

И. И. Плеханова

Иркутск, Россия

**НОВАЯ ДРАМА XXI ВЕКА:
ЛИРИЧЕСКИЙ МОДУС ТРАГИЧЕСКОГО ***

Интеллектуальное неодионисийство новой драмы XXI века (бр. Пресняковы, И. Вырыпаев, Ю. Клавдиев, В. Сигарев) представляет собой самовыражение нового сознания. Погружение в ужасное и безобразное, отчуждение событийного ряда и речевого текста – индикаторы идейного инфантилизма, испытывающего смыслы в условиях онтологической неопределённости. Главная духовная коллизия – колебание между моральным и витальным – определяет лирический модус современной трагедии познания.

Ключевые слова: новая драма, лирическое самовыражения, интеллектуальное дионисийство, идейный инфантилизм, трагическая витальность.

Ключи и принципы анализа

Феномен «новой драмы» стал камнем преткновения для традиционного литературоведческого анализа. Это касается радикального крыла движения, темой которого и средством воздействия на читателя / зрителя названо насилие. Суть вопроса – в возможности коммуникации, т. е. способности воспринять и интерпретировать чудовищное, когда «хаос шевелится» («О чем ты воешь, ветер ночной?..» Ф. Тютчев) не в природе, а на сцене. Пример и апофеоз тенденции – 40-минутный монолог маньяка-каннибала у И. Вырыпаева («Июль», 2006).

Обсуждение допустимости представления на сцене чудовищного сводится к оправданию средств целью – это или провокация сытого, благополучного, буржуазного вкуса, как у футуристов, или разрушение границ условности, очередное восстание против нормированной «правды жизни». Но важно подчеркнуть, что изменилась сама антропологическая ситуация: и провокация, и восстание совер-

* Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение № 14.В37.21.0996.

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Иркутского государственного университета (а/я 496, Иркутск, 664025; oembox@yandex.ru; +7 (395 2) 29 71 60)

шаются в атмосфере *сузубо интеллектуальной рефлексии*, т. е. *без участия сопереживания*. В случае провокации правила игры давно известны и предполагают не сочувствие, а оценку степени радикальности. А с «правдой жизни» все настолько хорошо знакомы, что возникает вопрос уже не столько о предмете, сколько о цели исследования. Испытывается власть культурных запретов: эстетических – при встрече с натурализмом, моральных – при созерцании эксгибиционизма, физиологических – при соучастии в насилии (в качестве и зрителя и жертвы).

С упразднением запретов исчезла тайна человека, а предел свободы в духовной сопричастности секуляризованному или бытовому насилию уже известен – это зрелища античности (растерзание первохристиан в Колизее), ещё недавние публичные казни или телерепортажи о кровавых эксцессах. Эти действия или картинки нуждаются в слове ровно настолько, насколько оно именует и санкционирует события. В романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.» (2011) показано, как регресс культуры технологически и дискурсивно модернизирован цивилизацией. Но в драме всё-таки участвует слово, и каким бы обесценным и несценичным оно ни являлось, за ним должны стоять самобытные смыслы.

Так в чём же новизна «новой драмы», и в каких терминах она может быть адекватно описана? Смысл описания состоит в оправдании, т. е. в признании не только правомерности вынесения на сцену чудовищного, но и художественной, т. е. особой социальной значимости события и форм его представления.

Базовая социальная значимость «новой драмы» очевидна: это высказывание первого постсоветского поколения 1970-х годов рождения, отражение процесса исторического распада и деградации общества – результата не свободы, а вседозволенности. Значимость образа высказывания определяется новизной языка и стоящей за ним концепцией человека.

Новизна содержательной и коммуникативной установки на жестокость относительна, поскольку коррелирует с опытами Антонена Арто и Жана Жене [1, с. 25], но для российской традиции это по-прежнему язык травматический. Второй и близлежащий аналог – концептуализм В. Сорокина, метафизический реализм Ю. Мамлеева, но жестокость новой драмы не подчёркнуто условная, а тяготеет к натуралистической достоверности. Очевидно, что к целенаправленному изображению насилия неприменимы *в качестве содержательной оценки* категории «ужасное», «безобразное», ибо нет авторитетной позиции, которая выносит приговор, а само насилие – норма обыденного существования, как, например, в «Пластине» (2000) В. Сигарева или «Анне» (2004) Ю. Клавдиева.

