

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ИРКУТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ИГУ»)

Институт филологии, иностранных языков и медиакоммуникации  
Факультет филологии и журналистики  
Кафедра новейшей русской литературы

*Допускается к защите*  
И.о. зав. кафедрой,  
канд. филол. наук  
\_\_\_\_\_ Брюханова Ю. М.  
«\_\_\_» июля 2018 г.

***Рютина Елена Николаевна***

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА**  
по направлению 45.03.01 «Филология»  
профиль «Отечественная филология (русский язык и русская литература)»

***Гуманистический потенциал драматургии  
Дмитрия Богославского***

Научный руководитель –  
канд. филол. наук  
\_\_\_\_\_ Брюханова Ю.М.

Нормоконтролёр –  
ст. лаборант  
\_\_\_\_\_ С.А. Гапочно

Рецензент – канд. филол.  
наук, доц. кафедры русского  
языка \_\_\_\_\_ и  
общеобразовательных  
дисциплин ИрННТУ  
Артамонова А.С.

Работа защищена  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.  
с оценкой \_\_\_\_\_  
Протокол № \_\_\_\_\_

Иркутск 2018

<b>ОГЛАВЛЕНИЕ</b>		
<b>Введение</b>		3
<b>Глава I</b>	<b>«Новая драма» как феномен современной культуры</b>	7
	§ 1.	7
	§ 2.	15
	Выводы	24
<b>Глава II</b>	<b>Художественные особенности драматургии Дмитрия Богославского</b>	27
	§ 1.	27
	§ 2.	34
	§ 3.	38
	§ 4.	41
	§ 5.	49
	Выводы	53
<b>Заключение</b>		54
<b>Список литературы</b>		56
<b>Приложение</b>		61

## ВВЕДЕНИЕ

Дмитрий Богославский (1985 г. р.) – драматург, сценарист и актёр Белорусского государственного молодежного театра, один из организаторов «Студии альтернативной драмы» и представитель одного из самых неоднозначных явлений современного литературного процесса – «новой драмы».

Его причастность к данному движению началась с драматургического конкурса «Премьера.тхт» 2010 года: с пьесой «Брачо» (2010 г.) он вошёл в шорт-лист и получил спец-приз жюри в номинации «За боль и ярость в отображении современного мира». Признание и право на постановки пришло к Дмитрию после фестивалей «Любимовка» и «Евразия». Так, пьеса «Любовь людей» (2011 г.) вошла в шорт-лист конкурсов «Евразия – 2011», «Любимовка – 2011», получила специальный приз жюри в номинации «Новый матриархат», заняла первое место в конкурсе «Действующие лица – 2011». В дальнейшем Богославский становится победителем и лауреатом международных конкурсов и фестивалей, спектакли по его пьесам идут в Москве, Минске, Новосибирске, Красноярске, Киеве, Уфе и др. И, если в интервью 2012 года Дмитрий Богославский считает драматургию лишь увлечением наряду с профессией актёра: «Я до сих пор не считаю себя драматургом. Драматургия для меня хобби, возможность задать самому себе важные для меня вопросы» [Богославский, 2012], – то уже в 2017 году не отрицает, что является состоявшимся драматургом [Богославский, 2017].

В театральнo-культурной сфере популярность Богославского растёт с каждым годом, режиссеры проявляют внимание к его работам, Никита Кобелев, поставивший пьесы «Любовь людей» (2011 г.) и «Blondie» (2015 г.) и организовавший читку «Точек на временной оси» (2016 г.), положительно отзывается об авторе: «Мне кажется, он не драматург, который идет от ума, от концепта. Дима пишет сердцем. Хотя и конструировать он может замечательно, как, например, у него это получилось в пьесе «Блонди». Но для

меня его пьесы – прежде всего, чувственные, эмоциональные. Иногда эта эмоциональность бывает экстремальная, на грани, и мне это нравится» [Кобелев, 2017].

Ирина Иннокентьевна Плеханова в пособии «Новая драма: имена и тенденции» (2017 г.) проводит анализ поэтики Богославского на примерах двух пьес – «Любовь людей» и «Blondie», и положительно оценивает его потенциал, замечая, что «драматургия Богославского – непредсказуемое явление в движении НД, самобытное по тематике, гуманистической проблематике и строю пьес» [Плеханова, 2017, с. 392]. При этом она отмечает, что сдвиг в сторону социально-психологической драмы демонстрирует свободу от заданности, но «неизменным остаётся гуманистический принцип отношения к человеку – требовательный и сострадательный» [Плеханова, 2017, с. 392].

Внимание к драматургии Дмитрия Богославского как адепта движения «новая драма» обусловлено острой проблематикой пьес, напряжением и психологической глубиной проработки конфликтов, неожиданностью формы и неизменным наличием духовно-нравственной вертикали.

В целом историю возникновения движения «новая драма» описывают такие исследователи, как М. И. Громова, М. Н. Лейдерман, И. И. Плеханова. Проблемам «новой драмы» посвящен критический обзор театроведа К. Матвиенко «“Новая драма“ в России: краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего», исследование М. И. Громовой «Русская современная драматургия», работа М. Н. Липовецкого «Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты новой драмы» и т. д.

«Новая драма» – уникальное и неоднозначное явление, споры исследователей вызывает терминология и оценка эстетики творчества, на эту тему высказываются Г. Заславский в статье «На полпути между жизнью и сценой», М. Давыдова в книге «Конец театральной эпохи».

В пособии «Новая драма: имена и тенденции» (2017 г.) И. И. Плеханова представляет обзор идейно-художественных особенностей современной

драматургии. Она рассматривает общие тенденции «новой драмы» и специфику авторских поисков, составляет портрет трёх поколений молодых драматургов, фиксирует особенности эстетики каждого из них и прослеживает эволюцию «новой драмы» на каждом этапе развития. Она также отмечает, что значимость данного феномена заключается «в способности первой в российской истории автономной генерации производить из пустоты смыслы, формы и образы» [Плеханова, 2017, с. 6].

Движение «новая драма» и участники нового драматургического пространства представляют особый интерес для литературоведческого исследования в силу своего современного звучания в культурном контексте. Включенность в драматургический процесс Дмитрия Богославского, чье творчество мы анализируем, доказывает **актуальность** исследования.

**Объектом исследования** является драматургия Дмитрия Богославского (пьесы «Любовь людей» (2011 г.), «Тихий шорох уходящих шагов» (2012 г.), «Blondie» (2015 г.), «Точки на временной оси» (2016 г.)), рассматриваемая как специфическая художественная система.

**Предмет исследования** – гуманистический потенциал произведений Дмитрия Богославского как важнейшая составляющая его поэтики, а также как доказательство развития движения «новая драма».

Под гуманистическим потенциалом мы понимаем приоритет личности в условиях трагедийного или фарсового существования, наличие нравственно-ценностной вертикали в содержательной стороне пьесы даже с учетом демонстрации кризиса морали и ценностей.

**Новизна** работы заключается в исследовании гуманистического потенциала творчества Дмитрия Богославского как представителя третьего поколения «новой драмы» на основе анализа его пьес.

**Цель** работы – исследовать гуманистический потенциал драматургии Дмитрия Богославского в контексте развития «новой драмы».

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

– определить понятие «новая драма» и показать историю её развития;

– представить обзор основных этапов развития движения «новой драмы»;

– проанализировать жанровую принадлежность и идейно-тематическую основу пьес Дмитрия Богославского;

– рассмотреть особенности композиции и драматического конфликта, а также приемы интермедальности и степень проявленности автора в произведениях Дмитрия Богославского.

**Теоретической основой** дипломной работы стали труды К. М. Матвиенко, И. И. Плехановой, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, И. М. Болотян, С. П. Лавлинского, М. И. Громовой, С. Я. Гончаровой-Грабовской.

**Методы исследования:** использованы исторический, герменевтический, структурный методы.

**Практическая значимость:** результаты, полученные в ходе исследования, могут дополнить общую картину литературоведческого анализа современной драмы; выводы и примеры аналитической работы могут использоваться на занятиях по истории русской литературы, актуальным проблемам современной русской литературы.

Дипломная работа состоит из введения, двух глав – теоретической и практической, заключения, списка использованной литературы и приложения.

# Глава 1. «НОВАЯ ДРАМА» КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

## § 1. «Новая драма»: определение, история, тенденции

«Новая драма» – это театрально-культурное явление, возникшее в конце XX века и характеризующееся поиском новых художественных форм в ответ на кризис эпохи. По словам Ирины Иннокентьевны Плехановой, «диапазон настроений в НД представляет глубину переживания ситуации упадка и поиск способов компенсации отчаяния» [Плеханова, 2017, с. 17].

Исследование феномена «новой драмы» представляет собой проблемное поле. Во-первых, вызывает сложность интерпретация термина. Критики расходятся во мнениях, считать «новую драму» оформленным художественным движением с присущими ему принципами или же явлением, которое лишь объединяет авторов и их тексты на основании не особенностей творчества, а времени их существования – так, термин «новая драма» становится синонимом «новейшей драматургии». Для обозначения современных драматургических работ используются также такие термины, как «новая драма», «новая новая драма» (В. Мирзоев), «постсоветская», «новороссийская драма» (А. Соколянский), «актуальная драматургия» (М. Тимашева), «сраматургия» (И. Смирнов), «драма чрезвычайной ситуации» (М. Мамаладзе), «младодраматургия» (М. Давыдова) и «новейшая драма» (Т. Журчева) – множество определений доказывает разнообразие исследовательских оценок феномена.

Во-вторых, определяется специфика и неоднозначность использования термина «новая драма» в связи с пересечением с «новой драмой» рубежа XIX-XX вв. В статье «Новая драма» Майя Геннадиевна Меркулова пытается доказать, что современное движение «новая драма» является жанровой модификацией «новой драмы» рубежа веков XIX-XX вв. Анализ и сопоставление эстетических и художественных особенностей «новой драмы» двух эпох позволяет выявить, что основа для типологических сходжений

этого явления конца XIX в. – начала XX в. и конца XX в. – начала XXI в. – это, прежде всего, «общая историко-культурная ситуация ”рубежа столетия”, осознание исчерпанности традиционных форм (как жизни, так и искусства) и необходимости поиска нового» [Меркулова, 2011]. Кроме того, связующим эволюционным звеном новой драмы можно считать язык «правды жизни» (ненормативная лексика) и, что более важно, неизменную проблемность содержания. Лариса Германовна Ветелина в исследовании «Новая драма» XX–XXI вв: проблематика, типология, эстетика, история вопроса», рассматривая проблемы современной драматургии и театра, замечает, что «нынешняя ситуация рубежа веков удивительным образом повторяет смену культурологических парадигм XIX–XX вв.» [Ветелина, 2009, с. 108].

В-третьих, вызывают споры эстетика и потенциал новой драмы. Дdiamетрально противоположные оценки исследователей обусловлены отсутствием временной дистанции и, вследствие этого, невозможностью взглянуть на явление «сверху», отстраненно, поэтому, с одной стороны, как правило, от последователей классического театра следуют обвинения в творческой и духовной несостоятельности авторов и неумении создавать искренние образы, например, Б. Любимов отзывается так: «Там характеров нет, там играть нечего» [Сеансу отвечают: новая драма, 2006]. Обвиняют молодых драматургов также в незрелости и эгоцентризме, Л. Шитенбург: «Вместо свежести восприятия – вульгарный инфантилизм. <...> ...банальное равнодушие ко всему, что выходит за пределы узкого обывательского жизненного опыта» [Шитенбург, 2006], И. И. Плеханова: «Инфантильный эгоцентризм – примета поколения, пришедшего в НД на рубеже 2000-х годов» [Плеханова, 2017, с. 136]. С другой стороны, в защиту «новой драмы» выдвигается наличие в текстах живой речи улицы. По словам театрального критика Г. Заславского, «современная пьеса свободно оперирует разговорным слоем сегодняшней русской речи, ее жаргоном, сленгом, а также и ненормативной лексикой, давно вошедшей в разговорный быт» [Заславский, 2005]. Кроме того, отмечается смелость изображения трагической правды



жизни: «Часто, если не в большинстве известных случаев — новая драма касается тех темных сторон нашей жизни, которых — новая волна не коснулась, отчасти потому, что некоторых из этих сторон в ту пору просто не существовало» [Заславский, 2005]. В то же время А. Соколянский упрекает молодых авторов в желании завоевать дешевую славу любыми способами, а также в отсутствии личностного стремления к развитию: «Они объявляют конец героической эпохи одиночек и искренне считают, что прорываться в театре надо дружно, всем скопом. Скорее всего, очень озабочены тем, как бы их не забыли. В поколении прорывающихся вместе эта забота – самая распространенная» [Соколянский, 2003]. При этом и радикальность движения воспринимается им как одно из средств достижения успеха, однако сторонники «новой драмы» видят в ней, во-первых, спор с дидактикой морали, а во-вторых, условия формирования самобытного поколения, способного на бесстрашное созидание смыслов.

