

DOI: 10.12731/2218-7405-2015-8-32

УДК 792

## «НОВАЯ ДРАМА»: МОДЕЛЬ ЖЕРТВЫ

**Богданова П.Б.**

*В статье идет речь о возникновении в 90-е годы социальных предпосылок для возникновения такого явления театральной культуры как «новая драма». В основу этого явления легли негативистские настроения общества 90-х, характеризовавшегося крахом всех прежних представлений и ценностей. В эпоху постмодерна «новая драма» стала не только художественным, но и коммерческим продуктом. Авторы «новой драмы» в основном начинали на российской периферии, потом завоевывали центр, превратились в целое движение, которое получило известность и в нашей стране и на Западе. Драматурги стали воспроизводить в своем творчестве модель жертвы жестокого мира, которой не остается ничего иного как проявить ответную агрессию по отношению к этому миру. В этом крылось принятие агрессии как нового способа самоутверждения индивидуума в социуме. Он нашел свое выражение в пьесах Ю. Клавдиева, Я. Пулинович, В. Сигарева, И. Вырыпаева и др. Модель «жертвы», рожденная в конце 90-х, во втором десятилетии XXI века уже выглядит исчерпанной. И ставит проблему преодоления негативной идентичности театральной культуры в целом.*

**Ключевые слова:** модерн; а-модерн; постмодернизм; поколение post; насилие, гендер; девиантное поведение; коммерческий продукт.

## «NEW DRAMA»: MODEL OF VICTIMS

**Bogdanova P.B.**

*The article deals with the emergence in the 90-ies of the social preconditions for the emergence of the phenomenon of theatrical culture as a «new drama». The basis of this phenomenon formed the negative attitudes of the 90s, characterized by the collapse of all previous perceptions and values. In the postmodern era «new drama» was not only artistic, but also a*

*commercial product. The authors of the «new drama» was launched on the Russian periphery, then won a dime, turned into a movement that became known in our country and in the West.*

**Keywords:** *modernism; a-modernism; postmodernism; generation post; violence; gender; deviant behavior; a commercial product.*

«Новая драма», импульс которой дали хаос 90-х, представляет собой целое движение, которое начало свое наступление на центр с периферии и принесло свои мрачные шокирующие пьесы. Они стали, с одной стороны, материалом, отражающим неутешительную российскую реальность. С другой, вполне успешным коммерческим продуктом. Ибо на них появилась мода, постепенно театры всей страны стали ставить эти пьесы. Они пользовались также громким успехом на Западе, участвовали в российских и западных фестивалях, получали призы и награды.

Трудно предположить, что эти пьесы могли привлечь чьи-то эстетические пристрастия, проще говоря, нравиться, вызывать зрительское сопереживание. Они просто стали продуктом грамотного пиара и отчасти политики, свидетельствуя об умонастроении в современной России, о ее негативной идентичности.

Автор книги «Перформансы насилия» М. Липовецкий пишет, что «новая драма» «представляет собой практически уникальный феномен осознания и художественного анализа коммуникативного насилия» [5.50]. «Коммуникативное насилие» «и соответствующие ему дискурсы формируются в повседневных отношениях власти и подчинения на «горизонтальном», бытовом уровне. Наиболее яркие примеры коммуникативного / коммунального насилия можно увидеть в языках криминальной субкультуры, ритуалах «армейской дедовщины», дискурсах бытовок ксенофобии /.../и пр.» [5.40]. Однако, культуролог не связывает возникновение дискурса насилия в 90-е годы с разрухой и хаосом, усматривая в этом пропутинскую позицию. «Подобные дискурсы насилия можно характеризовать как а-модерные, и они существуют практически внутри всех модерных культур» [5.43], – пишет он. Как бы там ни было, но, на мой взгляд, совершенно очевидно, что разруха, хаос и засилье негативных тенденций в обществе, явились результатом шока 90-х. Вполне можно согласиться, что а-модерное насилие всегда существует внутри модерных обществ, однако, может выходить на поверхность и получать распространение именно в периоды социальных катаклизмов.