Новизну связывают с особым типом театрального мышления, который отменяет традиционный психологизм и устанавливает коммуникацию шокирующих игровых отношений. К новому явлению русской драмы меньше всего применимы, как считают М. Липовецкий и Б. Боймерс, понятия «конфликт, герой, идеология»: «...нет оптики, позволяющей адекватно прочесть эстетику, не укладывающуюся в рамки психологического идеологизма и идеологического психологизма» [1, с. 24]. Причина – неопределённость координат, в которых происходит событие, оно же игра: «Гомогенность реального, виртуального, фантастического, театрального, карнавального, ритуального, вскрытие механизмов представления и установка на разрушение (в той или иной степени) устоявшихся понятий о театральном представлении или о перформансе как таковом» [2, с. 87].

Тем не менее предложено определение доминантной формы – «перформанс насилия», что означает создание особой реальности: «зрителю кажется, что сценическое действие “отражает” внесценическую реальность, а на самом деле гипернатуралистические черты лишь маркируют разворачивающиеся на сцене события как *саму жизнь*, возникающую на сцене по логике ритуального перфор-

манса» [1, с. 27]. Цель действия – вовлечение всех присутствующих в ситуацию «общей боли» от сопричастности насилию как «повседневно-узнаваемой формы ритуала»: «остаётся эффект сакрального, замешанного на отвращении; сакрального, которое возникает *здесь и теперь*, рождаясь из некрасивого и болезненного ритуала» [1, с. 367].

Формула «перформанс насилия» была бы универсальна, если бы насилие оставалось единственной темой новой драмы, ведущим языком и предельным горизонтом миропонимания, а форма пьесы всегда представляла бы собой текст сценария. На деле разыгрываются события, связанные с поиском смыслов. Братья Пресняковы, действительно, проанализировали вариации агрессии в пьесе «Терроризм» (2002), превратив название в метафору. Но герои Ю. Клавдиева («Лето, которого не видели вовсе», 2003), В. Сигарева («Агасфер», до 2006), И. Вырыпаева («Бытие № 2», 2004) ищут безусловное и за пределами насилия. Но характеристика, действительно, не является целью новой драмы, на сцену выводятся условные персонажи-знаки, выразители неких состояний сознания и линий поведения. Пьесы Ю. Клавдиева и В. Сигарева начинаются и завершаются лирическими зарисовками, а И. Вырыпаев называет свой метод традиционным для театра представлением – это «исполнение текста пьесы. Это не психологический театр» [3, с. 7]. Следовательно, вполне допустимо искать ключ к явлению в рамках традиционного литературоведения.

Гипотеза состоит в том, что новая драма в самом радикальном её выражении представляет собой *лирическое высказывание в драматической форме поколения с новым сознанием, не знающим и не признающим запретов*.

Лирический модус драмы

Аргументы в пользу гипотезы количественные и качественные. Первое – это невероятная массовость явления и скорость написания текстов. Исключительное призвание и редкий дар драматурга приватизирован массой, организация производства (фестивали и лаборатории) корректирует спрос и предложение. Это сразу бросается в глаза: «Пьесы у нас пишут сотнями, кажется, даже предпочли их стихам; возникает даже ощущение, что драматург в России теперь больше, чем поэт» [4, с. 279]. Наиболее яркие представители связаны с рок-культурой. Так, Ю. Клавдиев на пике формы писал пьесы как тексты песен – с необыкновенной скоростью и плотностью: «Лето, которого мы не видели вовсе» – 11 дней (17–27.02.2003), «Собиратель пуль» – 14 дней (12–25.03.2004), «Облако, похожее на дельфина» – 14 дней (31.03–13.04.2004), «Анна» – 4 дня (09–12.08.2004) (эту пьесу он считает лучшей). Точная фиксация дат свидетельствует о рефлексии времени в момент работы, т. е. об экзистенциальном характере текстопорождения. В. Сигарев не датирует пьесы, но он и И. Вырыпаев до ухода в режиссуру и кино тоже работали достаточно плотно.