В таком неоспоримом достоинстве как новизна формы критики не сомневаются, но М. Дурненков – один из организаторов фестивального процесса – уверен, что главное её преимущество не в этом, а в новом психологизме: «Термин “новая драма” придуман людьми, у которых такая профессия – идеолог. Для нас, драматургов, и вообще для творческих людей очень важно общение с себе подобными. Вот такое общее поле и есть для меня новая драма. За многие годы общения я с этими людьми сросся и нахожусь практически в родственных отношениях. В какой-то момент мне казалось, что нет людей краше и лучше, чем драматурги. <...> Все они потрясающие люди и в силу профессии довольно тонкие психологи. Причем образование здесь не является основным» [Дурненков, 2015].

Отмечается витальность текстов «новой драмы», особенно в настоящий период её развития, когда переход от «чернушных» пьес с трагическим бытописанием уже почти завершен и намечено движение в сторону изображения духовного потенциала человека. Так, Ирина Иннокентьевна Плеханова указывает на движение Ивана Вырыпаева в направлении

гуманистического прагматизма: «Катарсис просветлённый, выводящий зрителя за пределы действия, – то новое, что ищет драматург. Мотив поиска – не конъюнктурный, но зрелый гуманистический прагматизм, т. е. нежелание самому оставаться и оставлять зрителя в ситуации отчаяния» [Плеханова, 2017, с. 158].

Сами авторы пьес задумываются о месте их творчества в театральном-литературном процессе, что указывает на наличие определенной саморефлексии, проявляющейся в интервью и манифестах. Например, И. Вырыпаев считает «новой драмой» всё, что появилось недавно: «Мне кажется, что название “новая” драме этой дали, потому что появилась целая волна новых драматургов, и не важно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут» [Вырыпаев, 2004]. Однако большой интерес современная драматургия вызывает у критиков и литературоведов, которые пытаются определить сущность понятия «новая драма». Так, М. Тимашева предпочитает термин «актуальная драматургия» для обозначения современного театральном-литературного процесса, поскольку, являясь противником терминологической путаницы, считает, что термин “новая драма” относится к рубежу XIX – XX веков: «Если бы мне нравилось то, что происходит сейчас, я бы назвала это современной драматургией или современной пьесой. Поскольку то, что я вижу, мне не нравится, я бы назвала это актуальной драматургией – по аналогии с актуальным искусством. Когда один художник может рисовать, а другой умеет лаять собакой, одного я называю художником, а другого – представителем актуального искусства» [Тимашева, 2003].

Споры будут продолжаться до того момента, пока на смену «новой драме» не придёт что-то ещё, а сейчас преимущество на стороне критиков, считающих «новую драму» движением со своей собственной специфической эстетикой. Кристина Матвиенко, подробно описавшая историю явления в книге «Новая драма: пьесы и статьи» (2008) и в расширенном интернет-обзоре «Новая драма в России: краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз

настоящего» (2008), считает: «“Новая драма” — уже движение, потому что собрала и собирает вокруг себя людей, пытающихся выразить свои впечатления от времени, в котором они живут сегодня. Ей не требуется пиар, вопреки устойчивым стереотипам, — не только потому, что пиар губит на корню любое хорошее начинание и в театре его нужно бежать как чумы» [Матвиенко, 2008].

Комплекс условий, позволяющих проследить переход «новой драмы» от явления, объединяющего деятелей и тексты, в особое художественное движение, выделенный К. Матвиенко, Ирина Иннокентьевна Плеханова в пособии «Новая драма: имена и тенденции» подтверждает следующей цепочкой: 1) открытие текста и, соответственно, автора; 2) предоставление театральной площадки; 3) появление режиссёра – творца театрального языка, соответствующего миропониманию и эстетике радикального текста.

Открытие новых текстов и драматургов совершается на чтениях и фестивалях, сцену, как правило, предоставляют заинтересованные в новом материале театральные деятели.

По словам Ирины Иннокентьевны Плехановой: «Зрелищность перформанса и коммуникация через эмоциональное вовлечение в событие насилия, как и постмодернистская отрешённость от текста, не исключают авторскую концепцию, какова бы ни была её проработанность и проявленность» [Плеханова, 2017, с. 33]. На этом основании будем считать, что при всей радикальности содержания и формы текстов к анализу произведений «новой драмы» применим традиционный литературоведческий подход («конфликт», «игра», «образ человека», «идея» и др.).

Исследователями предпринимаются попытки систематизировать существующий опыт современной драматургии, в частности «новой драмы». О. В. Журчева в статье «Природа конфликта в новейшей драме XXI века» замечает, что «...трудно представить себе общую картину направления, поскольку в него вошли слишком уж разные персоны и феномены – и по возрасту, и по таланту, и по социальному опыту, и даже по тем причинам,

которые их привели в театр» [Журчева, 2009]. Она предлагает следующую историко-литературную классификацию произведений отечественной драматургии конца XX – начала XXI века:

1. Драматургия, продолжающая жанровые и стилевые традиции «постсвампировской» волны, с элементами модернизма и абсурдизма, с вполне традиционным пониманием субстанционального конфликта «человек и мир» (Н. Коляда, Н. Садур).

2. Драматургия, существующая в постмодернистском дискурсе, где деконструкция мифа, традиционного смысла, стереотипов массового сознания определяет конфликт, т. е. коллизия в большей степени возникает между языковыми практиками и имеет симулятивный характер («Мужская зона» Л. Петрушевской, пьесы Д. Липскерова, В. Сорокина и др.).

3. «Женская» драматургия, понимаемая как культурная парадигма и отразившая современный гендерный дискурс (М. Арбатова, О. Мухина, К. Драгунская), где, соответственно, сформировался конфликт-оппозиция мужское/женское, бытовое/общественное, взрослое/детское, который преодолевается традиционным – социально-бытовым путем или нетрадиционным – выходом в ирреальность.

4. Драматургия с явно выраженным лирическим началом, которое достигается, в том числе, рецепцией классических сюжетов, а также реминисценциями, цитацией, аллюзиями и другими способами соотношения драматургического текста с пратекстом и метатекстом (М. Угаров, Е. Гремина, О. Михайлова). В названных лирических пьесах автор сконцентрирован в интонации, в многоликих монологизирующих персонажах, которые в действительности оказываются монолитным «образом автора».

5. Собственно «новая новая драма», включающая в себя авторов «уральской школы», «тольяттинскую драматургию» и большое количество драматургов, не позиционирующих себя внутри некоего движения. Ее специфика отражена в социально-бытовой тематике, хотя в некоторых

драматургических опытах присутствует сочетание бытового и иррационального планов (М. Курочкин, братья Дурненковы, О. Богаев, В. Леванов).

6. «Документальная драма», ассоциирующаяся с техникой «вербатим», с интерактивным искусством и максимальным сближением автора-актера-персонажа (И. Вырыпаев, братья Пресняковы, Е. Исаева).

7. Монодрамы Е. Гришковца, которому в лучших своих драмах/спектаклях удалось соединить природу театрального действия и иллюзию тождества автора-актера-персонажа.

Минус подобной классификации, на наш взгляд, заключается в том, что «новая драма» отрывочно вплетается в ряд, предложенный исследователем, вследствие чего упускаются из вида характерные тексты и их особенности.

Типологию «новой драмы» предлагает и М. Липовецкий в статье «Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых» [Липовецкий, 2005], выявляя следующие тенденции:

1. «Неоисповедальная» драма (деконструкция) – внимание к проблеме личной идентичности современного человека (пьесы Е. Гришковца, «Таня-Таня», «Ю» О. Мухиной, «Кислород» И. Вырыпаева, «Мои проститутки» С. Решетникова, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой).

2. Неонатурализм, отличительной чертой которого, помимо иллюзии документальности и использовании техники вербатим, М. Липовецкий называет «эмфатическую сексуальность», раскрывающуюся в декорациях «дна», при этом эротизм в данном контексте предполагает насилие (пьесы авторов «Театра.doc», «уральской школы» Н. Коляды).

3. Драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры (пьесы Вл. и О. Пресняковых, М. Курочкина).

4. Ремейки русской классики («Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «Башмачкин» О. Богаева, «Смерть Фирса» В. Леванова, «Чайка» К. Костенко и др.).

В статье «Новая драма: опыт типологии» И. М. Болотян и С. П. Лавлинский на основе анализа существующих подходов исследования современных драматических произведений (например, М. Липовецкого) выявляют «доминанту» движения «новая драма», заключающуюся в репрезентации кризисных состояний четырех типов идентификации личности и, исходя из этого, предлагают собственную классификацию текстов по типу героев, конфликта и сюжета (см. Приложение, табл. 1). И. М. Болотян в диссертации «Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI в.» [Болотян, 2008] продолжает работу над типологией.

Таким образом выглядят попытки суммировать и систематизировать имеющиеся сведения о «новой драме». В дальнейшем исследовании мы будем опираться на историко-литературную классификацию, представленную И. И. Плехановой в пособии «Новая драма: имена и тенденции» (2017 г.). Она выделяет основные этапы формирования «новой драмы» и соответствующие им поколения драматургов.

Так организуется следующий типологический ряд:

- Предшественники новой драмы («поствампировцы», «новая волна»; В. Ерофеев, Л. Петрушевская и др.).
- Переходное поколение, или первое поколение (М. Угаров, Е. Гремина, О. Мухина и др.).
- Второе поколение новой драмы (И. Вырыпаев, В. Сигарев, братья Пресняковы и др.).
- Третье поколение новой драмы (К. Драгунская, Я. Пулинович, Д. Богославский и др.).

Данная классификация позволяет проследить эволюцию движения «новая драма». Каждый период развития характеризуется творчеством поколения драматургов, поэтики и эстетике которых присуще единство специфических черт. Конечно, подобная типология обладает некоторой

степенью условности, т. к. авторы, развиваясь, выходят за рамки концепции своего поколения, но мы будем рассматривать лишь центральные лица и тексты, отражающие особенности творческих исканий генерации. При этом особое внимание будет уделяться гуманистическому аспекту творчества, что согласуется с целями нашего исследования.

## **§ 2. Эволюция движения «новая драма»: от предшественников к современникам**

Итак, движению «новая драма» насчитывается уже более 25-и лет, оно развивается, оказывая серьёзное влияние на современную культуру и литературу. Очевиден рост популярности: наличие собственных изданий, фестивалей, премий, театров и обучающих центров. Пьесы приобретают новые формы представления, такие как: читка, проект, политическая акция, хепенинг, митинг, протест.

Можно выделить общие черты, характерные для движения в целом, например активные эксперименты с текстом (жанровое многообразие, метафизические и экзистенциальные мотивы, игра с формой и т. д.) и внесценическими художественными средствами (декорации, свет, экран, музыка и т. д.), а также единую задачу – изображение реальной действительности с её нравственной, философской и социальной проблематикой. Но художественные принципы и поэтика требуют отдельного рассмотрения на каждом из этапов развития движения, поскольку сложно отрицать, что с начала своего существования «новая драма» претерпела значительные изменения.

Вслед за И. И. Плехановой, отмечающей, что «проблема выбора собственно “предтеч“ из этого широкого ряда связана не с прямой преемственностью» [Плеханова, 2017, с. 36], мы выделяем из **генерации «поствампиловской» драматургии** ряд лиц, непосредственно являющихся предшественниками новой драмы: Л. Петрушевская, Н. Коляда и др. Предполагаемым основанием сходства является общая тема – существование в условиях разрушения культуры, семьи, общества, духа и морали. Осознание

деструкции смыслов повлекло за собой их воскрешение и впоследствии переосмысление. Отсюда возникает модель драмы, содержащей коллизию «распада-регенерации» ценностей: «переход от представления абсолютного распада к поиску некоей безусловности, который может быть осуществлён в одном тексте, но в большинстве случаев совершается в процессе творческого развития самого драматурга. Наличие такой коллизии в творчестве, а не прямая «учёба у классиков» – основание для описания творческих позиций предшественников НД» [Плеханова, 2017, с. 36].

По словам М. И. Громовой, самое страшное, что смогли заметить и подчеркнуть «поствампиловцы» в людях, о которых они пишут, это «их душевное одиночество, чувство безысходности, безнадежности» [Громова, 2009]. Трагедия повседневного существования обнажает самые низкие чувства, поэтому общепринятый образ положительного героя в драматургии «новой волны» отсутствует, однако происходит героизация повседневных подвигов, таких как сохранение человечности и преодоление подлости, несправедливости, лжи.

