

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Южно-Уральский государственный университет  
(национальный исследовательский университет)»  
Институт социально-гуманитарных наук  
Факультет журналистики  
Кафедра русского языка и литературы

РАБОТА ПРОВЕРЕНА

Рецензент, к. ф. н., доц. ЧГИК

\_\_\_\_\_ Е. А. Селютина

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой, д. ф. н.,  
проф.

\_\_\_\_\_ Е. В. Пономарева

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

## **ТРАДИЦИИ ТЕАТРА Н. КОЛЯДЫ В ПЬЕСАХ УЧЕНИКОВ ДРАМАТУРГА (СБОРНИК «ГЛУШЬ»)**

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ  
НИР

ЮУрГУ – 45.04.01.2017.104.ПЗ ВК НИР

Руководитель НИР, д. ф. н., профессор

\_\_\_\_\_ Е. В. Пономарева

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Автор НИР

студент группы СГ-215

\_\_\_\_\_ М. М. Махмутов

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Нормоконтролер

\_\_\_\_\_ Л. В. Выборнова

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Челябинск 2017

## РЕФЕРАТ

Махмутов, М. М. Традиции театра Н. Коляды в пьесах учеников Драматурга (сборник «Глушь»). – Челябинск : ЮУрГУ, СГ-215, 2017. – 133 с., библиогр. список – 140 наим., презентация.

Ключевые слова: драма, современная драма, уральская драматургия, жанрово-стилевые особенности пьес.

Объектом исследования является поэтика драматургических произведений учеников Николая Коляды.

Предмет исследования – принципы создания художественного целого (концептуально-формального единства) в драматических произведениях «школы Коляды»

Задачи работы – 1) Проанализировать и систематизировать существующие теоретико-исторические представления по теме; 2) Создать аналитическую модель, включающую доминантные черты поэтики Николая Коляды; 3) Проанализировать произведения уральских драматургов с позиций драматургической школы Николая Коляды; 4) Выявить типологические особенности пьес учеников драматурга.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена отсутствием исследований, рассматривающих «драматургическую школу Николая Коляды» как целостное литературное явление, опирающееся на традиции драматургии Николая Коляды. Пьесы, входящие в художественное пространство сборника «Глушь» вводятся в научный оборот впервые.

Результаты исследования – работа ориентирована на решение актуальных вопросов современной драматургии.

Работа может представлять интерес для филологов, культурологов, и специалистов по театральному искусству.

## ABSTRACT

Mahmutov M. M Traditions of theater of Nikolay Kolyada in plays of students of dramatist (Collection Glush). – Chelyabinsk : SUSU, SH-215, 2017. – 133 p., bibliography list – 140 names, presentation.

Key words: Drama, modern drama, Ural drama, Genre-style features of plays.

Object of this investigation is poetics of dramaturgical works by students of Nikolai Kolyada.

Subject of investigation – principles of creation artistical integer (Conceptual-formal unity) in dramatical works of the «School of Kolyada».

Tasks of work – 1) To Analyze and systemize existing theoretical and historical representations on the topic; 2) Create annalistic model that includes dominant features of poetic by Nikolai Kolyada; 3) Analyze works of Ural dramatists from the position of a dramatic school of Nikolay Kolyada; 4) Identify typological features of plays of students of dramatist.

Scientific novelty of dissertational research is due to absence of researches that considering «drama school of Nikolay Kolyada» as holistic literary phenomenon based on traditions of drama by Nikolay Kolyada. Plays included in artistical area of collection «Glush» are introduced in scientific rev first.

Results of research – This work is oriented on solve actual questions in modern drama.