Второй аргумент в пользу лирической природы текста – прямое авторское высказывание даже не в ремарках, а в символическом обрамлении драматического события. «Агасфер» В. Сигарева – это протест против подлого и ничтожного мира, который не заслуживает сострадания. Начало вполне лирическое – с глубокой символикой и недосказанностью, повествователь пока только намекает на солидарность с Агасфером: «Я встретил человека на улице с неприкаянным лицом. <...> – Господь осудил меня скитаться по свету до конца Мира, – ответил он. И скупая, но самая горькая слеза во вселенной зародилась в его правом глазу. <...> И упала. И исчезла в земле. <...> И я подумал, что, должно быть, он единственный, кто желает, чтобы солнце погасло. Или не один он такой?..» [5, с. 103]. Далее следует история предательства семьёй Андрея, вернувшегося из заключе-

ния возродившимся и кротким, доведение его до самоубийства, протест, созревший в душе не менее кроткого и бессильного Гены, который в отчаянии стреляет из водяного пистолета. Финал написан как Апокалипсис, когда все грешники падают, как в компьютерной игре, но спадают и оковы грешного мира: «...Падают Первый. Падают Второй. Падают наручники с рук Андрея. Падают стены. Падают дома. Падают деревья. Падают горы. Падают реки и моря. Небо падает. Земля падает. Солнце. Падает водяной пистолет из рук Гены. Всё падает... / И вдруг становится неимоверно светло. Страшно светло. Жутко. И посреди этого света стоят Андрей и Гена. Стоят и не жмурятся. И со всех сторон к ним люди какие-то идут. <...> И всё светлее и светлее становится. Другой начинается Мир. Новый. Лучший, я думаю...» [5, с. 147]. Текст-рамка дан от имени лирического Я, узнавшего себя в Агасфере и исполнившего выстраданную мечту, всё венчает трёхуровневая ремарка – метафора конца света: «ТЕМНОТА / ЗАНАВЕС / КОНЕЦ» [5, с. 147].

Пьеса Ю. Клавдиева «Облако, похожее на дельфина» выносит смысл истории в название. События строятся на чередовании двух планов – лирического диалога юноши с русалкой (Он и Она) и его борьбы с разложением и деградацией, за возрождение божьей к нормальной жизни, за спасение города от Императрицы свалки. Герой погибает от подлого удара, его собственное оружие нестрашное, и вообще Он бессмертен, в отличие от самоуничтожающегося города. Это выясняется в «Заключении», которое венчается весёлой игрой: «Они встают. У него из-за пояса на песок выпадет пистолет. <...> Смеясь, они бегут по кромке пляжа, изредка стреляя друг в друга. <...> Они уходят в реку. В небе над водой висит огромное облако, похожее на дельфина – реально только оно. / И этого вполне достаточно. / КОНЕЦ» [6, с. 156]. Всё это очень похоже на символистскую драму, но с современными акцентами в решении антитезы неподлинного здешнего и идеальной реальности трансцендентного, с условным противостоянием персонажей идеальных и хтонических (разума и безумия Императрицы). Идеальный Он – лирический герой в поисках любви и настоящего человека.

Лирическим может быть сюжет, буквально воспроизводящий канву стихотворений. Так «MUSCA. Парамистерия» (до 1999) В. Леванова¹ представляет собой параллель «Мухе» (1934) Н. Олейникова и «Мухе» (1985) И. Бродского с той же темой открытия родства и трагической обречённости человека. Ироническое определение жанра не отменяет трагедию, а подчёркивает диалог, в результате которого произошла метаморфоза и от *пары* субъектов осталась одна выжившая муха.