Процессы 90-х годов начались не после перестройки, не с возникновением рынка, они начались гораздо раньше. И по существу это было длительное неостановимое разрушение советского тоталитаризма, советской империи. А перестройка и дальнейший хаос – уже про-

явление этого процесса, который начался с того резко отрицательного настроения по отношению к советской власти, которые испытывала и культивировала советская интеллигенция после краха «оттепели». Поправить жизнь, вернуть ей основания более гуманные, в период «оттепели» не удалось. Поэтому за разочарованием последовала волна тотального отрицания основ советской жизни. На волне этого отрицания существовала не только интеллигенция, встроенная в советский социум, но и диссидентство, андеграунд, искусство и литература, театром которым принадлежит немалая роль в развале советского социума. В 90-е эти процессы получили резкое ускорение, это уже была не просто волна распада, но целый шквал. Вот тут и вышли на поверхность все прежде подавляемые силы – криминалитет, человеческая агрессия, породившая различные уродливые формы, начиная от бытового насилия и включая молодежные уличные группировки криминального и полукриминального характера.

Социальный хаос 90-х в нашем обществе совпал с временем постмодерна [4], который зарождался в недрах советской жизни еще в 60–70-е годы. Поэтому советский постмодерн приобрел специфические черты, отличающие его от западного. Большую агрессивность, выраженный радикализм, а в условиях нахлынувшей на общество волны миграции граждан из бывших советских республик – еще усиливающую ненависть и неприятие этих мигрантов. В постперестроечной России не привилась западная толерантность по отношению к людям чужой культуры.

Но что оказалось самым решающим в российском постмодерне – это принятие агрессии как основной формы взаимодействия в обществе на психологическом уровне. Этому процессу оказалась подвержена молодежь, и не только из бедных российских окраин, лишенных возможностей столичной жизни, но в самих столицах. Поколение, вступившее в сознательную жизнь в 90-е годы, которое мы называем поколением *post*, входило в постмодернистскую эпоху вовсе не с той толерантностью по отношению к ценностям предыдущих общественных и художественных периодов, а с чувством резкого негативизма по отношению к ним, приближающегося к ненависти. Это поколение в театральной среде стало позиционировать себя как радикалов и носителей своей жесткой системы моральных предпочтений. Эта система предпочтений располагалась в социальном, психологическом, гендерном, эстетическом пространстве и была сведена к резкому неприятию современных позиций.

Поколение *post* в среде драматургов и режиссеров стало воспроизводить в своем творчестве модель жертвы жестокого мира, которой не остается ничего иного как проявить ответную агрессию по отношению к этому миру. В этом и крылось принятие агрессии как нового способа самоутверждения. Оно, в частности, нашло свое выражение в пьесах Ю. Клавдиева.

Ю. Клавдиев – уроженец Тольятти и принадлежит к группе тольяттинских драматургов, которые создавали свое профессиональное неформальное объединение под крышей некоего клуба, адрес которого «Голосова, 20» стал названием этого объединения. К тольяттинской группе принадлежал также драматург В. Ливанов, лидер объединения, и два брата – драматурга Михаил и Вячеслав Дурненковы. Эта группа часто выступала на фестивалях, пьесы этих драматургов ставились театрами Москвы и периферии.

Подобное, но уже более крупное и представительное драматургическое объединение, существовало и в Екатеринбурге. Лидер этого объединения драматург Н. Коляда, руководивший драматургической мастерской в местном институте искусств, воспитал не одно поколение учеников. К первому поколению относятся такие драматурги как О. Богаев, В. Сигарев, братья Пресняковы. Во втором особенно широкую популярность получила драматург Ярослава Пулинович, которая пишет свои пьесы в десятые годы XXI века.

Следует назвать имя также драматурга И. Вырыпаева, выходца из Иркутска. Последние годы он возглавляет театр «Практика», перешедший к нему от бывшего руководителя этого театра Э. Боякова, который закончил свои отношения с «новой драмой».