This work can be interested for philologists, culturologists and specialists in theatrical skills.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1. ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ КАК ПОЧВА ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАНЕРЫ УЧЕНИКОВ Н. КОЛЯДЫ	
1.1. Основные тенденции развития русской драматургии конца XX – начала XXI века.....	9
1.2. Поэтика драматургии Н. Коляды .....	16
2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ Н. КОЛЯДЫ	
2.1. Сборник «Глушь»: особенности стиля .....	50
2.2. Жанровые особенности пьес сборника «Глушь» .....	52
2.3. Особенности конфликта в пьесах учеников Н. Коляды .....	64
2.4. Специфика хронотопа сборника «Глушь» .....	74
2.5. Формы выражения авторской позиции в пьесах .....	84
2.6. Особенности изображения персонажей.....	94
2.7. Черты карнавальной эстетики в пьесах «школы Н. Коляды» ...	100
2.8. Языковая организация пьес сборника «Глушь» .....	109
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	118
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	121

## ВВЕДЕНИЕ

В начале XXI века в России произошел настоящий всплеск драматургического творчества. Невиданное ранее количество новых авторов и произведений пробилось через публикации к читателю, а через сцену к зрителю, обогащая культурную и литературную жизнь. И затем, разумеется, новая драматургия стала объектом множества гуманитарных исследований. Но большой масштаб, крайняя неоднородность и интенсивность современного драматургического процесса требует новых исследований, позволяющих осмыслить этот феномен сквозь призму современного литературоведения.

Представленная к защите магистерская диссертация посвящена изучению творчества учеников выдающегося уральского драматурга Николая Коляды.

**Материалом настоящей работы** послужил сборник «Глушь», включающий тридцать пьес, написанных уральскими драматургами – учениками Николая Коляды в период с 1998 по 2012 год. Выбор данного сборника как материала исследования обусловлен рядом факторов:

- 1) сборник «Глушь» является результатом двадцатилетней работы в русле драматургии целой плеяды авторов – учеников Н. Коляды;
- 2) пьесы, включенные в книгу, прошли отбор Н. Коляды, выступившего редактором-составителем сборника, и были оценены им как лучшие;
- 3) все представленные пьесы имеют сценическое воплощение, а также являются лауреатами многочисленных конкурсов;
- 4) в сборнике представлено тридцать пьес, за авторством двадцати одного автора, что позволяет рассмотреть творчество учеников Н. Коляды системно и эмпирически объемно.

Все данные факторы в совокупности позволяют рассматривать сборник «Глушь» как наиболее подходящую базу для изучения драматургического творчества учеников Николая Коляды.

**Научная новизна** исследования обусловлена несколькими составляющими:

Несмотря на тот факт, что «драматургическая школа Николая Коляды» существует уже двадцать лет, ранее не предпринимались попытки исследовать ее как целостное литературное явление, опирающееся на традиции драматургии Николая Коляды. Пьесы, входящие в художественное пространство сборника вводятся в научный оборот впервые.

**Научная значимость** исследования заключается в том, что оно позволяет понять тенденции развития современной уральской драматургии, а также вносит вклад в понимание особенностей преемственности в рамках единой художественной школы.

**Теоретическая значимость** работы обусловлена продуктивностью предлагаемой аналитической модели, позволяющей выявить конструктивные принципы драматургии учеников Н. Коляды, восходящие к творчеству учителя.

**Цель исследования** – проанализировать поэтику драматических произведений сборника «Глушь» в контексте поэтики драматургии Николая Коляды.

**Задачи** исследования:

- 1) Проанализировать и систематизировать существующие теоретико-исторические представления по теме.
- 2) Создать аналитическую модель, включающую доминантные черты поэтики Николая Коляды
- 3) Проанализировать произведения уральских драматургов с позиций драматургической школы Николая Коляды
- 4) Выявить типологические особенности пьес учеников драматурга.

**Объект исследования** – поэтика драматургических произведений учеников Николая Коляды.

**Предмет исследования** – принципы создания художественного целого (концептуально-формального единства) в драматических произведениях «школы Коляды»

Методологической базой исследования является теоретическая концепция жанра, предложенная Н. Л. Лейдерманом, а также положения, выдвинутые в трудах таких ученых, как: Н. Щербакова, Е. Старченко, Г. Вербицкая, Е. Сальникова, М. Липовецкий, М. Цыпуштанова, Н. Букарева, Л. Тютелова, А. Марон.