Лирический модус драмы обнажает И. Вырыпаев, когда он превращает событие бытового убийства – серпуховский Санёк от любви к чудесной девушке Саше зарубил лопатой свою некрасивую черноволосую жену и закопал её в огороде – в повод для обсуждения действенности заповедей Нагорной проповеди (Евангелие от Матфея), а главное, их правомерности в оценке сути мировых социальных и этнокультурных конфликтов. Масштаб обсуждения таков, что в нём участвуют даже беспородные провинциальные псы со всеми блохами и потрохами. Пьеса «Кислород» (2002) 28-летнего автора манифестировала начало художественного движения нового поколения за обретение подлинных и безусловных ценностей существования.

¹ Леванов В. MUSCA. Парамистерия. URL: <http://www.apus.ru/site.xp/049049053057124050048054050056.html> (дата обращения: 02.05.2013).

Интеллектуальное лирическое дионисийство

Поколение, выросшее в условиях ломки государственной системы и деконструкции духовных ценностей, оказалось в трагической ситуации смыслового вакуума. Из хаоса приходится выходить собственными силами и строить заново *не общий, а индивидуальный смысл*, поскольку социальная значимость искусства ещё не открыта заново и пока не признана. Поколение эгоцентрически замкнуто в себе и в сознании своей обречённости перед слепой космической силой рока. Об этом говорит финальный текст «Кислорода»: «Это Саша и Саша, люди третьего / тысячелетия. Запомните их такими, / какие они есть. Это целое поколение. / Запомните их как старую / фотографию. Это поколение, / на головы которого где-то / в холодном космосе / со стремительной скоростью летит / огромный метеорит» [7, с. 141–142]. Речь идёт об астероиде Апопос, который пройдёт в опасной близости от Земли в 2019 и 2032 гг. и о котором пока мало кто знает и думает. Но для сознания творца «Кислорода» открытие смертности молодости – чрезвычайная травма. Прощальный текст принадлежит не персонажам, но, видимо автору, который почему-то изъясняется с пафосной интонацией, применимой по отношению к героям прошедшей войны, но абсурдной в ситуации будущего, когда запоминать «старую фотографию» будет просто некому. И эта инверсия времени чрезвычайно знаменательна – как выражение инфантильной обиды на иные поколения, которые, как кажется, будут жить вечно, как вредные старики.

Эта инверсия не случайна, она – показатель выброса духовной энергии самости в отсутствие каких-либо сдерживающих факторов: логических, моральных, религиозных, этнических, культурных. «Кислород» – это апофеоз *интеллектуального дионисийства*, в которое погружается сознание нового поколения, *лирическое в своём социальном выражении*. Лирика вообще диктуется игрой воображения, образы и мотивы располагаются «в последовательности логической связи мысли или психологических ассоциаций чувства (со множеством переходов между этими “или”» [8, с. 8]. Характеристика *познавательного процесса как интеллектуального дионисийства* акцентирует его трагедийную напряжённость, неистовую жажду пробиться к безусловному смыслу и испытания его здесь и сейчас с хтонической энергией, которая не столько строит, сколько разрушает.

Суть поиска безусловных ценностей И. Вырыпаев определил так: «Ведь что такое кислород? Это метафора необходимости для меня. То, без чего нельзя. Для героев кислородом является истина, они ищут её. Для них сам поиск является кислородом. Не искать нельзя. Иначе ты умрёшь, задохнёшься без поиска. Поэтому никто не даёт ответов» [3, с. 6]. Но метафора кислорода на деле означает имморальную, внеоценочную, биологическую сущность витальности, к реализации которой стремится сознание автора. Оно называет истиной то, что по сути своей является свободой спонтанного протестного действия, и предлагает вахханалию ассоциаций, которые увлекают далеко от источника вдохновения.