Влияние концепции театра жестокости А. Арто, отмечаемое исследователями (М. Громова, И. И. Плеханова, М. Липовецкий), опосредовано сказалось на развитии «новой драмы» через драматургию «новой волны». «Поствампиловцы» первыми стали всерьёз поднимать табуированные темы, но со свойственной времени схематичностью, поскольку сказалось отсутствие временной дистанции для осмысления происходящих событий, – авторы взяли на себя роль наблюдателей, задачей которых стало изображение стремительно меняющейся и шокирующей реальности.

Важно отметить, что уже на этом уровне развития «новой драмы» происходит примитивизация языка, намеренно вводятся грамматические и стилистические нарушения – так речевая манера персонажей приближается к стихийной речи улиц. А языковая игра творит смысл, в подтексте которого открывается полнота переживания (Л. Петрушевская), или спасает от



трагизма бытия наивным остроумием (Н. Коляда).

В качестве специфических черт, перенятых «новой драмой» у «поствампиловцев», можно назвать следующие:

- Вызывающая форма.
- Свободная от запретов речь.
- Физиологичность и насилие, открыто демонстрируемые на сцене.
- Игровая концепция представления взаимоотношений между героями.
- Публицистичность.

Таким образом, форма и содержание драматургии Н. Коляды и Л. Петрушевской представлены в классическом варианте, но заметно тяготение к натуралистическому гротеску и мистерии, к театрализации, которая, с одной стороны, заостряет социальную проблематику описываемого времени, а с другой – актуализирует витальную энергию жизни. Драматурги фиксируют «историю болезни» общества, изображая бездуховность, дегуманизацию личности, черты духовного и нравственного распада, наметив путь для представителей «новой драмы», продолжающих движение в сторону осмысления ситуации кризиса, но уже в интеллектуальном, а не чувственном плане.

Далее, рассмотрим первое или, как оно иначе обозначается, **переходное поколение «новой драмы»**, которое возникло благодаря содействию драматургов «новой волны» (Виктор Славкин, Михаил Роцин, Алексей Казанцев, Владимир Гуркин). Став инициаторами фестиваля «Любимовка», старшее поколение поддержало начинающих авторов и предоставило им возможность свободного развития, не выдвигнув ограничений – участниками фестиваля могли быть все желающие, а организаторы демонстрировали готовность к «неудобным пьесам». По словам К. Матвиенко, Виктор Славкин, рассуждая об отсутствии требований к произведениям, пояснял: «На каждом

фестивале должна быть гениальная пьеса, должны быть хорошие, обычные – а одна пьеса должна быть ужасная!» [Матвиенко, 2008]. Следом за «Любимовкой» появляется череда других фестивалей и творческих площадок, открываются новые имена и намечается вектор развития движения. Центральными фигурами «новой драмы» становятся Михаил Угаров, Елена Гремина, Ольга Мухина, Олег Богаев и Вадим Леванов – первое поколение.

Развитие документального театра – одна из их главных заслуг. Пьесы в технике «вербатим» – это воспроизведение документальных записей в условиях минимально организованного пространства, где отрицается использование громоздких декораций, музыки, танца, «метафор», героем становится сам текст. Главной задачей драматурга при работе с пьесой выступает поиск необычного композиционного решения, провоцирующего зрителя, наряду с острой социальной проблематикой, а целью – создание иллюзии единства актёра и персонажа. В манифесте Театра.doc раскрывается концепция документального театра: заявляется принцип «конфликтности позиции», исследуются «пограничные зоны человеческого существования», но «отрицается понятие “искусства для искусства”» [Болотян, 2015]. Также обозначаются три центральных фактора, которые свойственны этому феномену: монтаж, театрализация и социальная функция.

Театр.doc всерьёз продолжает тенденцию «поствампировцев» по обновлению театрального языка. По мнению М. Громовой, это «одна из главных задач современной документальной драмы, причём обновить за счёт введения в текст вербатим-пьес необработанной, живой разговорной речи, часто насыщенной сниженной и обценной лексикой, просторечием, “словами-паразитами”» [Громова, 2009]. Язык в пьесах документального театра провокативен, что достигается за счёт максимальной приближенности к звучащей речи, иногда подобный эффект создается при помощи аудиоустройств, например диктофона.

Важными являются теоретические аспекты «новой драмы», разрабатываемые Михаилом Угаровым. Все они так или иначе соотносятся со спецификой документального театра. Например, И. М. Болотян анализирует высказывания драматурга и выделяет самые значимые положения: во-первых, то, что «пьесой может быть любой текст», во-вторых, включение термина «нуль-позиция», который означает, что нужно признать драматургический текст «абсолютным императивом театральной постановки» [Болотян, 2006]. Не удивительно, что сам Угаров совмещал в себе роль как драматурга, так и режиссёра, поскольку в условиях выдвинутых им тезисов иначе нельзя – доминанта речевой составляющей пьесы полностью или частично исключает режиссёрскую работу.

Далее И. М. Болотян в своем исследовании указывает, что из теоретических позиций Михаила Угарова («пьесой может быть любая пьеса», «текст – абсолютный императив театральной постановки») складываются наиболее общие характеристики «новой драмы», такие как «необязательность оформления текста как драматического», «использование прозаических, киносценарных и просто “рабочих” форм» [Болотян, 2010]. Критик В. Заболуев подтверждает этот тезис, говоря, что «сегодня автор имеет возможность изначально позиционировать свой текст как пьесу, а затем (и по желанию!) относить его к другим жанрам» [Новая драма как драма нового, 2003].

Драматурги и теоретики первого поколения «новой драмы» не выдвинули собственную идею человека, а продолжили вслед за «поствампировцами» осваивать новую ситуацию крушения культуры и социума. Защитой от разрушительной энергии становится, с одной стороны, интеллектуальное отстранение, с другой – погружение в стихию игры.

Таким образом, драматургические искания первого поколения новой драмы (М. Угарова, Е. Греминой, О. Мухиной, О. Богаева, В. Леванова) сосредоточены в первую очередь на создании провокативных форм, задача которых не столько в желании эпатажа, сколько в возможности с их помощью

акцентировать психологические проблемы и достичь катарсического эффекта. Основным недостатком драматургии представителей – отсутствие героя как знаковой, волевой личности, что при этом уравнивается их главным достоинством – ведущей ролью текста и его самоценностью. И. И. Плеханова отмечает причину этого в наличии «ценностного психологизма перед релятивистским изображением человека, когда тот лишён внутреннего содержания и остаётся фигурой в игре обстоятельств» [Плеханова, 2017, с. 130]. Гуманистический потенциал проявляется через язык – Театр.doc, через игру гротеска и протеста – Е. Гремина, через абсурд – О. Богаев.

Можно сказать, что драматурги первой волны «новой драмы» выстроили каркас для дальнейшего формирования явления. В их творчестве представлены разнообразные темы и оригинальные способы художественных решений, игра на уровне взаимоотношений героев, необычные композиционные решения.

Далее, с появлением всё новых и новых экспериментальных театральных площадок, фестивалей и конкурсов растёт интерес к «новой драме». По сути, драматургия становится центральным «жанром» современного российского (точнее сказать – русскоязычного) процесса. Несмотря на то, что критики всё ещё неоднозначно оценивают потенциал движения, заполненность театральных площадок зрителями, наличие новых лиц и текстов говорит об успехе новой драмы, который связан с центральными фигурами **второй генерации «новой драмы»**: Иваном Вырыпаевым, Василием Сигаревым, Натальей Ворожбит, Павлом Пряжко.

Драматурги второго поколения отличаются «инфантилизмом», истина в произведениях представлена как отражение своего «Я», а не подлинной действительности. Смысл индивидуализма – «утверждение себя как меры всех вещей и всё-таки ничем не ограниченная свобода самовыражения. Свобода и динамика развития обусловлены лёгкостью вхождения в театральную жизнь, неизменной комплиментарностью близкой среды,

бессилием нелицеприятной критики, убеждённой в истинности выговариваемой правды и её необходимости в новой, деидеологизированной, открытой реальности» [Плеханова, 2017, с. 295]. Опора на себя в условиях деградации смыслов – логичный и обоснованный ход, но успех зависит от способностей автора и его готовности взять на себя полную меру ответственности.

Иван Вырыпаев – знаковая фигура «новой драмы», актёр, драматург, продюсер, театральный и кинорежиссёр, художественный руководитель театра «Практика» (2013 – 2016 гг.). Он известен как в России, так и в Европе – пьесы переведены на основные европейские языки и идут в ряде стран. Можно сказать, что это один из самых популярных драматургов как своего поколения, так и движения в целом. Это объясняется актуальностью выбранных тем, яркой формой, наличием оригинальных художественных решений. Часть публики привлекается посредством кинематографических опытов Ивана («Эйфория», 2006 г.; «Кислород», 2009 г.; «Танец Дели», 2012 г.; «Спасение», 2015 г.).

Объем творческих исканий автора представляет собой обширное поле для исследователей, его драматургия проходит ряд эволюционных этапов – от тотального отрицания традиционных форм и радикальных экспериментов к обретению гармонии и принятию классического театра. Поскольку в нашем исследовании важно отметить творчество Ивана Вырыпаева как представителя второй генерации «новой драмы», мы остановимся лишь на некоторых знаковых чертах его произведений периода 2000-2010-х годов, а именно: радикальность формы, обращение к табуированным, острым темам, доминанта речевого начала. Важно отметить последнее – речь: творчество Вырыпаева критики обозначают как «речевой театр», связано это с его причастностью к открытию «Театра.doc» и первыми успехами на этой сцене. Несомненно, главный герой в его драмах – это текст, а актёр является всего лишь транслятором. Показательной в этом случае будет пьеса «Июль» (2006 г.), представляющая собой исповедь маньяка-каннибала, которую

исполнять на сцене должна женщина – обязательное условие, выдвинутое автором. Сосредоточившись на экспрессивности текста, Иван Вырыпаев отходит от психологического театра в сторону рецептивного.

Таким образом, приоритет суггестивной роли языка – знаковая черта всего поколения. И. И. Плеханова отмечает важную особенность: «Новые драматурги не только не ориентировались на традиции русской пьесы, но в большинстве и на саму литературу как искусство слова. Художественным образцом стали визуальные формы – кино, акционное искусство, перформансы и речитативы рок-концертов» [Плеханова, 2017, с. 295]. Значит, зрелищность наряду с яркой ритмичной речью ценится выше постижения глубинной сути вещей.

Заслуга второго поколения драматургов состоит в том, что они вывели «новую драму» на совершенно другой – мировой уровень. Кроме того, заметно тяготение драматургов к выходу за пределы театральной сцены – в кинематограф. При этом искания авторов сосредоточены в области интеллектуальной сферы. Провокации и эпатаж – итог рациональной игры с имеющейся информацией при отсутствии запретов, а главная ценность заключается в выразительности речи и ярких образах, в её способности преодолеть трагедию существования и решить любую интеллектуальную коллизию, но смысл в таком случае остаётся на втором плане.

Гуманистический аспект под влиянием отстраненной интеллектуальной игры редуцируется, внимание сосредоточено на достижении эффекта как демонстрации творческой энергии авторов.

В настоящий момент всё ещё происходит формирование эстетики **третьего поколения «новой драмы»**, но уже сейчас можно выделить специфические черты, отличающие третью генерацию драматургов от предшествующих.

Следует говорить о том, что современные представители движения продолжают развивать тенденции, проявленные в текстах второго поколения, но не с позиции инфантильных лириков, а серьезнее – через осознание

драматургического потенциала и его реализацию.

Так, например, индивидуализм, как черта новых драматургов, основан на желании не отражать мир, а выражать его истинную суть посредством имеющихся способов – через творчество: «Коляда нас учил всегда писать про то, что тревожит, что болит. Про себя, короче. В любой пьесе должна быть авторская боль, иначе ничего не выйдет. Даже хорошая комедия – это тоже некий смех над собой, над тем, что автор знает и понимает» [Богославский, 2017]. По мнению И. И. Плехановой, «именно это специфическое двуединство “воплощённости” автора в тексте и “отрешённости” от коллизий и героев составляет феномен *новой социальности* в пьесах третьего поколения НД» [Плеханова, 2017, с. 354]. Таким образом, драматург лирически не отождествляет себя с собственными персонажами, а лишь наблюдает за ними как за характерами и за их поведением в конкретных обстоятельствах, но при этом его способности как творца обязательно соотносятся с моделями изображения героя – современными и традиционными. Такая позиция автора – «воплощённости» в тексте и «отрешённости» от него – одна из самых важных черт третьего поколения «новой драмы».

Кроме того, ключевую роль играет молодой возраст представителей третьего поколения, поскольку они не застали ситуацию «ценностного вакуума», в котором росли их предшественники, и навязывание «традиционных социокультурных установок». Вследствие этого не принимается сложившаяся в драматургии второй волны негативная концепция восприятия действительности, нивелируется её самооценность. Авторы не отказываются от изображения жестокости мира, т. е. от представления в пьесах ненормативной речи и насилия, но делают это с целью обозначить духовно-нравственную проблематику, а не выразить настроения эпохи и своей протест.