Структура работы обусловлена её целью и задачами. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и библиографического списка. Первая – теоретическая глава – посвящена рассмотрению особенностей развития отечественной драматургии конца XX – начала XXI века, а также систематизации знаний об особенностях жанра и стиля творчества Николая Коляды. Вторая, практическая глава, посвящена изучению жанровых и стилевых особенностей драматургических произведений, представленных в сборнике «Глушь».

#### **Апробация результатов работы**

Промежуточные результаты работы были апробированы в рамках XII научно-практической конференции студентов и аспирантов «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 2017), а также опубликованы в сборнике Уральского государственного педагогического университета: «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, 2017), и в электронном журнале Язык. Культура. Коммуникация №1, 2017.

# **1. ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ КАК ПОЧВА ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАНЕРЫ УЧЕНИКОВ И. КОЛЯДЫ**

## **1.1. Основные тенденции развития русской драматургии конца XX – начала XXI века**

Драматургия занимает обособленное положение по отношению к прозе и поэзии. Сама по себе драма устроена так, что предназначается для постановки на сцене, в театре, а не для восприятия читателем, из-за чего, во многом выглядит не как самостоятельный вид искусства, а скорее часть чего-то большего, в данном случае – театра (в связи с чем популяризацией и публикацией драматургических текстов чаще всего занимаются театральные издания).

В девяностых годах прошлого века произошел настоящий всплеск театрального искусства, неожиданно во всех концах страны начали проходить фестивали новой драматургии. В Москве и Петербурге – «Любимовка» и «Новая драма», в Екатеринбурге – «Евразия», «Реальный театр», в Новосибирске – «Sib-Altera», в Тольятти – «Майские чтения» и многие другие. Результатом проходящих фестивалей стали сотни новых пьес и десятки новых, никому не известных имен современных российских драматургов. Множество пьес сразу ставятся на многих площадках страны, а в некоторых случаях и приводят к необходимости создания новых, до сих пор не существовавших театральных лабораторий. Театральная культура обогащается новыми режиссерами, работающими именно с «новой драмой» (Кирилл Серебренников, Ольга Субботина, Владимир Агеев, Михаил Угаров). Активно открываются новые театры, впитывающие законы современной сценической и драматургической эстетики, такие как: Центр драматургии и режиссуры Михаила Рощина и Алексея Казанцева, театры



«Школа современной пьесы», «Театр-doc», «Практика». Находки, обнаруженные на многочисленных фестивалях, моментально идут в работу: документальный театр, «вербатим», остросоциальная драма, и многое другое.

Сегодня не представляется возможным всецело охватить и систематизировать сведения, характеризующие феномен современной российской драмы. Данный процесс настолько сложен и многообразен по своей форме и содержанию, что давать какую-либо оценку было бы как минимум упрощенным обобщением. Социокультурные особенности нашего времени просто не позволяют пока что дать исчерпывающее представление по данному вопросу. Быстро меняющаяся ситуация, нарастание новых форм и их же быстрое отмирание говорят о постоянно меняющейся тенденции, будучи свидетелем которой невозможно отследить существующие закономерности. Понятно одно – в данный момент мы являемся свидетелями активного поиска и экспериментирования в плане драматургии, что конечно, является прямым отражением общей культурной ситуации. Так или иначе, но и сами театральные деятели, и критики, и драматурги признают, что в России произошел «настоящий драматургический бум». Так исследователи современной российской драмы и театральные деятели А. Зензинов и В. Забалуев отмечают: «Никогда еще в истории российской литературы и русского театра драматургия не переживала такого расцвета, никогда еще не было такого потрясающего многообразия форм» [73, с. 142].

Современность внесла коррективы в весь литературный процесс, и драматургия не осталась без обновлений. Так, И. Зайцева отмечает: «... именно в драматургии в наибольшей степени по сравнению с другими видами художественной словесности отразились процессы, характерные в целом для культурной ситуации конца прошлого и начала нынешнего столетий (стремление к универсализму, совмещению «языков» различных искусств; как для создания, так и для восприятия разного рода эстетически

преобразованных фактов)» [74, с. 4]. Все это – яркое свидетельство того, что современная российская драма нуждается в детальном осмыслении.