Отправная тема обсуждения – правомерность убийства того, что оскорбляет великую любовь. Два актёра – Он и Она – в рэповой интонации рассказывают и обсуждают жуткую историю: «Он сказал, что зарубил лопатой / свою жену в огороде потому, / что полюбил другую женщину. <...> Потому / что в девушке с чёрными волосами / и короткими толстыми пальцами рук / нет и не может быть кислорода, / а в девушке с рыжими волосами, / с тонкими пальцами и с мужским / именем Саша кислород есть. / И когда он понял, что его жена / не кислород, а Саша кислород, / и когда он понял, что без кислорода / нельзя жить, тогда он взял лопату / и отрубил ноги танцорам, танцующим / в груди его жены» [7, с. 65]. Вульгарное убийство совершается в состоянии экстаза, как жертвоприно-

шение – очищение от скверны, герой отдаётся музыке и пляске: «Он не слышал, когда / говорили: “не убей”, быть может, / потому, что он был в плейере. / Он не слышал: “не убей”, он взял / лопату, пошёл в огород и убил. / Потом вернулся в дом, включил / музыку погромче и стал танцевать» [7, с. 61]. Хтоническая сила музыки и пляски подавляет знание заповеди, на этом контрасте строится обсуждение всех 10 заповедей Нагорной проповеди.

Просто дионисийство ограничилось бы нарушением первой и древнейшей заповеди – «не убий», но дионисийство интеллектуальное последовательно пройдёт по всему ряду, поскольку его цель – обратить против Бога его же собственные слова. В Евангелии осуждается неправый гнев: «И Я говорил вам, что всякий, гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду; кто же скажет брату своему: “рака” <пустой человек>, подлежит синедриону <верховному судилищу>; а кто скажет “безумный”, подлежит геенне огненной» (Мтф. 5:22). По отношению к танцующему с лопатой Саньку запрет на осуждение звучит так: «И кто скажет ему: “рака – конченный / человек”, подлежит синедриону. / А кто скажет: “безумный”, подлежит / геенне огненной» [7, с. 67]. Ибо Санёк буквально исполнил заповедь – вырвать соблазняющий глаз и отсечь соблазняющую руку – правда, по отношению к источнику похоти, т. е. «не очень-то уж красивому» телу жены, виновна она, ибо похоть – это не кислород.

Аргументом против заповедей будут и секс («не сотвори себе кумира»), и арабский терроризм («не противься злumu»). Ответы на заповедь «Не собирайте себе сокровища на земле... Но собирайте себе сокровища на небе» (Мтф. 6:19) будут самыми неожиданными, поскольку самым главным окажутся земные жизненные потребности без всякой градации или морального оправдания, например: «Для главного картины / Микеланджело и матерные слова / на заборах» [7, с. 131]; «Для главного презираешь своих / родителей и бьёшь по лицу своего ребёнка» [7, с. 132]. После лавины «главного» наступает апофеоз: «ОН. Для главного – / останавливаешься и задаёшь / главный вопрос. / Пауза. / ОНА. Ну и что же для тебя главное?» [7, с. 133]. Непроизносимым оказывается подлинно сакральное: «ОН. У меня то же самое. Ты начни, / а я продолжу. / ОНА. Ты, наверное, в садике / с какой-нибудь девочкой так играл: / кто первый снимет трусы? / ОН. Играл. А ты? / ОНА. Совесть. / ОН. И для меня то ж самое» [7, с. 134]. Игра в дионисийство обнажает детскую непосредственность.

Лирический герой – инфантильный испытатель смыслов

Инфантильность – конституциональная характеристика лирического сознания творцов новой драмы. Она вполне осознана, поскольку такой статус позволяет остаться собой, не идентифицируясь ни с одним авторитетом. Поэтому единственная заповедь, которая не встречает сопротивления в сознании героев «Кислорода», это установка на отрешённость: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями» (Мтф. 7:6). Она позволяет замкнуться в сознании абсолютной интеллектуальной свободы. Суть свободы – в неподкупности, т. е. непокупаемости на какие-либо концептуальные установки: «ОН. Смысл бессмыслен, / если давать хоть какую-нибудь оценку / происходящему. / ОНА. А искать смысл в смысле / попросту невежественно / некультурно. / ОН. Любая культура бессмысленна. ОНА. Как любое творчество. ОН. А кто не понимает этого, / тот пошляк. / ОНА. Или бизнесмен. / ОН. Или тот и другой вместе / взятые» [7, с. 123–124]. Но, разумеется, этот негативизм – отнюдь не исполнение заповеди «будьте как дети» («Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мтф. 18:3)), поскольку *идейная ин-*

фантильность – это способ испытать смыслы, не предполагая ответственность за последствия.

