фрагментов, один ряд которых воспроизводит высказывание парня, вынужденного с отдыха на турбазе, находя-

щейся на берегу Волги, отправиться «выручать своих» на «стрелку», которая заканчивается «войной» («разборкой» и гибелью друзей-бандитов). Другой ряд – высказывания его деда, пулеметчика, во время «войны с немцами» удерживающего высоту на Моонзунде. Композиционно эти два потока высказываний выстроены так, чтобы читатель не сразу догадался, какому субъекту сознания принадлежит тот или иной фрагмент. Переход от одного голоса к другому в тексте почти не маркируется – автор намеренно «сливает» их в судорожный речевой поток. Молодость говорит здесь голосом старости, старость – голосом молодости.

В тексте пьесы двенадцать переходов от одного голоса к другому – семь фрагментов воспроизводят речь парня, шесть – деда. Схематично траектория сцен выстроена следующим образом. В первом фрагменте парень рассказывает о страстном желании отдохнуть на прибрежной турбазе:

Жить, скажу я вам, сложно... Надо отдыхать, а то постоянно – как мошка на стекле в автобусе... Видели когда-нибудь? Конечно, видели... Поднимется – съедет, поднимется – снова вниз... И так – пока до форточки не доберется. Или пока не придавит кто-нибудь...<sup>3</sup>

Далее ремарка обозначает границу между миром парня и его деда, границу, не сразу идентифицируемую читателем:

Главное – чтобы солнце светило (*усмехается*), да войны не было. (*После небольшой паузы, проводя рукой по лицу, как от сильной усталости*). Я обгорел до неузнаваемости, и моя черепная коробка трещала, когда кипящие воспоминания рвались с того света, отчаянно пытаясь уцепиться за этот.

Это первый переход к высказыванию деда. В последнем (финальном) переходе первая часть высказывания деда контрастирует с первой частью высказывания парня: если в мире парня главной ценностью провозглашается отдых от «разов, когда придурков разных вывозили в посадку обрабатывать», то в мире деда – отдых от необходимости убивать людей, спасая собственную жизнь и жизнь своего напарника. Дед выступает для парня в качестве двойника (и одновременно проводника) в мир прошлого (и биографического (детство), и исторического (война), и «архетипического» (инстинктивная, «лондоновская», воля к жизни).

В своей монодраме Клавдиев художественно осуществляет завет, данный Арто и перекликающийся с мыслью А. Бергсона: «Если первоначально было принципиально признано, что тень тела сохраняется, ничто не может помешать оставить за ней первопричину, сообщающую телу деятельную силу. Мы получаем активную, деятельную тень, способную влиять на человеческие дела» [Бергсон, с. 145]. Старый человек – дед – выступает для парня в качестве Тени, Двойника (по Арто,

героического первопредка, живущего внутри сознания человека и являющегося его подлинной сутью). Именно этот первопредок проясняет для него смысл существования человека, сам же парень опознается читателем/зрителем в качестве Двойника, приближающего адресата к ритуально-катартическому приятию *Жизни как Войны*.

Перформативно-игровое пространство, моделируемое Клавдиевым, словно сориентировано на театральную-метафизический завет Арто: «Полный социальный крах, органический хаос, избыток порока, какое-то всеобщее заклинание демонов, которое теснит душу и доводит ее до крайностей – все это говорит о наличии предельной силы, в которой живо сходится вся мощь природы в тот момент, когда он собирается совершить что-то значительное» [Максимов, с. 85]. Такой непризнанной силой является в мире Арто *Жестокость*. Таковой она является и в мире Клавдиева. Болезнь мира излечивается Жестокостью, ее очистительным действием, Война может быть излечена только Войной. Но Войной, воплотившейся в пространстве театральной сцены (как воображаемой читателем, так и реально воспринимаемой зрителем).

Заголовок драмы «Я, пулеметчик» указывает одновременно на самоидентификацию парня, преодолевающего социальную и психологическую определенность собственной биографии, и читателя/зрителя, включенного в пространство «жесткой игры», затеянной современным драматургом.

А. Ахутин определял инициацию как «пробуждение, второе рождение, переход из небытия в мир», ритуал, «в которых человек мифа подходит к <...> возможности обзора и осознания своего мира в целом» [Ахутин, с. 118]. В финале пьесы Клавдиева происходит событие, которое аналогично состоянию инициации, результатом которой становится катарсис – «преодоление героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, с. 313].