Отечественная драматургия на рубеже веков испытала последовательно наступившие падение и взлет. Все началось с того, что в начале девяностых издательства «Искусство» и «Советский писатель», публиковавшие пьесы начинающих драматургов, завершили свою деятельность. Также закрылось несколько специальных театральных изданий: «Театр» и «Московский наблюдатель». В свете этих событий ознакомление с текстами современной драмы становилось проблематичным. Но, к счастью, на тот момент, существовало издание, продолжавшее публиковать новые пьесы и информацию о драматургах, а также пристально следившее за тенденциями развития отечественной драмы, – журнал «Современная драматургия». Тщательно отобранный и опубликованный материал на страницах издания отражал своеобразие и неоднородность драматургического процесса. В журнале публиковались как уже признанные авторы, так и начинающие. Также руководство журнала «Современная драматургия» сотрудничало с организаторами «Всероссийского конкурса драматургов», каждый год, печатая информацию о конкурсе и о представленных пьесах.

Постепенно, ближе к 2000-м годам, драматургический процесс начинает набирать обороты, и появляются новые издания, знакомящие читателя и театрала с все возрастающим количеством драматургов и произведений. Среди таких изданий стоит выделить: «Драматург» учрежденный А. Казанцевым и М. Роциным, «Сюжеты» – сборник Союза театральных деятелей, «Ландскрона» – сборник петербургского «Домика драматургов», серия малоформатных изданий «Новая пьеса», альманах «Майские чтения», а также «Дикая утка» – Вестник новой драматургии.

Отдельно стоит отметить вклад Николая Коляды в развитие отечественной, а особенно уральской драматургии. Начиная с 1994 года, с разной периодичностью выходят сборники пьес самого Коляды «Пьесы для

любимого театра», «Персидская сирень и другие пьесы» (1997), «Уйди-уйди» (2000), «Сказка о мертвой царевне», «Кармен жива» (2002), «Носферату» (2003), «Старая зайчиха и другие старые пьесы» (2007), «Коробочка» (2009). Но кроме этого, Коляда является активным популяризатором драматургического творчества собственных многочисленных учеников и, начиная с конца прошлого века, под руководством Коляды вышло тринадцать сборников пьес уральских авторов: «Арабески» (1998), «Метель» (1999), «Репетиция» (2002), «Книга судеб» (2003), «Нулевой километр» (2004), «Транзит» (2004), «Все будет хорошо» (2005), «Театр в бойлерной» (2006), «За линией» (2008), «Третий глаз» (2009), «Люби меня сильно» (2010), «Я не вернусь» (2011), «Глушь» (2013). Изначально сборники выпускались для того, чтобы познакомить читателя с молодыми уральскими авторами. На данный момент многие ученики Николая Коляды являются известными и уважаемыми драматургами, а их пьесы активно ставятся в театрах. Именно на страницах указанных сборников начали свой путь такие авторы, как: О. Богаев, В. Сигарев, Т. Филатова, А. Богачева, Ю. Колясов, О. Береснева, П. Казанцев, А. Архипов, К. Костенко и многие другие. Помимо сборников пьесы ученики Коляды публиковались на страницах возглавляемого им тогда журнала «Урал» (ныне его возглавляет ученик Н. Коляды – Олег Богаев).

Современная драма, прошедшая трудный, но плодотворный период в девяностых годах, окрепла и прочно встала на ноги в начале XXI века. Издательства стали проявлять к драматургам возрастающий интерес, и драматургия постепенно становилась полноценным участником общего литературного процесса, а не только текстами, написанными для театра. В это время появились многочисленные сборники, ориентированные на читателя, публикующие пьесы, уже заслужившие широкое признание и являющиеся значительным литературным явлением. Среди таких сборников отметим следующие, особенно значимые образцы: Счастливый случай:

пьесы из XXI века», серия изданий под общим названием «Иной формат» (2005) и «Культурный слой» (2005), многие другие.