В отличие от предшествующего поколения, ориентирующегося на визуальные искусства, в частности кинематограф, драматурги третьей волны

отталкиваются от традиционных литературных и театральных форм, ставя в центр поэтики глубину психологизма персонажей, а не только наглядность и искренность их изображения.

При этом заметно движение в сторону синтеза искусств – разрабатывается интермедиаальный аспект, то есть взаимодействие словесного кода с визуальным и/или аудиальным. Яркий пример – пьеса Дмитрия Богославского «Точки на временной оси», в которой соединяется словесный и визуальный код: десять «точек на временной оси» – написанных автором историй – соотносятся с документальными снимками, отсылающими к конкретному месту, времени и событию.

И.И. Плеханова, подводя итоги анализа эстетики данного поколения, резюмирует, что «формирование третьего поколения определила не игровая модель постмодернистского или постдраматического театра, а русский психологический гротеск и любовь к театру как чуду игры, в которой рождаются жизненно необходимые смыслы» [Плеханова, 2017, с. 395]. Значит, истоки структуры и содержания драматических произведений следует искать в классической литературе. Действительно, если радикальность драматургов второго поколения явно демонстрирует протест по отношению к классическим театральным формам как самоцель творчества, то поиск оригинальных художественных решений представителями третьей генерации – желание обновить традиции при помощи новых эстетических и творческих ресурсов.

### **Выводы**

Со времени своего зарождения до настоящих дней феномен «новой драмы» прошёл ряд трансформаций. На основе предложенной типологии И. И. Плехановой (предшественники новой драмы – первое поколение новой драмы – второе поколение новой драмы – третьей поколение новой драмы) мы проследили эволюцию движения «новой драмы» в рамках её эстетики и поэтики, в частности, гуманистический аспект.



Предшественники «новой драмы» отреагировали на ситуацию перестройки – первыми обозначили кризисные моменты современности. Отказ от существующих запретов выразился в появлении в пьесах табуированной речи, насыщенной физиологичности и жестокости в описании общества маргиналов. При этом «театральность» наполняет чернушную жизнь витальностью, а языковая игра творит смысл, в подтексте которого открывается полнота переживания (Л. Петрушевская), или спасает от трагизма бытия наивным остроумием (Н. Коляда).

Переходное поколение драматургов продемонстрировало потенциал «новой драмы» – возможность поиска совершенно радикальных форм, табуированных тем и необычных композиционных решений. А также наметило основные тенденции, ставшие общими для всех представителей движения: эстетическая деградация, использование ранее недопустимого арсенала драматургии (физиология языка, быта, человеческих отношений, безжалостное вовлечение зрителя в созерцание неразрешимого зла, безыллюзорность). Они выдвинули на первый план текст и манифестировали его самоценность, что до сих пор оказывает влияние (и будет) на произведения «новой драмы». При этом герой как знаковая личность не представлен, однако неординарные художественные решения направлены на решение психологических проблем.

Драматурги второй волны приносят популярность движению, пьесы «новодрамовцев» набирают популярность и за пределами России. Заметно тяготение в сторону кинематографичности, по пьесам снимаются фильмы, что, с одной стороны, выглядит как коммерческий ход и привлечение публики, а с другой, демонстрирует рост мастерства драматургов и невозможность ограничиваться лишь сценой. Знаковый герой так и не появляется на сцене, он вытесняется выразительностью речи, достоинство которой хоть и заключается в способности преодолеть трагедию существования и решить любую интеллектуальную коллизию, но смысл, к сожалению, остаётся на втором плане. Гуманистический аспект

редуцируется, замещаясь желанием авторов вызвать катарсис с помощью яркой формы и ритмичного слова.

Основной недостаток «новых русских драматургов» заключается в инфантилизме – выдвигании концепций собственного «Я» в качестве абсолюта действительности, который, представляя интеллектуальную ценность, всё же не может заменить истинную природу реальности.

Третье поколение «новой драмы» суммирует опыт предшествующих представителей движения и разрабатывает уже существующие критерии явления, пытаясь сформировать зрелую эстетику. Первое и второе поколение предоставило основание для анализа и выявления оправдавших себя черт феномена «новая драма», а опытные наставники (Н. Коляда) помогли наметить верный путь талантливым ученикам. Важная черта этой генерации драматургов – осознанное творчество и проявленная авторская позиция. Особенности третьего поколения новых драматургов будут подробно рассмотрены нами на примере творчества Дмитрия Богославского в следующей главе.

## **Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ДМИТРИЯ БОГОСЛАВСКОГО**

Драматургия Дмитрия Богославского характеризуется поиском новых художественных форм, вызывающей эстетикой, разнообразием представленных тем, глубоким анализом проблем и отстраненно-сочувствующей авторской позицией. Его творчество рассматривается в системе движения «новая драма» как представителя третьего поколения. Важно заметить, что к анализу произведений применимы традиционные методы исследования драматических произведений, заключающиеся в рассмотрении таких категорий, как тематика, проблематика, идея, конфликт, композиция, система персонажей и т. д.

### **§ 1. Специфика жанровой формы пьес Д. Богославского в связи с идейно-тематической основой его текстов**

Для драматургии Дмитрия Богославского характерно жанровое и содержательное разнообразие пьес, что демонстрирует его внимательность к проблемам современности и их серьезный анализ.

Жанр – особая система, имеющая технические приемы, определенный набор правил и устойчивые функции, согласно которым организуется текст, однако с течением времени жанр несколько видоизменяется соответственно времени, авторскому стилю и художественному методу. Таким образом, структура «расшатывается» и возникают новые формы. По словам С. Я. Гончаровой-Грабовской: «Жанр драмы имеет свой кодекс правил, его технические приемы замыкаются в особую систему, со своей координацией и игрой этих приемов, со специфическим набором правил, законов построения художественного смысла. Изучение этих особенностей помогает выявить «отклонения», жанровые модификации отдельных парадигм, своеобразие жанра в творчестве каждого отдельного драматурга» [Гончарова-Грабовская, 2003]. В современной драматургии вопрос о жанре решается неоднозначно,

опять же в виду неустоявшейся эстетики «новой драмы», поэтому иногда вместо термина «жанр» используется нейтральный – «текст». При этом основные жанровые признаки драмы сохраняются.

Популярной тенденцией являются авторские определения: у Богославского, к примеру, «Любовь людей» даётся с подзаголовком «Картины из жизни людей в преддверии зимы и ожидания лета», а «Тихий шорох уходящих шагов» – «сон в двух действиях», однако «Точки на временной оси» и «Blondie» представлены без комментариев автора.

Итак, «**Любовь людей**» (2011 г.), определяемая автором как «Картины из жизни людей в преддверии зимы и ожиданий лета» – это пример трансформации жанра трагедии, представленного на бытовой основе. Событийная основа включает в себя убийство и два самоубийства – очевиден трагический финал, но при этом нет открытой рефлексии персонажей в диалогах и монологах, отсутствует сильная личность, способная проявить себе, масштабный конфликт не представлен, а весь трагизм заключен в подтексте.

Всегда актуальная тема пьесы – взаимоотношения людей и сила любви. На фоне деревенского быта разворачивается «чернушный» сюжет в духе криминальной драмы: муж пьёт, бьёт и насилует жену, потом извиняется и обещает пойти лечиться, жена терпит, но муж снова пьёт и всё повторяется по кругу. В какой-то момент Люся не выдерживает и убивает мужа, скрыв преступление. И, казалось бы, после этого жизнь налаживается, новый муж Сергей не выдаёт тайну героини, но в итоге Люська сходит с ума: ей видится убитый Коля, который приходит не с обвинениями, а с тем, чтобы рассказать о прощении и любви:

*ЛЮСЬКА. Ты скучаешь?*

*КОЛЯ. Да.*

*ЛЮСЬКА. Да?*

*КОЛЯ. Да.*

*ЛЮСЬКА. Значит простил?*

*КОЛЯ. Все в прошлом... Приходи чаще.*

*ЛЮСЬКА. ...Куда?*

*КОЛЯ. Ко мне. В свинарнике на заборе часто сижу... снежинки ловлю* [Богославский, 2011].

Таким образом, происходит смещение жанра пьесы в психологическую сторону, а в центре оказывается душевная рефлексия героини, которая не в состоянии вынести ответственность за совершенное преступление. Обстоятельства оказываются сильнее людей; чтобы им противостоять – недостаточно любви, проявляющейся в условиях жестокой реальности, поэтому история вызывает еще одну трагедию: Сергей душил Люсю, а потом совершает самоубийство.

Но каким мраком ни была бы наполнена пьеса Богославского, финал неизменно даёт надежду. После смерти происходит примирение давних врагов – их объединяет общая судьба, – которое и завершает трагическую историю: «Коля и Сергей сидят на лавочке около дома. Молча курят» [Богославский, 2011]. В другой версии финала пьесы – а их два – главная героиня Люся остаётся жива, но навсегда повисает в пространстве между жизнью и смертью, благодаря любви, которая в таком виде способна преодолеть дистанцию между реальным и потусторонним миром: «Люська на лавочке одна. Она улыбается и плачет, левой рукой держа за руку кого-то невидимого и опустив голову кому-то невидимому на плечо» [Богославский, 2011]. Благодаря смещению реального и метафизического плана центральные персонажи, страдающие из-за любви, объединяются в сознании героини, а её внутренний конфликт разрешается – достигается гармония.

Перед гнётом обстоятельств виноваты все и одновременно никто, в интервью Дмитрий Богославский открыто заявляет, что в «Любви людей» нет отрицательный персонажей: «Для меня, как для автора, в пьесе нет ни одного отрицательного персонажа. Многие критики называют эту пьесу “чернухой”, но, по моему мнению, все жесткие моменты в пьесе – только предлагаемые

обстоятельства. В названии пьесы заложен главный ключ. Все персонажи – люди. Все, чего они хотят – любви» [Богославский, 2011].

В финале проблема ответственности за преступление усиливается христианскими мотивами – вместо трагического хора звучит белорусская народная песня о греховной Душе, которая прошла мимо Раю. С одной стороны, так подчёркивается вина героев, а с другой, автор напоминает, что проблема греховности человека – вечна, поэтому в Раю весело, но жить некому. Персонажи пьесы – просто люди, слабые, но достойные сочувствия.

Пьеса «**Тихий шорох уходящих шагов**» (2012 г.) посвящена традиционным темам русской литературы – разрыву внутрисемейных связей и утрате памяти о прошлом. В центре произведения – спор не «отцов и детей», но детей с детьми как носителей разных типов сознания, причина – в продаже дома после смерти отца.

Нравственная глубина героев раскрывается через их отношение к продаже дома. Александр – обладатель истинных ценностей, возможно, что он является носителем родового сознания, которому, к сожалению, негде себя проявить, поскольку категория рода, как такового, нивелируется – сёстры не собираются оставлять дом, им важнее выручить немного денег с его продажи. Хотя Анна балансирует на грани – она беспокоится о брате, предпринимает попытки его защитить, но у неё недостаточно сил, чтобы отстоять позицию и спасти Александра.

Сестры, оторванные от «Дома» в силу расстояния (уехала в Канаду), нравственной нищеты (алкогольная зависимость) или отсутствия возможностей и времени (у Анны уже своя семья), теряют чувство привязанности. Главный герой произведения Александр выступает решительно против продажи родового гнезда, для него это сакральное место, тем более что связь с отцом не утрачивается – тот приходит во снах:

*ДМИТРИЧ. Колодец почистить нужно, запустил ты его совсем.*

*АЛЕКСАНДР. Да я как-то...*

*ДМИТРИЧ. Говорю почистить нужно, значит возьми да почисти, знаешь как?*

*АЛЕКСАНДР. Знаю, ты же и учил.*

*ДМИТРИЧ. Значит не зря я жил [Богославский, 2012].*

Далее сцена меняется и оказывается, что всё это время Александр находился на приёме у медиума Альберта. Тот смоделировал ситуацию в сознании героя в соответствии с возможным поведением персонажей.

Эта сцена описывается несколько раз, диалог отца и сына о том, как нужно чистить колодец постоянно повторяется, главный герой бесконечно просыпается и снова видит сны, потом заболевает, бредит, а позже оказывается, что он погиб, когда чистил колодец – в этот момент Анна, ищущая брата, приходит к медиуму, в котором объединяется два сознания – Альберта и Александра. Герой осознаёт свою смерть, встретившись в последнем сне с отцом, вышедшим ему навстречу.

Постепенно через сновидения в бытовое пространство начинает проникать мистическая реальность, которая всё больше и больше закручивается, перемещая фокус внимания с внешних бытовых проблем на внутренние духовные. Так, колодец, почистить который заставляет Александра отец – метафора души человека, нуждающейся в очищении: «И я серьезно, колодец иди чисти, чего ты злобы на сестер насобирал?»