Главный герой новой драмы – невинное дитя в разных ипостасях: дитя как избранный социальный статус и дитя как образ социального поведения, первое ни к чему не обязывает, второе даёт право на свободу. Открытие братьев Пресняковых – 30-летний сознательный инфантил Валя («Изображая жертву», 2002). Неуловимый для любых упреков и обязательств, он вяло предаётся тому же интеллектуальному дионисийству, объясняя смыслы жизненными интересами: «Разный уровень вхождения в культуру... Хорошее словосочетание... оно означает, что если ты, предположим, сифилитик, то не стоит жить со здоровым человеком, который каждый день будет обращать внимание на твою болезнь и упрекать тебя за то, что ты сифилитик и всех других такими делаешь!» [9, с. 15]. Если тема «новой драмы» – отсутствие смыслов, то Валя – наглядное доказательство бессмысленности категории трагического как ключа к ситуации всеобщей безответственности: нет героя, нет человека, ради которого стоит искать смысл, нет перспективы.

Инфантильность как стратегия социального поведения – это образ мышления, чувствования и действия того нового сознания, которое отличает пришедшее поколение. Персонификация – неприкаянный подросток, испытывающий готовые смыслы и своё право суда над людьми и миром, сам же и судья своих мыслей и поступков. Этот тип генетически связан с Достоевским, объединяет в себе Коллю Красоткина, Аркадия Долгорукого и Раскольникова, но в образе настоящего подпольного человека – обитателя канализационных коллекторов. Тут и появляется шанс на трагедию: тема катастрофического одиночества – без внешних опор (авторитетов) и без надёжных критериев собственной правоты.

Нарочитость трагедии не смущает, поскольку новая драма работает не с реальностью, а сама есть способ творческого самоопределения в ней через отрицание здравого смысла. Пьеса Ю. Клавдиева «Лето, которого мы не видели вовсе» (2003) посвящена «Юффиту и “Рыцарям поднебесья”» [6, с. 5], т. е. художнику-некрореалисту Евгению Юффиту и его фильму 1989 года, в котором исследуется некая новая порода людей. В пьесе действуют 4 подростка-погодки, от 14 до 17 лет, из них два – идеологи, один – просто человеческий «балласт» и Соня – 15-летняя проститутка. Предаваясь утехам с ней, старший и мудрый Саня (17 лет), затягиваясь травой, думает вслух: «Как донести до людей открывшуюся тебе вдруг тайну бытия?» [6, с. 21]. Ответ прост – надо родить мессию, условия сугубо подручные: «Если найти траву, которая даст совместимость личностных матриц, то можно будет» [6, с. 22]. Соня готова тут же проверить на себе: «Мне, правда, есть чем поделиться!» [6, с. 23].

Но из трёх испытателей самый суровый – 14-летний Андрюшка. Он владеет истиной под названием «лето», это аналог вырыпаевского «кислорода»: описывается райское блаженство дня на Волге (сам Ю. Клавдиев из Тольятти), соразмерно этой памяти оценивается жизнь окружающих – да и собственная тоже. Сначала Андрюшка зарежет старика, с которым прежде разделявал трупы предателей социализма. Оказывается, «сошедший с ума безработный партиец» [6, с. 16] исповедовал ложные взгляды, «что мира на самом деле нету, а есть лишь один трупный распад действительности» [6, с. 17]. Вторая казнь настигнет 16-летнего Артёма: тот легкомысленно не знал, как распорядиться последними двумя минутами жизни. Но тут оказалось, что сам судья запутался во временах года (как запутался во времени лирический автор «Кислорода»).