Сегодня площадкой публикации современной драмы стал интернет. У всех крупных драматургических фестивалей есть свои сайты, где можно в открытом доступе ознакомиться с текстами пьес, это, к примеру, сайт закрывшегося фестиваля, но действующего движения «Новая драма» ([www.newdramafest.ru](http://www.newdramafest.ru)), сайт фестиваля «Любимовка» ([lubimovka.ru](http://lubimovka.ru)), «Евразия» – конкурс, проводимый в Екатеринбурге под патронажем Н. Коляды ([www.kolyada-theatre.ru/ru/euroasia](http://www.kolyada-theatre.ru/ru/euroasia)), «Новая пьеса», проводимая в рамках «Золотой маски», «Авторская сцена» – конкурс всероссийского семинара драматургов и многие другие. Также на данный момент существует множество авторских именных сайтов с текстами пьес, сайтов-библиотек, особенно стоит отметить библиотеку Сергея Ефимова, ([www.theatre-library.ru](http://www.theatre-library.ru)) на сегодняшний день, пожалуй, самое крупное собрание отечественной драматургии в сети интернет.

Суммируя все вышесказанное, можно отметить, что отечественная драматургия прошла сложный путь за последние два десятилетия и сейчас обрела воплощение во внушительном по масштабу корпусе текстов, которые уже отдельно от театра способны привлечь к себе внимание как читателей, так и ученых-литературоведов. Все это наглядно демонстрирует значимость данного процесса и свидетельствует о необходимости его изучения.

Научных исследований, посвященных рассмотрению современной отечественной драматургии, за последние два десятилетия накопилось немало, но, тем не менее, учитывая масштабность данного явления и его неоднородность, в научной литературе отсутствуют работы по многим аспектам данного вопроса. Но в целом следует отметить интерес современных ученых к рассмотрению современной российской драмы.

В обособленную группу можно выделить исследования о драме как роде литературы, а также о жанрах и жанровых трансформациях новых пьес.

В разное время данным вопросом занимались: Д. Катыхева, М. Кипнис, Т. Свирбилова, С. Дывнич, Е. Красильникова, О. Журчева, Н. Ищук-Фадеева, С. Гончарова-Грабовская [68; 79]. Так, например, сборник «Драма и театр» под редакцией Н. Ищук-Фадеевой публикует научные статьи по актуальным вопросам отечественной и зарубежной драматургии. В центре внимания вопросы о родовом и жанровом синкретизме, а также новые жанровые образования. О. Журчева и И. Данилова в своих работах исследуют процесс развития стиля и жанра в пьесах рубежа веков, а также заостряют внимание на изменениях происходящих традиционных жанровых формах.

Отдельно стоит выделить исследования, посвященные конкретным драматургическим жанрам: С. Дывнич, Е. Красильникова, А. Близнюк, В. Головчинер [62], делают акцент на изучении лирической драмы, авангардистской драмы, эпической, а также комедии.

Нередко, характеризуя реалистическую драматургию, исследователи отмечают тенденцию к типизации героев драмы, что позволяет создавать сквозные мотивы, объединяющие разные пьесы как одного автора, так и отдельной группы, либо периода. Проблема классификации героев драмы освещены в работах Н. Лейдермана, А. Марон, А. Потапова, Е. Старченко, С. Гончаровой-Грабовской [98, 101, 125].

Внушительный по объему корпус текстов представляют работы, посвященные рассмотрению состояния драматургии в целом. В поле научных интересов исследователей входят вопросы авторской преемственности, тенденций и векторов развития, а также актуальные находки и открытия современной драмы, и конечно в целом, вопросы поэтики, как отдельных авторов, так и целых направлений. Авторы, исследовавшие данные аспекты: Л. Тютелова, Е. Сальникова, С. Моторина, М. Липовецкий, И. Канунникова, Г. Заславский, И. Зайцева, М. Громова, Г. Вербицкая, С. Васильева, И. Болотян, Б. Бугрова [128, 119, 99, 74, 64, 56, 91].