Символичен финал произведения: все по очереди заходят в дом и остаются там. Подобным образом, соединяя реальный и мистический план, социально-бытовая проблема переходит на уровень философско-нравственный.

Дмитрий Богославский не боится обращаться к масштабным вопросам, например в пьесе «**Blondie**» (2015 г.), представляющей историю о судьбе четырех щенят овчарки Гитлера, поднимается глобальная тема – существование после мировой катастрофы. Речь идёт о преступлении нацистской Германии против человечества и её потомках, оставшихся на послевоенных развалинах. Но тема эта раскрывается не в масштабах

трагедии, а на бытовом уровне. Девушки-щенки олицетворяют немецкое поколение, пережившее катастрофу войны, изображается их жизнь как наследников истории, которые не в состоянии осознать свою ответственность за настоящее и будущее, ибо погружены в быт и боятся выйти за пределы безопасного «бункера».

Проблема состоит в том, что потомки просто не помнят о происшедшей катастрофе. Уроки истории для них не существуют как требование духовной ответственности, зато опыт смерти в виде пилюль с цианидом превратился во что-то вроде слабого наркотика. Гедонистические ценности – единственное, в чём нуждается нация:

*ХЕНРИКЕ. Когда мне одиноко, я очень хочу есть, поэтому очень тяжело переношу одиночество после 18:00.*

*ИЛСА. Когда мне одиноко, я люблю ходить по магазинам и брать в примерочную больше шести вещей [Богославский, 2015].*

Выбраться из бункера персонажи мечтают, пока это невозможно, но свобода прекрасна, пока недостижима, поскольку там «только запах гари и паленой шкуры» [Богославский, 2015], поэтому Эрма, Илса, Селма и Хенрике, получив возможность выйти, встречают рассвет и возвращаются назад, в свой идеальный мир:

*ЭРМА. Пока дверь была закрыта, пока мы ждали у нас была... а теперь?.. Нет ничего – ни благодати, ни счастья, ни свободы... теперь ничего нет... [Богославский, 2015].*

Трагедия человечества в неспособного осмыслить опыт поражений:

*Щенки медленно, с опаской вылезли из нее и на секунду остановились. Что-то пища на своем собачьем языке, побродили вокруг коробки, а потом... не знаю, как это объяснить... они вместе повернулись туда, где восходило солнце, прижались друг к другу, еще несколько секунд смотрели на восходящее солнце, а потом медленно побрели в свою обитель [Богославский, 2015].*



То, что реальность за пределами бункера отвергается, – следствие страха перед знанием, Европа боится трагедии, поскольку слаба духом.

«Точки на временной оси» (2016 г.) – оригинальное по форме произведение, представляющее собой десять авторских историй, так называемых «точек на временной оси», которые драматург соотносит с конкретными фотографиями из публикации в интернете «40 культовых фотографий за 100 лет» [Богославский, 2016].

«Точки» не связаны между собой местом действия, событием или персонажами, Богославский объединяет их в пьесу на основании общей тематики, а именно – человек в переломный момент жизни. Автор не раз повторял в интервью, что ему интересно помещать героев в определенные обстоятельства и наблюдать, как они будут действовать [Богославский, 2016] – «Точки на временной оси» – именно об этом.

Следует отметить, что Дмитрий Богославский использует игровые элементы не с целью разрушить трагический пафос, но, напротив, заставляя читателя сопереживать. Особенностью его произведений является то, что в центре почти всегда – вопрос гуманизма, так и в этой пьесе – гуманистический потенциал присутствует в каждом действии. Основные темы – экзистенциальная потерянности и опустошенность, одиночество и близость смерти – раскрываются через испытания, которые нужно преодолеть героям, чтобы доказать свою нравственную и духовную состоятельность. Каждая из историй описывает, как персонажи преодолевают кризис, отказываясь ради других (общий мотив) от ценностей, материальных благ и даже от самих себя. Так, в первом действии жена притворяется дочерью, потому что «родители не должны переживать своих детей» [Богославский, 2016]. Во втором действии священник держит на руках солдата, а тому кажется, что его обнимает возлюбленная [см. примеры фотографий 1-7 в Приложении]:

*СОЛДАТ. Это ты, Стеша?*

*СТЕША. Да, Симон, это я, неужели ты не чувствуешь моих рук?*

*СОЛДАТ. Нет, я не узнаю их, Стеша. Жарко, жжжет в груди...*  
[Богославский, 2016].

В четвертом действии торнадо разрушило дом, и мать с сыном стоят возле него, смотрят на играющую шкатулку и улыбаются, они понимают, что разрушенный дом – это не так важно, как целостность семьи: «Мы семья, Колин. Я бы хотела, чтобы ты никогда не забывал этого» [Там же].

Таким образом, отражается круг нравственных и аксиологических проблем. Каждая история – это небольшая притча о вечных ценностях: о любви, семье, нравственной верности и справедливости. Но для того чтобы их понять, героям нужно пройти испытание страданием. Трагедийное содержание снимается принятием жизни в её вечных образах.

## **§ 2. Особенность драматического конфликта в пьесах**

### **Д. Богославского**

Конфликт организует все компоненты драмы и обеспечивает их взаимодействие, поскольку традиционно является «двигателем сюжета» [Гончарова-Грабовская, 2003], поэтому важно рассмотреть его типы и их функционирование в драматургии Дмитрия Богославского.

Как правило, в пьесах Богославского представлен многоуровневый конфликт, который реализуется по модели «герой – обстоятельства», но важно, что в этом случае столкновение с обстоятельствами провоцирует столкновение героя со своим «Я». То есть внешний конфликт смещается во внутренний, обнажая дискомфорт личности, глубинные переживания персонажа, и, если говорить в связи с этим о жанровом преобразовании, – бытовая драма становится психологической.

Так, к примеру, в произведении «**Любовь людей**» бытовой, или же точнее – семейный конфликт – переносится на внутреннее состояние Люси и вызывает душевные и духовные противоречия. Основное действие сосредотачивается, таким образом, на рефлексии героини, на её борьбе с собой, которая в конце через близость смерти (или в другом варианте –

смерть) – т.е. через страдания обретает спокойствие: происходит гармоническое разрешение в метафизическом плане.

Подобная модель конфликта наблюдается и в пьесе «**Тихий шорох уходящих шагов**». После смерти отца между детьми возникает противостояние, связанное с вопросом продажи дома: дочерям нужны деньги, и они уже готовы продать родовое гнездо, однако сын Александр решительно против. Как мы видим, на первом плане разворачивается бытовой (точнее – внутрисемейный) конфликт. Но создавшаяся ситуация оказывает глубокое влияние на главного героя – он испытывает чувство экзистенциального одиночества. Самые близкие люди – сёстры, которые могли бы помочь пережить смерть отца, напротив, усиливают последствия трагедии. Поиск возможного решения проблемы приводит к внутренней коллизии – Александр погружается в сновидения, в которых ведёт диалоги с отцом, пытаясь найти ответ на главный вопрос, любил ли тот его? При этом несколько раз персонажи меняются ролью, сначала отец спрашивает Александра, почистил ли тот колодец, потом, наоборот, Александр спрашивает отца и т. д., – так происходит обмен функциями. Подобная игра в сознании героя – это попытка самоопределения, стремление осознать своё место на жизненном пути.

Пьеса «**Blondie**» отличается от других текстов Дмитрия Богославского, возможно, экспериментальностью, проявляющейся как в доминанте игрового начала на всех уровнях текста, так и в сложной структуре. Главный конфликт, разворачивающийся перед читателем, заключается в противостоянии общества и личности. Он представлен на двух уровнях. На первом – четыре героини – Ирма, Илса, Хенрике и Селма пытаются построить демократическое общество, но безрезультатно, поскольку каждая из них стремится удовлетворить собственные гедонистические потребности. Они находятся в замкнутом пространстве бункера, но в их представлении – это утопия, полная возможностей, где под воздействием капсул цианида можно почувствовать запах миндального дерева через толщу стен, идти далеко-далеко

в ограниченном пространстве 1,5 x 1,5 x 1,5, ощущать приход весны и танцевать вальс: «Вальс, пусть звучит вальс! Селма начинает танцевать. Она танцует вальс – танец, который знают все. Его танцуют на выпускных вечерах и свадьбах, на Венских балах и в сельских клубах. <...> Сестры «заражаясь» настроением Селмы тоже начинают танцевать. Состояние общей эйфории заполняет бункер...» [Богославский, 2015].

Эта сюжетная линия – фарс, обнажающий реалии современного общества. Персонажи-щенки не представляют глубины, но они и не должны, поскольку являются марионетками, которых дёргает драматург, не скрываясь от читателей: «Слышно, как кто-то тихонько плачет, со стороны может показаться, что это скулит щенок. Но это бункер, и слышно может быть только в нем! Поэтому нам ничего не слышно! Куда-то дальше звук проникать не может, но зато в бункере!..» [Богославский, 2015].

На другом уровне конфликт раскрывает линия личного врача Гитлера – Людвиг Штумпфеггера. Он забрал щенят Блонди из бункера и поневоле оказался в роли Бога, которому предстоит решить, что делать со злом, спрятанным в коробке, а потом ещё и с Борманом, в глазах которого возникает жуткий блеск, как только он слышит сообщение о щенках – наследниках нацизма. Парадокс в том, что Людвиг проходит эволюцию от убежденного нациста до сочувствующего гуманиста, способного взять на себя ответственность за будущее. В конце он переживает духовное прозрение – он видит трагедию вырождения народа, неспособного осмыслить опыт поражений. Таким образом, в конфликте между человеком и обществом приоритет остаётся за личностью, готовой ответить за свои действия.

В произведении «**Точки на временной оси**» в каждой из 10 сцен представлен экзистенциальный конфликт – столкновение человека с ужасающей действительностью и «другими» людьми, которые непознаваемы, как и реальность. Эта пьеса – демонстрация триумфа человеческой личности и способности совершить правильный выбор в условиях трагедии бытия.

В первой «точке» Ю жертвует своей личностью, притворяясь дочерью Лилинг ради мужа, поскольку дети не должны умирать раньше родителей. Действия Ю – это попытка защитить близкого от страшной реальности, скрыть опасное знание, отказавшись от себя.

Во второй истории на глазах у священника погибает солдат, которого тому не удаётся спасти. Он поражен, растерян и задаётся неразрешимым вопросом – что толкает человека на убийство? При этом в финальной ремарке автор акцентирует внимание на ответственности человека за происходящее и на возможностях всё исправить – потому что описываемые события не вина некого Бога, но человека, а значит и ответственность тоже на нём: «Он не может понять, той идеи что бросает человека на убийство. Время вокруг него остановилось, он беспомощно оглядывается по сторонам в поисках помощи. Он не просит ее от Бога, он просит ее от людей» [Богославский, 2016].

Третья «точка» о конфликте веры и безверия, который напрямую связан с революционными событиями в России. Дата под фотографией – 1921 год, два человека стоят рядом с конфискованными митрами. Диалог, который разворачивается перед фотографией, развивается в духе «Братьев Карамазовых» Достоевского, Иван выражает позицию Алёши Карамазова, а Пётр – Ивана Карамазова. Защищая духовенство, Иван то и дело начинает читать про себя молитву, свято веря в её силу, а Пётр спорит с ним, конечно, пытаясь задать наиболее каверзный вопрос:

*ПЕТР. А все ж, подцепил ты меня своим разговором! Ну, что ж получацца, прямо всех людей на свете, это твое "что-то такое" и ведет, и жизнь указывает?*

*ИВАН. Всех, конечно, а как тут выбирать можно?*

*ПЕТР. И вора ведет, и убийцу? А, съел? А говоришь – не маленький* [Богославский, 2016].

Финальная фраза Ивана подчёркивает искренность его веры как в Бога, так и в людей: «Господи, обрати к Тебе и сердца врагов наших, если же

невозможно ожесточенным обратиться, то положи преграду злу и защити от них избранных Твоих. Аминь».

Четвертая история посвящена конфликту человека и равнодушной стихии. Торнадо разрушило дом персонажей, они остались на обломках, но именно в ситуации крушения материальных ценностей обнажается приоритет духовных констант (см. Приложение, рис. 2).

Таким образом, эти и последующие точки представляют собой отображение экзистенциальных коллизий между человеком и жестокой действительностью. Герои пьесы являются носителями духовно-нравственных качеств, сильными личностями, которые готовы пожертвовать собой ради сохранения и актуализации вечных ценностей.

### **§ 3. Композиционное решение пьес Д. Богославского**

Для представителей движения «новая драма» характерен эксперимент, в том числе в области композиции. Зачастую художественное целое собирается из разрозненных частей, практически не связанных между собой.