«Новая драма» опиралась на особую модель мира, в котором человек становится жертвой. Эта модель, назовем ее моделью жертвы, и стала одним из наиболее привлекательных трендов этого движения. К этому тренду присоединялись многие драматурги. Одним из первых спектаклей, заявивших, во – первых, о новой идеологии поколения post, во-вторых, о модели жертвы стали драматург В. Сигарев и режиссер К. Серебренников.

В 2001 году режиссер К. Серебренников выступил со спектаклем «Пластелин» В. Сигарева в Центре драматургии и режиссуры под руководством А. Казанцева и М. Рощина. Это был программный спектакль для режиссера. В нем была представлена модель мира, в котором незащищенная человеческая сущность, не просто погибает, но перед своей гибелью проходит своеобразную инициацию жертвы. Героя спектакля сначала гонят из школы, потом избивают на улице, в результате насилуют бывшие зэки-уголовники, а потом убивают. Герой этот – подросток, еще не сформировавшаяся личность, но с самого начала обреченный стать жертвой насилия. В спектакле Серебренникова на первый план вышли мотивы, связанные с гендерной принадлежностью героя. Враждебное для героя окружение, состоящее из его школьной учительницы, подростков-ровесников и зэков, в спектакле приобретали брутальные агрессивные черты. Особенно на этом фоне выделялась учительница, которая за счет того, эта роль была отдана актеру-мужчине, символизировала собой агрессивную женскую маскулинность. В спектакле была еще одна представительница женского пола, в которой подчеркивалась ее

маскулинность и агрессия. Молодая беременная особа в подвенечном наряде, которая приставала к подростку с предложением заняться любовью, а когда он отвергал ее домогания, она натравливала на него своего жениха, который сильно избивал мальчишку. Мотив агрессивной маскулинной женственности очень характерен для режиссуры Серебренникова, он встретится и в его дальнейших работах. Так понимаемая агрессивная женская сущность и другие детали сексуальных отношений между полами (гомосексуальные игры мальчиков) в этом спектакле создавали не столько картину социального мира, сколько картину мира гендерного. Поэтому яркой символической деталью тут выступал фаллос, вылепленный из пластилина. Внимание к телесности и ее метаморфозам в реальности очень характерная черта постмодерна.

Единственное, что могло бы спасти подростка в представленной театром реальности – это приобщение к некоей группе, не важно, по какому признаку она организована, по половому, гендерному или по социальному. Но проблема в том, что подросток не был вписан ни в одну из социальных или гендерных ролей. Он представлял собой некую еще незаполненную сущность, ищущую свою идентичность, но так и не обретшую ее.

В 2006 году в театре «Практика» был поставлен спектакль «Июль» по пьесе И. Вырыпаева. Тоже очень характерное явление постмодерна. В нем проблема «что есть человек?» была поставлена не в психологическом или социальном, а в экзистенциальном, метафизическом ключе. Поэтому все его «ужасы», о которых он повествовал (маньяк – людоед пожирал всех встретившихся ему на пути живых существ, включая соседа, собаку, священника, медсестру в сумасшедшем доме, и наконец, бога, который ему померещился в углу палаты), нельзя было воспринимать на эмоциональном уровне, испытывая негодование или отвращение. Отстраненная и эмоционально не вовлеченная манера чтения текста, полного шокирующих подробностей и не менее шокирующих выражений актрисой П. Агуреевой, чей позитивный имидж красивой молодой женщины, одной из ведущих исполнительниц в труппе П. Фоменко, выступал намеренно контрастно к необычному тексту этого спектакля. И как раз исключал возможности эмоционального сопереживания для зрителя. «Сопереживать» нужно было исключительно смыслу. Это был своего рода концептуальный спектакль, который подавая шокирующий образ недочеловека как образ актуальный в современной реальности. Недочеловек демонстрировал отрицание всех гуманистических ценностей и понятий, «поедая» их одно за другим. «Поедая» обыденную бытовую человечность во взаимоотношениях с соседом, которого съел из-за обиды на него. «Поедая» любовь и жалость к живому природному миру, – собаку. «Поедая» христианскую доброту и милосердие священника, который дал ему приют в храме. «Поедая» человеческую заботу и помощь медсестры, ухаживавшей за ним в сумасшедшем доме. И, наконец, «по-