Некоторые авторы стараются отойти от исследования отдельных аспектов и сосредоточить свое внимание на рассмотрении драматургического процесса в целом. Такой подход демонстрировала группа авторов, публиковавшихся в альманахе «Современная драматургия». В статьях В. Забалуева, А. Зензинова, П. Покорской, Е. Стрельцовой и Е. Эрнандес последовательно рассматривались основные направления и тенденции, проявляющиеся в современной российской драме.

Сегодня при изучении отечественной драматургии на передний план выходят вопросы, связанные с новыми стилистическими и жанровыми открытиями. Бурно растет интерес к реалистическому, напрямую связанному с жизнью, искусству такому, как документальная драма, «биографическая» драма, драма «вербатим». Параллельно развивается и совершенно противоположное направление: исследование постмодернистских черт в современной драме, поэтика ремейка, элементы абсурда, а также перформанс и многое другое. Данными вопросами занимаются: Е. Селютина, А. Зензинов, Н. Щербакова, С. Болгова, Т. Семьян, Е. Апчел, Г. Улюра, Н. Николина, Е. Лазарева, А. Павлов, А. Шендерова и многие другие.

Подытоживая, можно отметить, что очень часто исследователи ограничиваются какой-нибудь отдельной чертой выделяемой в современной драме, и заостряют свое внимание именно на ней. Разумеется, это связано с неоднородностью и масштабом драматургического процесса. Но за последние два десятилетия сформировалось множество устойчивых течений и художественных школ в рамках новой отечественной драматургии и они требуют рассмотрения именно с точки зрения единства художественного стиля и замысла. В одно из таких направлений можно выделить школу Николая Коляды, чаще называемую «уральской драматургией». Конечно, не все уральские авторы являются учениками Коляды, но при этом все ученики Коляды являются уральскими авторами. Именно так скромно и помечает сборники под своей редакцией Коляда: «пьесы уральских авторов», при этом

сам специально не манифестируя не свой метод, не свою школу. Но определенно внутренняя связь, обусловленная единством формы и содержания произведений учеников Николая Коляды, существует. В данной работе мы проанализировали жанровые и стилистические особенности, присущие «школе Коляды», на примере сборника «Глушь».

## 1.2. Поэтика драматургии Н. Коляды

Николай Владимирович Коляда – самый плодовитый в плане написанных и поставленных пьес современный драматург. Двадцать лет творчества воплотились в сотню пьес, что сделало автора флагманом драматургического и театрального движения. Войдя в литературу в потоке перестроечной драматургии, Коляда предвосхитил своим творчеством особенности, свойственные «новой новой драме». Его творческий метод ярок, самобытен и индивидуален.

Николай Владимирович Коляда – актер, режиссер, драматург, художественный руководитель и создатель авторского театра мировой известности, «отец» уральской новой драмы. Выходец из сельской глубинки (с. Пресногорьковка в Казахстане), в 15 лет поступил в Свердловское театральное училище (1973 г.). После окончания (1977 г.) в течение семи сезонов работал в труппе Свердловского академического театра драмы. В его актерской биографии роли Лариосика («Белая гвардия» Булгакова), Бальзамина («Женитьба Бальзамина» Островского), Поприщина («Записки сумасшедшего» Гоголя) и многие другие. После ухода из театра заочно учился на отделении прозы в московском Литературном институте им. А. М. Горького (семинар В. М. Шугаева). В это время работал в Екатеринбурге руководителем агитбригады, литсотрудником газеты. В уральской прессе с 1982 г. печатал рассказы. С 1986 г. начал писать пьесы («Играем в фанты»). Драматургия Н. Коляды исследуется в русле