«**Любовь людей**» состоит из 21 сцены, каждая из которых обозначена именем одного из героев – Коли, Люси, Сергея, Чубасова и т.д., что означает – в центре будет переживание именно этого героя. Например, во второй сцене под названием «Сергей» описывается эпизод, в котором Люська приходит в отдел, чтобы узнать о пропавшем Коле, но главное здесь именно то, что читатель впервые узнаёт о скрытых чувствах Сергея:

*ЛЮСЬКА. Хорошо. Спасибо... О тебе недавно спрашивала. Говорит, чего это ты хмурый такой ходишь.*

*СЕРГЕЙ. Да... работы сейчас много.*

*ЛЮСЬКА. Да, какой работы, Серезж? Откуда у нас работа? Эх, Серезжка, врешь ты все.*

*Люська выходит.*

*СЕРГЕЙ. Вру... вру, Люся, вру.*

А в шестой сцене «Чубасов» представлен его ироничный рассказ о

попытках найти любовь в Москве. Подобный авторский ход помогает читателю проследить жизненные и любовные коллизии каждого из персонажей и, главное, показать, какой она бывает – любовь людей.

«Тихий шорох уходящих шагов» – пьеса, жанр которой определяется автором как «Сон в двух действиях», композиционно состоит из двух действий, разбитых на картины, одновременно отражающих два пласта реальности – физический и метафизический. То есть метания главного героя между сном и явью сознательно не обозначаются автором в качестве отдельных сцен. Читатель погружается в мистическую атмосферу, и на его глазах пьеса постепенно всё более трансформируется из социально-бытовой трагедии в фантасмагорию, благодаря пересечению и наложению сцен реальной и ирреальной действительности.

Структура пьесы «**Blondie**» композиционно состоит из шести основных сцен, в которых героини пытаются организовать устройство общества – выясняют взаимоотношения, страдают, устраивают «демократические выборы», мечтают о свободе, о выходе в мир, рассуждают об ответственности перед народом. Позиция автора проявляется в необычном выборе формы, сюжет произведения построен на трёх линиях, развивающихся параллельно: полилог четырех девушек – Эрмы, Илсы, Селмы и Хенрике, отождествляемых с щенками, дневниковые записи личного врача Гитлера – Людвиг Штумпфеггера, который наблюдает за щенками в коробке, и ремарки, с помощью которых автор общается с читателем, иронично напоминая, что это – текст. Текст про бункер и четырех щенят.

В качестве формы композиционной организации текста «**Точки на временной оси**» используется принцип монтажа – текст разделен на 10 отдельных кадров – историй (одно действие), но и внутри каждой истории присутствует «разрыв», как правило, обозначающийся аудиальным планом (с помощью ремарок), так, в первой точке:

*Шум вокзала.*

МОНАХ. Шен... Шен, что с тобой, Шен?..

*Шум вокзала сменяется щебетанием птиц.*

МОНАХ. погоди, не думай умирать, еще не вернулась твоя Лилинг, Шен, она скоро вернется, подожди еще немного, и вы отправитесь в Линфен, я посажу вас на поезд, как и обещал... а хочешь я поеду вместе с вами, Шен?..

*Щебетание сменяется шумом вокзала.*

МОНАХ. Врача, позовите кто-нибудь врача... [Богославский, 2016].

Истории, связанные общей темой вечных ценностей, обозначаются автором «точками на временной оси» – но их расположение не соответствует хронологической последовательности от самой ранней фотографии к самой поздней. Скорее всего, расположение связано с внутренним замыслом пьесы. Можно отметить безусловную значимость последней «точки», подводящей итог всего произведения. Финальным, десятым аккордом пьесы становится история о Любви – персонажи, как кажется, переполнены витальной энергией настолько, что она вырывается за пределы текста и распространяются на всю Землю, что и изображено на соответствующем снимке: «Фотография, сделанная астронавтом Уильямом Андерсом во время миссии «Аполлон-8». 1968 год» (см. Приложение, рис. 5).

Пьеса заканчивается ремаркой, выражающей гуманистически ориентированную позицию автора: «Земля светится в черном пространстве космоса, а в это время на нашей планете происходят миллионы событий, которые, быть может, действительно слышны за тысячи километров и отдаются в космосе громогласным эхом. Мы, люди, шумные, и всегда будем кричать от счастья, или рыдать в захлеб от горя, петь, ругаться, смеяться... Но так хочется, чтобы эхо нашей любви раздавалось в бескрайнем космосе намного дальше всех наших чувств» [Богославский, 2016].

Так выбор оригинального композиционного устройства пьесы позволяет автору достичь несколько задач: раскрыть тему, включить читателя/зрителя в игру с текстом, отразить жанровые искания и проявить авторскую позицию.



## § 4 Актуализация интермедиальных приемов в текстах

### Д. Богославского

Экспериментирование драматургов и режиссёров «новой драмы» в области формы проявляется в тяготении к синтезу различных кодов на уровне текста, а также в использовании внесценических художественных средств при постановке, таких как музыка, танец, экран, освещение и т. д.

В литературоведении для обозначения взаимодействия разных видов искусств в рамках единого художественного объекта наряду с терминами «синтез», «синкретизм» используется понятие «интермедиальности», подчеркивающее особенность использования этого приёма в условиях широкого информационного пространства и современного культурного процесса. Философ Илья Петрович Ильин предлагает такое определение: «Под этим многозначным термином имеется в виду не только собственно лингвистические средства выражений и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана — все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил — коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства» [Ильин, 1998, с. 8].

Таким образом, интермедиальность будет трактоваться как включение кодов различных видов искусства в ткань художественного произведения или, говоря словами Натальи Викторовны Тишуниной: «В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусства» [Тишунина, 2001, с. 149].

Для пьесы «Точки на временной оси» характерно соединение визуального и словесного кода. Сначала дан текст истории, а после – фотография, с которой он соотносится. То есть, отметим, читатель видит картинку с поясняющей подписью лишь после того, как прочитывает авторскую трактовку, поэтому происходит постепенное погружение в ситуацию, реципиент плавно переходит от непонимания происходящего к полной картине виденья. Подобное взаимодействие визуального и вербального плана – это новая форма уже традиционной для «новой драмы» игры с читателем.

Так, в первой «точке» (см. Приложение, рис. 1). представлен разговор монаха со слепым стариком Шеном, из которого мы узнаем, что некоторое время назад он и его семья стали жертвами землетрясения: жена Ю погибла под завалами, а дочь Лилинг осталась жива, и вот он её ждёт, чтобы поехать к могиле жены.

Имеет место наличие «детективного» элемента. Постепенно перед читателем открывается всё больше странных, запутывающих ситуацию фактов: например, у молодой Лилинг руки «постарели от постоянной работы», а голос огрубел сразу же после случившейся катастрофы. Но времени подумать автор не оставляет, события быстро разворачиваются – и вот монах рассказывает Шену, что какая-то молодая девушка бросилась под поезд, тому становится плохо и он умирает. Напряжение, усиливающееся по мере приближения к финалу, разрешается катарсисом последней реплики, из которой мы узнаем, что это Лилинг погибла, а Ю осталась жива и скрыла это от Шена: «Да... это мой муж... он никогда бы не пережил смерти Лилинг... родители не должны переживать своих детей...» [Богославский, 2016].

Изображение позволяет достичь катарсического эффекта – читатель поражен, когда видит полную картину происходящего. Также словесный код придаёт статичным фотографиям процессуальность, оказывая особое воздействие на читателя.

В шестой истории (см. Приложение, рис. 3) два солдата во время краткого перемирия обсуждают бессмысленность войны: «Мы же по сути одинаковые. Вот вроде говорим по-разному, да все равно понимаем друг друга. И вши у нас, Рустам, одни и те же. Нами командуют, и ими командуют, а у всех дома жены с детьми ждут. Я вон к той лошади подошел, а из подседельной сумки платок торчит. Тяну, значит, а из платка письма и карточки выпали» [Богославский, 2016]. Подобранные фотографии Юра хочет отнести на территорию врага, ведь они кому-то нужны, такому же человеку, как и он сам. Друг предупреждает об опасности действий, т. к. могут открыть огонь, не поняв добрых намерений, но Юра упрямо идёт, чувствуя экзистенциальную ответственность. Раздаётся выстрел. Рустам бежит к товарищу. Далее следуют две фразы персонажей и фотография с подписью «трупы убитых лошадей на театре боевых действий первой мировой войны». Читатель рассматривает жуткий снимок, а после видит ещё более страшную ремарку: «Выстрел. Тишина. Ветер гуляет по степи. Два безжизненных человеческих тела, и трупы десятков лошадей, убитых во время сражения. Издалека их тела, безжизненно лежащие на земле, напоминают могильные холмы – невольно запечатленная память о всех невинно убиенных на этой войне» [Богославский, 2016]. К сожалению, преодоление внутреннего конфликта не приводит к разрешению внешних проблем. Духовное возвышение героев не спасает от гибели, однако цель автора – указать верный ценностный ориентир, впечатлив читателя, и она определенно выполнена.

Огромное значение визуальный код имеет в седьмой «точке» (см. Приложение, рис. 5). На протяжении действия мы видим, как герой, некий «он», идёт по городу, заходит в кафе, ест, при этом повествовательную роль играют ремарки, которые фиксируют действия персонажа: «Шаги. Он спускается по лестнице. Выходит на улицу. Долго идет. Шум города». Также ремарки указывают на отсчёт, который герой начинает вести, выйдя из квартиры: «1-2-3-4-5-6-7...», и далее он долго идёт, счёт продолжается:

«1327-1328-1329...» [Богославский, 2016]. По диалогам мы понимаем, что он расстроен, растерян, атмосфера по мере движения героя становится всё тяжелее, усиливается чувство тревоги, которое сменяется болью и катарсисом в финале. Сначала даётся сильная ремарка, отражающая чувства персонажа: «4996-4997-4998-4999-5000... 5001-5002-5003... В этом году получилось на три шага больше... странно... наверное, твой отец стареет... Здравствуй, сын» [Богославский, 2016]. И сразу же после – фотография отца у мемориала 9/11 с описанием: «Отец погибшего сына, у мемориала 9/11 во время десятых ежегодных церемоний на территории Всемирного торгового центра» [Богославский, 2016].

В девятой истории (см. Приложение, рис. 6) нет детективного сюжета или недомолвок автора, с первых ремарок и фраз персонажей ситуация ясна:

*Звук приближающейся танковой колонны. На дороге перед колонной стоит Ван.*

ВАН. Не бойся медлить, Ван, бойся остановиться. Скоро будет дождь.

*Некоторое время танковая колонна «рычит» перед Ваном, затем отступает.*

Молодой человек выходит перед танками, чтобы их задержать. Далее разворачивается диалог о повседневных радостях жизни: о красоте радуги, о том, что приятно бегать босиком по траве, о доброте дождя. Этот разговор сменяется злыми приказами Капитана уйти, но после снова возвращается в мирное русло. Сила красоты мира, отраженная в слове, – вот то, что помогает Вану задержать танки и открыть Человека в капитане: «Говорят, если радуга перекинется через твой дом, то в нем будет счастье. Сегодня радуга обязательно будет висеть над нашим домом, капитан» [Богославский, 2016].

Истории, которые предлагает Богославский, – вечны, ведь каждый сталкивается с вопросами выбора, смерти, совести, сострадания и чести. Главное не только то, что у читателя есть возможность пережить трагедийные ситуации, но в том, что каждая из них оборачивается надеждой.

Однако стоит заметить, что даже в этой пьесе, в которой визуальный план имеет важнейшее значение, текст не оказывается на втором месте. Роль слова не умаляется автором, напротив, фотографии лишь усиливают впечатление от текста, который самоценен. Интересно, что первоначально был аудиоспектакль под названием «Сто лет в фотографии», а уже через какое-то время из этого родилась пьеса для постановки.

Исходя из вышесказанного, можно говорить о том, что взаимодействие визуального и вербального плана позволяет раскрыть потенциальную глубину фотографий, придать связанным с ними историям процессуальность, вызвать интерес читателей за счёт игровых элементов и, согласно авторскому замыслу, посредством этого актуализировать вечные ценности в сознании читателя.

Кроме того, важно отметить наличие аудиального плана, поскольку «звуковые» ремарки выполняют определенные функции воздействия на читателя. Хотя, безусловно, мы можем анализировать только вербально представленный звуковой код, то есть на уровне текста, а не сценического воплощения пьесы (в силу анализа литературного произведения, а не театральной постановки). Аудиальная составляющая способствует переключению «кадров», усиливает эмоциональное напряжение и оказывает суггестивное воздействие на читателя.