едая» самого Бога, который мог бы дать смысл его существованию. Но смысла как логоса, как первопричины и как высшего оправдания нет в мире постмодерна. Тотальное надругательство над всем, что в гуманистической традиции модерна является святым и ценностным, выражало отношение автора к человеку в пространстве современности. Но автор не собирался давать этому оценку. Поскольку оценка нарушила бы постмодернистскую валентность. Отстраненность автора и выражалась в отстраненной бесстрастной, не рассчитанной на сопереживание манере повествования актрисы, читающей этот текст. Эта бесстрастность и отсутствие оценки у одного из практиков и идеологов «новой драмы» М. Угарова получила название «ноль – позиция»: «одно из важнейших понятий – «ноль-позиция», – говорит он. – Позиция рождается не у меня как у автора произведения, а у человека, который его смотрит. Но не все готовы смотреть. Зритель агрессивен, он требует, чтобы автор давал оценку происходящему на сцене. У него выработалась привычка: «Я прихожу за уроком». А ведь на самом деле это тоже урок, когда ты пришел, увидел материал, ушел и сделал выводы. Только его тебе не разжевали, ответа в конце задачника нет» [8]. Эта ноль – позиция, о которой говорит российский драматург, аналогична той позиции «смерти автора», о которой писал Р. Барт. «Смерть автора» – исходное основание постмодерна, и мы к этому еще вернемся при дальнейшем анализе.

Писатель постмодернист В. Сорокин, которому Вырыпаев, вполне возможно, подражал при написании «Июля», очень высоко оценил этот театральный опус, от которого сам Вырыпаев через десять лет откажется, вероятно, усматривая в нем крайности негативизма. Но негативистские стратегии «новой драмы» в нулевые и десятые годы XXI века имели свое продолжение.

Для примера обратимся к пьесам екатеринбургского драматурга Я. Пулинович из мастерской Н. Коляды. В 2008 году в Центре драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина была поставлена ее пьеса «**Наташина мечта**» (режиссер Г. Жено).

Я. Пулинович не поднимается на уровень экзистенциальных и метафизических проблем, ее манера – бытовая психологическая зарисовка. «Наташина мечта» – пьеса, которая принесла автору известность и была поставлена не только в Москве, но и в городах России. Пьеса эта в бытовом психологическом срезе показывает искривление личности девочки – подростка, выросшей в детском доме, которая сначала влюбляется в молодого журналиста, бравшего у нее интервью, а потом, когда узнает, что у того есть девушка, подговаривает своих подружек из детского дома к мести. Подружки вместе с Наташей поджидают девушку в укромном уголке рядом с ее подъездом и избивают ее. Налицо девиантная психология подростка, не могущего

вписаться в социум и проявляющего агрессию по отношению к окружающему. Надо отметить при этом, что эта девушка – подросток тоже является жертвой жестокого мира.

Аналогичный срез характера и аналогичная модель жертвы представлена автором в пьесе «Жанна». Героиня пьесы, пятидесятилетняя одинокая женщина, успешная бизнес-вумен, которая тоже, как и Наташа, недополучила в детстве любовь. Это явилось причиной ее крайней жестокости по отношению к людям и миру. Когда от нее уходит молодой любовник, которого она содержала, она принимается мстить ему и его молодой жене, лишает эту пару возможностей работать и прокормиться в том городе, где они все живут, а потом путем уголовной аферы отбирает у них новорожденного ребенка. Оставшись одинокой и никому не нужной, она хочет пусть даже преступным путем, проявляя бесчеловечность к молодым людям, испытать счастье материнства, пусть и мнимое.