традиционной, но по специфике ее относят к направлению «сентиментального натурализма», где в большей степени преобладает мелодрама, «задрапированная обценной лексикой». В пьесах Коляда создает особый мифологизированный мир, основанный зачастую на воспоминаниях из собственного детства. Сквозные темы – одиночество «маленького человека», ужас повседневной провинциальной жизни, потребность в человечности и любви. В пьесах отразились социальные и духовные процессы жизни российского общества на рубеже 20 – 21 вв. В 1992–1993 гг. Н. Коляда жил и работал в Германии, куда был приглашён на стипендию в Академию Шлёсс Солитюде (Штуттгарт), а затем работал актёром в немецком театре «Дойче Шаушпиль Хаус» г. Гамбурга. В 1994 г., 1997 г. вышли первые сборники пьес Н. Коляды: «Пьесы для любимого театра» и «Персидская сирень и другие пьесы».

С 1994 г. в Екатеринбургском театре драмы Н. Коляда ставил свои пьесы: «Полонез Огинского», «Корабль дураков», «Куриная слепота» и др. В 2001 г. поставил в театре «Ромео и Джульетту» Шекспира. Спектакль стал лучшим в сезоне, был выдвинут на «Золотую маску». С 1994 г. преподаёт в Екатеринбургском Государственном Театральном Институте на курсе «Драматургия», где готовит будущих драматургов. Среди учеников Н. Коляды яркие представители новой драмы – Олег Богаев, Василий Сигарев, Анна Батурина, Ярослава Пулинович и многие другие. С 1998 г. выпустил более десяти сборников пьес молодых уральских драматургов, среди них – «Театр в бойлерной», «Люби меня сильно», «Метель», «Глушь» и прочие.

С 1994 года в Екатеринбурге известный драматург организовал фестиваль «Коляда – plays», на котором приглашенные театры России и дальнего зарубежья показывают спектакли по его пьесам.

С 1999 года и до недавнего времени Н. Коляда – главный редактор ежемесячного литературно-художественного и публицистического журнала



«Урал», поэтому произведения современных уральских драматургов публиковались в журнале активно.

В 1999 г. и 2002 г. Коляда осуществил постановки в московском театре «Современник». С участием Лии Ахеджаковой, Валентина Гафта, Елены Яковлевой были выпущены постановки «Селестина» по старинной испанской пьесе, «Уйди-уйди» по пьесе Коляды.

В 2001 г. драматург и режиссер создает авторский «Коляда-театр», является его бессменным руководителем, директором и главным режиссером-постановщиком (осуществил более 30 постановок) и по сей день. В репертуаре театра – отечественная и мировая классика, современная уральская драматургия. Режиссерский стиль Коляды основан на архетипичном мотиве карнавала, буйного народного празднества. Массовые сцены – шаманские, скоморошьи пляски – лейтмотив спектаклей по классическим произведениям. Принцип Коляды – смешивать высокое и низкое, смешное и трагическое. Н. Коляда в постановках придумывает все сам. И музыкальное оформление – зачастую поп-музыка, то, что слушает народ; и сценографию – атмосферу на сцене могут создавать даже старые консервные банки. Из дешевого, мусорного, отходов «цивилизованного» быта, Коляда создает сценические метафоры (вишневый сад в цвету из белых пластиковых стаканчиков). Из языческого ритуала, из хлама и кустарщины прорастают красивейшие истории о любви, бессмертии, Боге. Камерные спектакли Коляды по пьесам нашего времени – щемяще лирические, ведут от земного ада к небесному просветлению.

На данный момент Николай Коляда – автор 97 пьес, половина из которых поставлена на отечественной и зарубежных сценах. Часто приглашается в Польшу в качестве режиссера-постановщика. В театре города Лодзь поставил «Бабу Шанель» по собственной пьесе и «Наташину мечту» Ярославы Пулинович (2013 г.). В Краковском театре имени Юлиуша

Словацкого поставил «Маскарад» по Лермонтову (2013 г.). Сейчас Николай Коляда живет и работает в Екатеринбурге.