Наступает апофеоз прозрения: «Убил человека, чью идеологию и систему считал, тем не менее, если не правильной, то хотя бы достойной рассмотрения? Применения в жизни? Я радовался! Я цели достиг! <...> Относиться к людям по-

другому. Я стал почти богом, с собственной мечтой, с собственным местом в жизни! Я... <...> Чем я-то лучше? Перепутать весну с летом, потом ещё одного, из-за системы, которой ты сам не соответствуешь?.. Чё делать-то теперь? А?» [65, с. 32–33]. Монолог мини-раскольникова венчается поступком, который всё-таки подтверждает достигнутый статус бога – самосудом. С помощью «косяка», подаренного старшим и мудрым Саней, Андрюшка решил испытать себя – вспомнить лето: «А если не вспомню, ну, тогда понятно... как честный человек, должен... интересно, трудно в сердце попасть? Так, стоп. Надо свет вырубить. (*Обращаясь к зрителям.*) Страшно» [6, с. 33–34]. Далее ремарка сообщает, как в темноте герой «не вспомнил» и – справился с задачей.

Видимо, Ю. Клавдиев переиграл некрореалиста Е. Юфита: он показал особую породу человека, озабоченного не влечением к смерти как последней истине, а определяющего право на жизнь самим пониманием жизни – как праздника бытия. Несоответствие ему – смертный грех, истина универсальна – и оплачена собственной жизнью. Трагедия состоялась – в гнусном подвале, с участием физиологического секса и под аккомпанемент феерического грубого мата – в хтоническом пространстве интеллектуального дионисийства. Скорее всего, это всё-таки драма для чтения, хотя натурализм её демонстративно условен: расчленение трупов – а разрывание обязательно для оргиастического действия – представлено как «отламывание» [6, с. 14] рук и ног, смеховое и пародийное. Но перед нами опыт *трагедии познания*, к которой можно отнести и «Июль» (2006) И. Вырыпаева, где исповедуется в истоках и глубине своей хтонической страсти детски непосредственный 56-летний маньяк-каннибал, настолько красноречивый, что жертвы сами идут ему навстречу. Мистерия слова искупает всё, заслоняя собой содержание. Это не поток сознания, а рационально выстроенная ловушка для сознания зрителя – интеллектуальное дионисийство поэта богоборческой страсти, как в XIX в.

В Сигареву тоже надо подчеркнуть невинность героя-дитяти, и не только в жутком «Пластине» (2000), где 14-летний Максим, дитя-архетип, – один против всего гнусного и подлого мира. По-детски наивны и чисты 19-летний сирота Дима и 20-летняя Лера – они те самые божьи коровки, на которые указывает название: «Божьи коровки возвращаются на землю» (до 2006). Действие происходит тоже в хтоническом, буквально разлагающемся пространстве: это дом под названием «Живые и мёртвые» на краю Кладбища, убогая жизнь в нём поддерживается ограблением могил. Но Дима, вымещающий детские обиды на 50-летнем отце (это обломок человека по прозвищу Кулёк), не может совершить последний шаг – продать надгробье матери. Вместе с брутальной, но по-детски доверчивой Лерой они переживают катарсис, когда освобождаются от человеческой гнуса рядом с собой: «Смеются. / И вдруг начинают плакать. Громко. Не стесняясь друг друга. В голос. Присели на корточки, обнимают друг друга, прижимаются друг к другу. Плачут. <...> Бегут за божьей коровкой. Смеются. Плачут. Скрылись из виду. Пусто на улице. <...> Повалил снег. Густой, тёплый, не зимний. / Засыпал снег всю округу, всю грязь, всё засыпал. И стало на свете светлее как-то. А потом и вовсе светло. Как, впрочем, и должно быть, наверное...» [5, с. 99]. Лирический финал иллюстрирует катарсис в самом высоком проявлении – небесная чистота опустилась на землю, так чудо состоялось не мистически, а в непосредственном, детском представлении о нём.