Подобные зарисовки женских характеров, в которых сокрыта пугающая жестокость и мстительность, и в которых полностью отсутствуют некие нравственные ориентиры, тоже выполнены с интонацией предельного отстранения. Оно создает ту ноль - позицию, которая стала характерной для авторов «новой драмы».

Однако, нельзя не заметить, что драматургов привлекают именно формы девиантного поведения, будь то маньяк, пожирающий людей у И. Вырыпаева, или жестокие женские типы у Я. Пулинович. В основе лежит интерес к нарушению нормы, к темной, больной, паталогической стороне человеческой личности, ставшей жертвой жестокого мира. Такого рода сюжеты, описывающие жестокие паталогические характеры, стали трендом российской драматургии. Начиная от персонажей – подростков Ю. Клавдиева, принимающих жестокость и насилие как ответ жестокому миру, и включая женские типы Я. Пулинович, отличающиеся той же повышенной жестокостью, эти персонажи стали «бродячими», наиболее распространенными типами российского театра нулевых и десятых годов.

Хочется обратить внимание еще на один знаковый спектакль, поставленный по произведению «новой драмы» режиссерами М. Угаровым и М. Гацаловым (совместная продукция театра.doc и Центра драматургии и режиссуры) – «Жизнь удалась» П. Пряжко (2009). П. Пряжко – яркая фигура постсоветского мира в белорусском варианте. А эта пьеса – одно из его наиболее показательных произведений.

Герои постсоветской реальности уже не переживают драму, которую переживали еще даже герои Л. Петрушевской в серой, бедной, бездуховной советской действительности. У Пряжко только слабый отблеск драмы, которая погребена глубоко на дне души персонажей, которые очень довольны своим существованием (жизнь удалась!), потому что сумели вписаться в по-

ток действительности, олицетворенной образом вещевого рынка, этого великого завоевания постсоветского времени.

Две героини – школьницы восьмого класса, Лена и Анжела, и два брата – учителя физкультуры в школе, где учатся девочки, Вадим и Алексей, составляют своеобразную компанию. Вадим находится в близких отношениях с обеими девочками. При этом одна из них, Лена, влюблена в него. Но отстаивать свое право на индивидуальное чувство ей не приходит в голову. К своему существованию втроем герои никак не относятся, не рефлектируют по этому поводу. В Лену при этом влюблен Алексей. Но Лена Алексея не любит, хотя и справляет с ним свадьбу. Через пару месяцев они разведутся, о чем будет сообщено в ремарке. Вся компания в финале переместится из школы на рынок, где Вадим и Алексей станут продавать диски. И по-прежнему будет любовь втроем.

В жизни этих героев не происходит никаких событий в драматическом смысле, то есть ничто не случается, что бы изменило ситуацию и поставило героев перед необходимостью какого-то нового шага. Свадьба Лены и Алексея, которая является единственным фабульным событием в пьесе, в драматическом смысле событием не является. Потому что и до свадьбы и после свадьбы драматическая ситуация не меняется. Герои как существовали втроем, так и существуют. Алексей, влюбленный в Лену, испытал что-то вроде ревности на этой горе-свадьбе, где его невеста изменила ему с Вадимом прямо на улице среди бела дня. Алексею автором дан монолог, по которому можно догадаться, что где-то в глубине в Алексее проснулась душевная боль. Но она не выделена как драматическое переживание самосознающей себя личности и не может повлечь за собой никаких действий или решений. Драматург изобразил героев, которые не умеют переживать не в силу равнодушия или апатии. А в силу того, что их личности не выделяются из среды, поскольку у них отсутствует «самость», ощущение себя как некоей отдельной субстанции, отсутствует идентификация.

Рынок, где продаются диски, – образ действительности рубежа столетий, тусклой, дешевой и низкопробной. Действительность проявляется в ее предельной стандартизации, сниженности до безликости. В пьесе показано полное растворение героев в этой действительности почти до полной потери личностного самоощущения. Спектакль демонстрировал новый феномен эпохи потребления – стандартизацию жизни и личности. Герои со своей точки зрения проживают вполне благополучную жизнь, жизнь как у всех, ибо рынок в их глазах – модель преуспевания.