В пьесе «**Точки на временной оси**» в первой истории звуковая ремарка «шум вокзала» выполняет не только описательную функцию, но и создаёт определенный эмоциональный эффект наряду с ремаркой «щебетание птиц». Подобная техника заимствована из кинематографа, словно музыка за кадром, то усиливающаяся в напряженные моменты, то ослабляющаяся на время спокойных диалогов – шум вокзала то нарастает, то уменьшается, то сменяется щебетом птиц, а в итоге – подчёркивает финал и расставляет витальные акценты: «Воздух звенит, а люди молчат. Они столпились над Стариком и Монахом, но столпотворение это только на секунду. Вдохнув и выдохнув, вокзал продолжил свой бесконечный бег» [Богославский, 2016].

Ремарки направлены на создание эмоционально-лирического настроения, например, когда в шестой «точке», посвященной рассказу о протестах в Бухаресте (см. Приложение, рис. 5), Дору поднимает Мирчу, «шум толпы как бы растворяется. Как будто Мирча взмыл высоко-высоко в небо» [Богославский, 2016].

Аудиальная составляющая также маркирует, а где-то и предопределяет характеристики действующих лиц, например, во второй истории в самом начале появляется католический хорал и только через какое-то время – священник. В этой «точке» можно явно проследить и то, как звуковые ремарки обеспечивают смену «декораций», в данном случае знаменуют переход героя из одного состояния в другое, из реального мира в сакральный: «Взрывы, выстрелы, накрывает католический хорал. Громкий взрыв. Звонящая тишина. В звонящей тишине появляется голос Стефании» [Богославский, 2016]. Католический хорал и, вернее всего, звонящая тишина, указывает на то, что герой выпадает из реальности. Ему начинает видеться любимая девушка, затем появляется ремарка «Выстрелы», которая возвращает солдата к действительности, а после снова – «звонящая тишина» и т.д., пока в конце звонящая тишина не заполняет всё вокруг.

В седьмой «точке» действие начинается после ремарки «Шипит пластинка на старом виниловом проигрывателе. Игла соскакивает, проигрыватель выключается» [Богославский, 2016]. Затем герой начинает движение, появляется ремарка, отражающая топос «Шум города», а после шум города начинает сливаться со звуком пластинки, который до конца истории будет то появляться, то исчезать. По-видимому, мелодия значила для персонажа очень много, поэтому она то появляется в его голове, то исчезает под влиянием шума города или из-за того, что он вслух считает и концентрируется на этом – так аудиальная составляющая отражает внутренний мир героя. В конце он достигает цели и мелодия обрывается: «Шум города. У мемориала жертвам 11 сентября одинокий мужчина, приклонив колена, обнимает черный мрамор. Шум пластинки. Игла

соскакивает, проигрыватель выключается» [Богославский, 2016]. Музыка как символ памяти больше не нужна, отец пришёл к сыну.

Иногда автор обнажает значение используемого приёма: в третьей точке появляется ремарка, объясняющая читателям свою функцию: «Кто же может в беде человека оставить? Нельзя этого делать, нельзя. И обижать людей нельзя. Видимо от его слов и возникает колокольный звон» [Богославский, 2016]. Верно заданный вопрос и предложенный ответ значимы для автора, поэтому появляется указание на «колокольный звон», что и объясняется в ремарке.

Звуковые ремарки также играют особую роль в художественной структуре пьесы «**Любовь людей**». Они дополняют друг друга, объединяясь на уровне целого текста: двадцать одна глава, составляющая сюжетную основу текста, обрамлена ремаркой, в которой есть слово «тишина».

Жанровое определение пьесы, данное автором, звучит как «картины из жизни людей в преддверии зимы и ожидании лета». В связи с этим интересно проследить, что в первой ремарке Богославский акцентирует внимание на тишине:

*Темнота. Тишина.*

*Долгая темнота. Долгая тишина.*

*Очень долгая темнота. Очень долгая тишина.*

*Негромкий голос* [Богославский, 2011].

В двадцатой сцене, когда раскрывается трагедия случившегося, дана последняя ремарка со словом «тишина»:

*Очень долгая тишина.*

*Звонят ведра* [Богославский, 2011].

А в финале, в двадцать первой сцене, вербальное указание на тишину исчезает: «Люська на лавочке одна. Она улыбается и плачет, левой рукой держа за руку кого-то невидимого и опустив голову кому-то невидимому на плечо. Как снег, слетает с деревьев яблоневый цвет. Метель» [Богославский, 2011]. Однако атмосфера тишины остаётся, но создается при помощи другого

средства. Белые лепестки, слетающие с яблони – метель в летний день – создают тишину, но не трагическую и напряженную, как ранее в тексте, пронизанную ощущением беды, а умиротворяющую.

Страшная история, начавшаяся в преддверии зимы, завершается летом, но образно всё вокруг представлено в зимнем пейзаже, отражающем состояние героев и вместе с тем символически рисуя метафизическую составляющую встречи Люськи с умершими Сергеем и Колей – в одном варианте финале. В другом – персонажей Колю и Сергея сближает общая судьба (за пределами земной жизни), они вдвоем сидят на лавке и курят, но о героине ничего не известно:

*Люди продолжают разговаривать шепотом.*

*Где-то вдалеке снова брешут собаки.*

*Коля и Сергей сидят на лавочке около дома. Молча курят* [Богославский, 2011].

Первая версия финала выглядит убедительнее, так как завершены линии всех персонажей, но и вторая имеет право на существование, поскольку лирический настрой сохраняется в обоих случаях.

Таким образом, звуковые ремарки, во-первых, акцентируют внимание на семантике текста, во-вторых, обеспечивают единство вербального и аудиального плана текста, что помогает его верно интерпретировать читателю. Также аудиальный план работает на создание характеристик топоса и, как способ изображения психологизма, позволяет передать внутреннее состояние героев.

Выше мы определили, что интермедальность будет пониматься нами как соединение художественных кодов разных видов искусств внутри одного произведения, однако А. Ю. Тимашков предлагает рассматривать интермедальность на основе взаимодействий, которые возникают между медиа. Опираясь на зарубежные исследования, под медиа он предлагает понимать средства массовой коммуникации, устную речь, письмо и проч.: «Говоря о медиа, М. Маклюен охватывает этот термин фактически во всей



своей полноте: это и устная речь, и письмо, и книга, и транспортные средства (велосипед, автомобиль, самолет), и средства массовой коммуникации (кино, радио, телевидение), и игры, и многое другое» [Тимашков, 2008, с. 113]. Значит, цитирование СМИ и «ссылки» на Интернет-ресурсы – это проявление интермедиальности. Имея это в виду, обратимся к пьесе «**Blondie**». В начале и финале повторяется фраза «Боже, храни Википедию!», а также точные цитаты из Википедии про собаку Блонди и врача Штумпфеггера. Использование подобного приема работает на создание игрового, фарсового текста. Подобное обращение автора к Интернет-пространству обусловлено влиянием постмодернистской эстетики с постулатом «каждый новый текст – интертекст», поскольку всё уже написано до нас, и, конечно, проникновением Интернета во все сферы жизни. Любая информация доступна для пользователя, но способен ли он извлечь пользу из неё? На примере героинь, забывших о свершившейся катастрофе, возможно, человечество упускает из виду самое важное, при этом ежедневно получая интересные факты. Приводя цитату из Википедии, Богославский подчёркивает контраст занимательных сведений и трагедии истории.

Таким образом, взаимодействие кодов позволяет раскрыть потенциальную глубину пьес, вызвать интерес читателей за счёт введения игровых элементов и, согласно авторскому замыслу, посредством этого актуализировать вечные ценности в сознании читателя.

## **§ 5. Авторское присутствие в пьесах Д. Богославского**

Авторскую позицию Дмитрия Богославского можно определить как «отрешенно-сочувствующую» [Плеханова, 2017, с. 394]. Это проявляется в тяготении к объективному рассмотрению таких элементов пьес, как система персонажей, проблематика, события, – то есть с позиции «над», что заметно по яркому изображению социального негатива в пьесе «Любовь людей» или же в иронично-отстраненном представлении героинь в произведении «Blondie», смешно пытающихся самоорганизоваться. При этом нельзя

сказать, что драматург остаётся только в роли наблюдателя, помещая героев в тяжёлые обстоятельства, он чётко очерчивает позицию, которая выражается в ремарках, в специфичной структуре произведений, в особой модели героя.

Отстраненность выражается в выборе героев, имеющих максимально отдаленный от автора возраст, статус, условия жизни и т.д. Например, в пьесах «**Тихий шорох уходящих шагов**» и «**Любовь людей**» изображен деревенский быт и простые люди, как и многие – несчастные, но, в сущности, такие же как и все, что позволяет автору объективно рисовать типичные для жизни в деревне картины.

Сочувствующая позиция ярче всего проявляется во взаимодействии с читателем, драматург заставляет переживать за своих персонажей. Делается это за счёт заострения общезначимой проблематики (всегда актуальных вопросов любви, смерти, одиночества, страха и т. д.) и осязаемой симпатии автора к героям. В пьесе «**Тихий шорох уходящих шагов**» главный герой оказывается в одиночестве, его стремление сохранить родовое гнездо и память о предках никто не поддерживает. В итоге конфликт решается, как часто бывает у Богославского, нетрадиционным способом – посредством смерти и переходом в потустороннюю реальность, при этом зритель испытывает катарсис, а герой достигает гармонии.

В произведении «**Blondie**», можно сказать, проявляется две ипостаси автора. По отношению к героиням, символизирующим четырех щенков – потомков Германии, он находится в отрешенной позиции. Он помещает своих героинь в замкнутое пространство и наблюдает, как они с восторгом танцуют собачий вальс. Задача ремарок не выразить отношение к персонажам, а иная – не впасть в пафос, иронически поиграть с темой и читателями и напомнить о том, что и они замкнуты в узких горизонтах: «*Это чёртов бункер!*» [Богославский, 2015]. Ритмика текста вследствие сложной формы постоянно меняется, его строй представляет собственную ценность: объемные монологи, вырыпаевские повторы фраз, словесные конструкции остраиваются, сменяясь экспрессивными ремарками, они вырывают читателя из абсурдного

мира героев, но возвращают к насмешливо-ироническому диалогу с автором. Однако фигура Людвиг Штумпфеггера, с опаской наблюдающего за щенками, представлена уже без иронии и смеха, а значит можно говорить о другой позиции автора. Как уже было отмечено выше, этот герой совершенно случайно оказывается в роли Бога, а значит и ответственность на нём соответствующая и, что важно, он готов её принять: «С того дня, когда по просьбе фюрера я умертвил их мать и брата, когда я понял какая сила заключена в этой коробке, когда я увидел их глаза, и осознал слова фюрера о пророчестве – время для меня остановилось» [Богославский, 2015]. В отличие от Ирмы, Илсы, Селмы и Хенрике, Людвиг на протяжении действия меняется – его нравственный рост заметен в финале пьесы, когда он осознаёт своё предназначение и, одновременно с этим, трагедию человечества: «Ожидание страшнее физической боли, и всю свою жизнь человек ждет этого момента открытия самого себя <...> и щенки, не зная своего предназначения, никогда не поймут какую роль они должны сыграть для человечества, а останутся лишь щенками» [Богославский, 2015]. Так Богославский даёт возможность личному врачу Гитлера осознать ошибки и предотвратить трагедию человечества. Позиция автора заключается в созданной им модели противостояния общества (героини), неспособного осмыслить предыдущий опыт, и личности (Людвиг), прошедшей через трагедию, готовой изменить убеждения вследствие осознания сущности бытия и действовать.

В пьесе «**Точки на временной оси**» значимую роль в проявлении позиции драматурга играют ремарки, контролирующие настроение читателя на протяжении всего произведения. Можно сказать, что аудиальный фон – это и есть проявление автора. В жуткие моменты раздаются выстрелы, тревожный шум вокзала, взрывы, а если персонаж в ситуации совершения верного, высоконравственного поступка, то играет музыка, щебечут птицы.

Кроме того, стоит обратить внимание на героев данной пьесы. Все они – личности, которые находятся или находились в ситуации кризисного момента: Ю отказывается от себя ради относительного спокойствия мужа;

отец Луис рискует собой, пытаясь спасти солдата; Иван молится и высказывается о Боге, не боясь наказания; Пегги и Колин осознают ценность семьи перед лицом катастрофы; Рустам и Юра погибают, стремясь доказать бессмысленность войны и желая помочь врагам; Мирча как носитель детского сознания демонстрирует искренность и правильность убеждений о свободе; отец верно хранит память о сыне; Коля сохраняет уверенность в светлом будущем; Ван верит в силу слова, а влюбленные верят в Любовь. Действие всей пьесы – это триумф человеческого духа и веры. Надежда на свои силы, на других людей, на будущее, другими словами, доверие к миру и к людям – самое важное, что предлагает автор, и в этом, несомненно, проявляется его жизнотворческая энергия.

Следует отметить, что Дмитрий Богославский использует игровые элементы в произведениях не с целью разрушить трагический пафос, но, напротив, заставляя читателя сопереживать. Особенностью его произведений является то, что в центре почти всегда – вопрос гуманизма. Так, при экзистенциальной потерянности и опустошенности, одиночестве и ощущении смерти, потери любви и ориентиров – герои в итоге всё же преодолевают кризис.