Инфантильно-трагическое новое сознание

Идейный инфантилизм радикального крыла «новой драмы» имеет следующие черты:

- это не возрастная характеристика, а принцип самоопределения в жизни (так написана и поставлена в 2002 г. инсценировка М. Угарова «Облом-off», где Обломов всё время играет, как и все иные герои в общении с ним);
- идейный инфантилизм – вполне осознанная позиция вседозволенности и безответственности, мотивированная не художественной условностью (как в концептуализме) или гностической философией, а отрицанием действительности в её очевидных и обыденных проявлениях;
- игровые принципы создания текстов сочетают вызов и отрицание всех эстетических норм с попыткой выстроить собственную модель трагедии познания;
- познание приобретает формы интеллектуального дионисийства, т. е. высвобождения сексуально-хтонической энергии, экспрессии обценного слова, но в рационально организованной форме;
- игра в хтоническую напряжённость разыгрываемых отношений состоит в нетождественности текста (слова и действия) смыслу авторского высказывания, которое может быть не до конца ясно самому драматургу;
- погружение в безобразное и ужасное отражает не только опыт переживания-отрицания мира, но испытание пределов собственных изобразительно-выразительных возможностей;
- деление героев на идеальных (не запятнанных грязью, в которой они пребывают) и чудовищных (предатели, садисты, моральные уроды и пр.) отражает лирическую самоидентификацию идейного инфантилизма, а не упрощение психологизма в сравнении драматургической традицией;
- трагизм идейного инфантилизма балансирует на грани героической безответственности;
- безоглядная игра-погружение в хтоническую стихию разрушительных сил (социальных, ментальных, подсознательных, языковых) затрудняет определение вектора самовыражения и воздействия на зрителя – витального или мортального;
- лирический по природе текст самопознания нового поколения затрудняет коммуникацию со зрителем, возбуждает ценностный диссонанс не только из-за нарушения табу, а в силу разных ментальностей, ибо в большинстве своём зритель принадлежит к прежней культуре гуманистического сопереживания.

Про творцов интеллектуального дионисийства нельзя сказать, что они «не ведали, что творили» («Отче! Прости им, ибо не знают, что делают. И делили одежды Его, бросая жребий» (Лк. 23:34)). Их вхождение в литературу было победным, поскольку совпало с кризисом постмодернизма и придало ему новые силы, жизненную энергию и даже вывело на сцену протестующее сознание. Художественная природа явления опирается на негативную идентичность, игра строится на обновлении целей, но не средств интеллектуального поиска. Так, в 2012 г. И. Вырыпаев в телеинтервью отрёкся от «Июля», но вместе с ним и от «Грозь» А. Н. Островского, ибо то и другое одинаково угрожают витальности.

Список литературы

1. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
2. Макаров А. В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6 (17). С. 85–89.
3. Вырыпаев И. А. Кислород. Июль. Танец «Дели»: Пьесы. М.: Проспект, 2011. 184 с.

Нарратологические аспекты

4. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). С. 279–302.
5. Сигарев В. Агасфер и другие пьесы. М.: Коровакниги, 2006. 226 с.
6. Клавдиев Ю. Собиратель пуль и другие ордалии. М.: Коровакниги, 2006. 214 с.
7. Вырыпаев И. 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005. 240 с.
8. Гаспаров М. Л. Введение // Лирика: генезис и эволюция / Сост. И. Г. Матюшкина, С. Ю. Неклюдов. М., 2007. С. 7–12.
9. Братья Пресняковы The best: Пьесы. М.: Эксмо, 2005. 352 с.

I. I. Plekhanova

Irkutsk, Russia

**MODERN DRAMA OF THE 21st CENTURY:
LYRIC MODUS OF TRAGIC**

Intellectual neo-ithyphallicity of modern drama of the 21st century (Presnyakov brothers, I. Vyrypaev, Yu. Klavdiev, V. Sigarev) represents self-expression of new consciousness. The submersion into terrible and hideous, the alienation of the range of events and speech text are indicators of ideological infantility that examines meanings in terms of ontological uncertainty. The main spiritual collision is fluctuation between mortality and vitality – defines the lyric modus of modern tragedy of cognition.

Keywords: modern drama, lyric self-expression, intellectual neo-ithyphallicity, ideological infantility, tragic vitality.

Plekhanova Irina I. – doctor of philological sciences, professor of the Department of Modern Russian Literature at Irkutsk State University (p.o. box #496, Irkutsk 664025; oembox@yandex.ru; +7 (395 2) 29 71 60)