В своей монодраме, обращаясь к образу «первопредка», Клавдиев возрождает тип *героического* самоопределения, преодолевающего пределы неправедных (с точки зрения автора) форм человеческого существования. Героическое самоопределение осуществляется здесь через приобщение к духу старого воина.

Напомню, что древнегреческое слово «геронтес» (gerontes), кроме значения «старика», трактуется как «старейшины, члены верховного совета, сенаторы» (А.Д. Вейсман). Драматург в данном случае как бы реанимирует утраченное значение данного понятия, возвращая читателю древний «прародительский» смысл понятия «геронтес» (Подробный анализ пьесы Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик» см.: [Лавлинский]).

<sup>3</sup> Здесь и далее текст пьесы цит. по рукописи, любезно предоставленной автором.

### Заключение

Подведу некоторые итоги. Что же такое старость в понимании новейшей российской драматургии? С одной стороны – социальное и биологическое бедствие, время осознания экзистенциального и идеологического краха, отчаяние, выраженные в речах персонажей-стариков. С другой – старость, по логике драматургов, не антипод молодости, а ее обратная сторона, создающая вольные и/или невольные условия для испытания «не-старого» сознания «предельными вопросами».

Еще раз подчеркну: пьесы, о которых шла речь, разрабатывают не столько реалистические традиции репрезентации старости, сколько традиции гротескные и гротескно-фантастические. Преодоление герентофобии, выстраивание катарсической геронтософии, по логике современных драматургов, невозможно в зоне исключительно социальных и культурно-психологических репрезентаций старости, но только в сферах, связанных с трансцендентными и мистериальными драматургическими стратегиями.

### Библиографический список

Ахутин А. Тяжба о бытии. Сборник философских работ. М., 1996.

Бергсон А. Два источника морали и религии. М., 1994.

Дерябин А., Глембоцкая Я. Кино-сага о состоявшемся поколении в АРХЭ // Культурологический альманах. 2003. Вып. 4. С. 124–126.

Лавлинский С.П. «Театр жестокости» по-русски (Позиция героя и адресата в монодраме Юрия Клавдиева «Я, пулеметчик») // Миргород. 2015. № 2 (6). С. 123–144.

Максимов В. Эстетический феномен Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 2007. С. 85.

Погребняк А.А. Старость как ресурс // Философия старости: геронтософия. Серия «Symposium»: сб. материалов конф. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. Вып. 24.

Рогова Е. Тема старости в пьесе «Рыдания» Кшиштофа Бизе // Поэтика новейшей драматургии. М.; Кемерово, 2014. Вып. 4. С. 166–174.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2004.

### References

Akhutin A. Tiazhba o bytii. Sbornik filosofskikh работ [Quarrel about being. Collection of philosophical works]. M., 1996, p. 118 [in Russian].

Bergson A. Dva istochnika morali i religii [Two sources of morality and religion]. M., 1994 [in Russian].

Deryabin A., Glembotskaya Ya. Kino-saga o sostoiavshemsia pokolenii v ARKhE [Kino-saga about the successful generation in ARCHE]. Kulturologicheskii almanakh [Culturological almanac], 2003, Issue 4, pp. 124–126 [in Russian].

Lavlinsky S.P. «Teatr zhestokosti» po-russki (Pozitsiia geroia i adresata v monodrame Iuriiia Klavdieva «Ja, pulemetchik») [«Theater of Cruelty» in Russian (The position of the hero and addressee in the monodram of Yuri Klavdiev «I, the machine-gunner»)]. Mirgorod, 2015, no. 2(6), 123–144 [in Russian].

Maksimov V. Esteticheskii fenomen Antonena Arto [Aesthetic phenomenon of Antonin Artaud]. SPb.: Giperion, 2007, pp. 85 [in Russian].

Pogrebnyak A.A. Starost' kak resurs [Old age as a resource]. In: Filosofiiia starosti: gerontosofiia. Seriiia «Symposium», vypusk 24. Sbornik materialov konferentsii [Philosophy of an old age: gerontosophy. Series «Symposium», Conference proceedings]. SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2002, Issue 24 [in Russian].

Rogova E. Tema starosti v p'ese «Rydaniia» Kshishtofa Bize [The theme of an old age in the play «Sobs» by Krzysztof Bizio]. In: Poetika noveishei dramaturgii. Vyp. 4 [Poetics of the newest drama. Issue 4]. M.; Кемерово, 2014, pp. 166–174 [in Russian].

Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broitman S.N. Teoriiia literatury: v 2 t. T. 1 [Theory of literature: in 2 Vols. Vol. 1]. M., 2004, p. 313 [in Russian].