## Выводы

Основываясь на проведенном анализе текстов, можно сказать, что Дмитрий Богославский обновляет реалистическую традицию и в то же время экспериментирует и ищет новое решение, адекватное современности. Так что игра с жанровыми формами без стремления к излишнему эпатажу действительно оправдывает себя, реализуя самобытную идейно-тематическую основу произведений на высоком структурном уровне. Выбор трагедии в качестве основного жанра своевременен и позволяет автору отзываться на проблемы современности. При этом внимание к читателю, ироничность и неординарность предлагаемых решений исключают излишнюю дидактичность и делают пьесы интересными для читателей, зрителей и режиссёров.

Драматург испытывает героев кризисной ситуацией («Любовь людей» – убийство, «Шорох уходящих шагов» – продажа дома, «Blondie» – осознание трагедии, «Точки на временной оси» – каждая из сцен – критическая точка в жизни героя), которая вызывает внутренние противоречия, чем обусловлен переход конфликта из внешнего во внутренний, решая который, персонажи достигают гармонии.

Обращение к интермедийной модели драмы позволяет автору воздействовать на читателя на нескольких уровнях и обеспечивает развитие драматургии посредством обращения к другим формам искусства.

Внимание Дмитрия Богославского направлено на постижение глубины личности, вне зависимости от её духовных и нравственных черт, важно представить знаковые фигуры – слабые и сильные, но способные действовать, что подчёркивается отрешенно-сочувствующей авторской позицией, проявляющейся практически на всех уровнях текста.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведя анализ теоретических работ, мы уточнили понятие «новой драмы», обозначили важные тенденции движения, показали историю его развития, а также представили обзор основных этапов.

По итогам исследования драматургии Дмитрия Богославского мы пришли к выводу, что как представитель третьей волны «новой драмы» он реализует в творчестве все значимые тенденции своего поколения, такие как чётко обозначенная авторская позиция, гуманистическая направленность и стремление к обновлению традиционных форм.

Гуманистический потенциал Дмитрия Богославского проявляется в изображении целостности человеческого бытия и процесса обретения нравственных ориентиров через преодоление трагедии, тогда как ранее драматурги первой и второй волны, как правило, побуждали к поиску истинного смысла косвенно – посредством изображения деградации и абсурдности существования.

Богославский помещает героев в действительность, представленную в трагедийных или фарсовых тонах, обнажая глубокую проблематику современности и предоставляя вектор движения, – в сторону утверждения духовно-нравственных ориентиров личности, способной справиться с трагедией быта и бытия.

Драматург изображает героев в условиях обрушивающейся на них реальности и наблюдает за результатом, который зависит от духовных качеств личности. Как правило, и сильные, и слабые персонажи преодолевают кризис, что обеспечивает катарсис в финале.

Соединение реального и ирреального, бытового и бытийного планов создаёт модель пограничного существования героя, которая раскрывает экзистенциальную беспомощность человека и его потерянность в мире.

Авторская позиция проявляется в ремарках, в композиционном оформлении текста, в выборе модели героя и метафорах, при этом драматург ставит целью отразить не свой внутренний мир, а объективную реальность.

Таким образом, для драматургии Дмитрия Богославского характерна отрешенно-сочувствующая позиция, внимание к актуальным и глобальным проблемам современности. Художественный метод автора представляет собой соединение традиционных и новых инструментов. Неординарные решения, оригинальные формы, включение интермедийных и игровых элементов – всё это отражает самобытность автора и полюс поиска новых художественных решений, постоянная ось которого – духовно-нравственная вертикаль.

Оригинальные формы, самобытная тематика и проблематика пьес открывает перспективу для дальнейшего творчества автора и внимания к нему исследователей.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богославский Д. Любовь людей [Электронный ресурс]. – URL: <http://dramacenter.org/library/bogoslavskij-dmitrij/> (дата обращения: 11.03.2018).
2. Богославский Д. Тихий шорох уходящих шагов [Электронный ресурс]. – URL: <http://dramacenter.org/library/bogoslavskij-dmitrij/> (дата обращения: 11.03.2018).
3. Богославский Д. Blondie [Электронный ресурс]. – URL: <http://dramacenter.org/library/bogoslavskij-dmitrij/> (дата обращения: 19.02.2018).
4. Богославский Д. Точки на временной оси [Электронный ресурс]. – URL: <http://dramacenter.org/library/bogoslavskij-dmitrij/> (дата обращения: 17.04.2018).
5. Богославский Д. Интервью [Электронный ресурс]. – URL: <http://kultprosvet.by/dmitrij-bogoslavskij-kultprosvet/> – 22.04.15 (дата обращения: 3.03.2018).
6. Богославский Д. Интервью. Когда хочется слышать, ты все услышишь [Электронный ресурс]. – URL: <http://lubimovka.ru/blog/455-kogda-khochetsya-slyshat-ty-vse-uslyshish> – 20.09.2017 (дата обращения: 20.04.2018).
7. Болотян И. М. О драме в современном театре: verbatim [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html> (дата обращения: 19.04.18).
8. Болотян И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX-начала XXI века: Дис. канд. филол. наук. – М., 2008. – 254 с.



9. Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии / [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/novaya-drama-opyt-tipologii-1> (дата обращения: 18.04.18).
10. Болотян И. М. «Док» и «догма»: теория и практика [Электронный ресурс] / Театр. – 2015 – №19. – URL: <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> (дата обращения: 25.05.18).
11. Болотян И. М. Стратегии [Электронный ресурс] / Современная драматургия. – 2010. – №1. – URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Modern\\_drama/2010\\_1/](http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2010_1/) (дата обращения: 25.05.18).
12. Васильева С. С. Пути развития русской драматургии конца XX века / С. С. Васильева // Вестник ВолГУ. – 2010. – №11(8). – С. 96–101.
13. Ветелина Л. Г. «Новая драма» XX-XXI вв.: Проблематика, типология, эстетика, история вопроса / Л. Г. Ветелина // Вестн. Ом. ун-та. – 2009. – № 1. – С. 108–114.
14. Вырыпаев И. Я – консерватор [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2004. – №2. – URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> (дата обращения: 13.03.2018).
15. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной новой драмы (конец XX – начало XXI века) [Электронный ресурс] / Минск. – 2003. – URL: <https://www.bsu.by/Cache/pdf/242883.pdf>
16. Гремина Е., Бояков Э. Фестиваль «Новая драма» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.newdramafest.ru/about.php> (дата обращения: 03.03.2018).
17. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс] // Флинта. – 2009. – URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=3911185](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3911185) (дата обращения: 05.03.2018).
18. Дуренков М. Обращаюсь к театру, когда мне хочется высказаться [Электронный ресурс] / Вечерний Петербург – 12.10.2015 – №186. – URL: <http://www.vppress.ru/stories/mihail-durnenkov-obrashchayus-k->

- [teatru-kogda-mne-hochetsya-samovyrazitsya-9810](#) (дата обращения: 12.04.2018).
19. Журчева О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара. – 2009. – С. – 18–27.
20. Заславский Г. На полпути между жизнью и смертью [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10.html> (дата обращения: 15.03.18).
21. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М., 1998. – 28 с.
22. Интервью с Никитой Кобелевым. Дима пишет сердцем [Электронный ресурс]. – URL: <http://lubimovka.ru/blog/456-dima-pishet-serdtsem> – 20.09.2017 (дата обращения: 19.04.18).
23. Липовецкий М. Перформансы насилия: "Новая драма" и границы литературоведения [Электронный ресурс] / М. Липовецкий // Новый литературный журнал – 2008 – №89. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html> (дата обращения: 19.05.18).
24. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых [Электронный ресурс] / М. Липовецкий // Новый литературный журнал – 2005. – №73. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html> (дата обращения: 27.05.18).
25. Матвиенко К. «Новая драма» в России: краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего [Электронный ресурс] / К. Матвиенко // Петербургский театральный журнал – 2008. – №2. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/52/new-reading-52/novaya-drama-vrossii-kratkij-ekskurs-vnedavnee-proshloe-ieskiz-nastoyashhego/> (дата обращения: 03.03.2018).
26. Матвиенко К. Победа без триумфа [Электронный ресурс] / Искусство кино – март 2014 – №3. – URL:

- <https://www.kinoart.ru/archive/2014/03/novaya-drama-pobeda-bez-triumfa>  
(дата обращения: 12.04.18).
27. Меркулова М. Г. Новая драма / Новый филологический вестник. – 2011. – №2(17). – С. 122-126.
28. Новая драма: пьесы и статьи / Вступ. ст. Е. Ковальской. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – 511 с.
29. Новая драма как драма нового [Электронный ресурс] / Театр. – 2003. – №4. – URL: <https://zanzibarovy.livejournal.com/1232.html> (дата обращения: 29.05.18).
30. Плеханова И. И. Новая драма: имена и тенденции. Пособие / И. И. Плеханова – Иркутск, 2017. – 400 с.
31. Премьера спектакля «Любовь людей» по пьесе Дмитрия Богославского [Электронный ресурс]. – URL: <http://mors-novosibirsk.sibnet.ru/anons/2001/> – 20.11.12 (дата обращения: 20.04.2018).
32. Соколянский А. О свежей крови [Электронный ресурс] // Профиль. – 2003. – №43. – URL: [http://www.profile.ru/lastnews/item/39646-items\\_1832](http://www.profile.ru/lastnews/item/39646-items_1832) (дата обращения: 21.04.2018).
33. Соловко Д. В. Гуманистический потенциал театрального действия // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 11 (149). – Философия. Социология. Культурология. – Вып. 11. – С. 94–98.
34. Сеансу отвечают: новая драма [Электронный ресурс] / Сеанс. – №29 / 30. – URL: <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/> (дата обращения: 20.05.2018).
35. Тимашева М. Интервью. Формы новые нужны, драмы всякие важны [Электронный ресурс] // Время новостей. – 2003. – №182. – URL: <http://www.vremya.ru/2003/182/10/81296.html> (дата обращения: 23.05.2018).

36. Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // *Фундаментальные проблемы культурологии*. Т. 3: *Культурная динамика* / А. Ю. Тимашков. – СПб., – 2008. – С. 112-119.
37. Тишунина Н. В. [Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований](#) [Электронный ресурс] // Серия “Symposium”, *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века*. – Вып. 12. – 18.05.2001. – Санкт-Петербург: 2001. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 22.04.2018).
38. *Формы новые нужны, драмы всякие важны* [Электронный ресурс] / *Время новостей*. – 2003. – №182. – 30 сентября. – URL: <http://www.vremya.ru/2003/182/10/81296.html> (дата обращения: 12.04.2018).
39. Шитенбург Л. *Словечко в простоте* [Электронный ресурс] / *Сеанс*. – №29/30. – URL: <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/slovecsko-v-prostote/> (дата обращения: 20.05.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Тип героя	Тип конфликта	Репрезентативные тексты
1. Самоопределяющаяся в собственной «эго-истории» «биографическая» личность	Столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, будущим, настоящим)	«Как я съел собаку», «Одновременно» Гришковца, «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой
2. Саморазоблачающаяся и саморазолачающая социум личность как социальная единица	Столкновение героя с социальными Другими	«Пластелин» Сигарева, «Терроризм», «Изображая жертву» братьев Пресняковых, драматургия-вербатим
3. Самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность	Столкновение героя с самим собой как культурным Другим и Другими как культурными артефактами или носителями «иных», «чужих ценностей»	«Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова, «Пленные духи» братьев Пресняковых
4. Самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность, как правило, Человек (представитель рода человеческого)	Столкновение героя с Другими как Чужим. В качестве Чужого выступает Высшее начало, Бог, Высший разум и пр.	«Кислород», «бытие №2», «Июль» Вырыпаева

**Рисунок 1. Монах рядом с пожилым человеком, который внезапно умер, ожидая поезда в ШаньсиТайюань, Китай**



**Рисунок 2. Мать и сын в Конкорд, Алабама, около их дома, который был полностью разрушен торнадо в апреле 2011**



**Рисунок 3. Трупы убитых лошадей на театре боевых действий первой мировой войны**



**Рисунок 4 Румынский ребенок вручает воздушный шарик работнику полиции, во время протестов в Бухаресте.**



**Рисунок 5. Отец погибшего сына, у мемориала 9/11 во время десятых ежегодных церемонии на территории Всемирного торгового центра**



**Рисунок 6. 4 июня 1989 года. Пекин, Китай. Один из демонстрантов противостоит танкам Китайской Народной Освободительной Армии на демонстрации, посвященной демократическим реформам**





**Рисунок 7. В 1968 году astronaut Уильям Андерс запечатлел взгляд на землю из космоса, во время миссии «Аполлон-8»**