Спектакль «Жизнь удалась» тоже продемонстрировал «ноль-позицию» его авторов. Режиссеры не выразили никакого отношения к событиям и героям пьесы, просто показали их так, как они есть. С тем внутренним экзистенциальным конфликтом, который героями не осоз-

навался. Марат Гацалов, постановщик этой пьесы, имея ввиду ее героев, говорил о том, что в глубине души «современный человек растерян». Эта «растерянность» у героев становится неким неосознаваемым фоном, на котором проходит жизнь. А в своих ощущениях они довольны. Жизнь удалась!

Личность, утерявшая личностные свойства, – это тоже завоевание «новой драмы» и нового театра нулевых. «Новая драма» отражала ту стадию развития общества, которая, как уже говорилось, характеризовалась «негативной идентичностью». Однако «новая драма» во втором десятилетии XXI века повторяет уже пройденные пути. Жесткие шокирующие пьесы, превратившись в модный тренд, все же обнаружили свою исчерпанность. В театральной культуре стали вырабатываться новые тренды.

### Список литературы

1. Гудков Л. Негативная идентичность. – М., НЛО. 2004. 816 с.
2. Гудков Л. Дубин Б. Интеллигенция. – Спб., изд. Ивана Лимбаха. 2009. 302 с.
3. Костина А.В. Кожаринова А.Р. Конструктивный социальный потенциал массовой культуры. – М., Ленанд. 2015. 244 с.
4. Кравченко С.А. Социология постмодернизма. – М., изд МГИМО. 2010. 400 с.
5. Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия. – М.: НЛО, 2012. 376 с.
6. Сереберенников К. Раз в месяц публика хочет быть раздражена. // Современная драматургия. 2002. №1.
7. Сибрук Д. Nowbrow. Маркетинг культуры. Культура маркетинга. – М., ООО «Ад Маргинем Пресс». 2012. 240 с.
8. Угаров М. Точка неразрешимости. Беседует Михаил Шавловский // Сеанс. 2006. №29-39. <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>

### References

1. Gudkov L. *Negativnaja identichnost'* [Negative identity]. – M., UFO. 2004. 816 p.
2. Gudkov L.B. Dubin *Intelligencija* [Intellectuals]. – SPb., ed. Ivan Limbach. 2009. 302 p.
3. Kostin A.V. Kazarinov A.R. *Konstruktivnyj social'nyj potencial massovoj kul'tury* [Constructive social potential of mass culture]. – M., Lenand. 2015. 244 p.

4. Kravchenko, S.A., *Sociologija postmodernizma* [the Sociology of postmodernism]. – M., publishing house of the University. 2010. 400 p.
5. Lipovetsky M. *Perfomansy nasilija* [performances of violence]. – M. UFO. 376 p.
6. Serebrennikov K. Raz v mesjac publika hočet byt' razdražhena [Once a month the audience wants to be annoyed]. *Modern drama*. 2002. No. 1.
7. Seabrook D. Nowbrow. *Marketing kul'tury. Kul'tura marketinga* [The marketing of culture. The culture of marketing]. – M., LLC «Ad Marginem Press. 2012. 240 p.
8. Ugarov M. Tochka nerazreshimosti. Beseduet Mihail Shavlovskij [the Point of insolubility. Talking Michael Shavlovskij]. *Session*. 2006. No. 29-39. <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>

#### **ДААННЫЕ ОБ АВТОРЕ**

**Богданова Полина Борисовна**, канд. искусств, доцент кафедры истории театра и кино  
*Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории*

*Миусская пл., 6, корп. 5, г. Москва, Россия*

*E-mail: polina11@mail.ru*

#### **DATA ABOUT THE AUTHOR**

**Bogdanova Polina Borisovna**, PhD. Art, assistant professor of the history of theater and cinema

*IFI Russian State Humanitarian University*

*Miuskaya pl., 6, korp. 5, Moscow, Russia*

*E-mail: polina11@mail.ru*