Драматургия Николая Коляды – это сформированный и устойчивый художественный мир со своими специфическими чертами, особенностями и закономерностями. И поэтому пьесы Коляды выделяются на общем фоне и отличаются от потока современной драматургии рядом особенностей, маркирующих художественный мир его драмы: способом сюжетной организации, системой персонажей, пространственно-временным построением, языковой стихией, способом авторского присутствия, спецификой конфликта.

Драматургия Коляды является системным и постоянным объектом изучения ученых-филологов, искусствоведов, специалистов в области театра, а также культурологов и социологов. Такой глубокий интерес не случаен, все дело в том, что «феномен драматургической школы Коляды» сегодня – это огромное культурное явление, вбирающее в себя, во-первых: драматургию как самого Коляды, так и его учеников и последователей, во-вторых, действующий театр, полностью сформированный на основе художественного метода Коляды, а также поставленные пьесы Коляды и его учеников по всему миру, и, в-третьих, внушительный объем научных статей, посвященных этому явлению, представляющих различные области знания.

Значительное количество работ исследователей-филологов посвящено рассмотрению особенностей поэтики драматургии Николая Коляды. В арсенале исследовательской литературы – как комплексные исследования, раскрывающие художественные особенности в целом, так и узконаправленные, посвященные специфическим особенностям, характеризующим лишь несколько пьес, а то и единственную. Литературоведение располагает огромным аналитическим материалом, освящающим практически все характерные особенности драматургии Коляды. Поэтому исследование особенностей поэтики собственно

драматургии Коляды не является предметом настоящего исследования: нашей задачей является сбор, анализ и систематизация материалов наших научных предшественников, посвященных творческой лаборатории, художественной манере Н. Коляды. Пьесы Николая Коляды имеют свой оформленный и отшлифованный стиль. Постепенно, с каждой новой пьесой, Коляда вместе со своими героями ведет рассуждение о «крайних» вопросах человеческой жизни. И то, что поначалу виделось читателями и критиками как нагромождение всего худшего, что наполняло постсоветскую и новую российскую действительность, при более пристальном рассмотрении оказалось гораздо более сложным явлением, в котором прослеживается целая система взглядов на человеческую жизнь в онтологическом, а не социальном смысле [31, 32, 33, 34, 36, 41, 49]. В монографии «Драматургия Николая Коляды» Наум Лазаревич Лейдерман, подробно и обстоятельно показывает, что та «чернуха», которой наполнены пьесы Коляды, вовсе не является бессмысленным эпатированием или самоцелью, а есть лишь художественный метод, скрывающий за собой глубоко человеческие идеи [98, 99, 100].

Что же включает в себя поэтика Коляды, столь часто поверхностно и огульно характеризующаяся всего одним словом – «чернуха»? Какой смысл в таком случае вкладывается в само понятие «чернуха» и почему это слово столь удобно для критиков при описании художественного метода Коляды?

Начнем с поверхностного взгляда на суть вопроса и разберемся со смыслом, скрывающимся за словом «чернуха». Подытоживая соображения, высказанные различными критиками, в монографии «Драматургия Николая Коляды» Н. Л. Лейдерман дает следующее определение: «Чернуха – в самом широком смысле, это натуралистический сколок с «постсоветской» действительности» [98, с. 9]. Ученый дает развернутое описание «чернухи»: «Приевшиеся черты скудного быта, жалкое отсутствие уюта, квартирные склоки, незамысловатые развлечения, пьяные разборки, подзаборный сленг, все то, что можно охарактеризовать выражением “дно жизни”. А герой,

помещающийся в такое пространство, – это так называемый «маргинал», но, правда, такова, что тот герой, которого критики называли этим словом, при тщательном рассмотрении оказывался просто “бывшим советским человеком в условиях от полочки до полочки”. А маргинальность оказывалась в такой ситуации не социальным статусом, а качеством существования личности» [98, с. 12–14].

К счастью, с самого начала в пьесах Коляды присутствовало что-то еще, кроме «чернухи», что-то, что заставляло исследователей не отворачиваться от его творчества, но напротив, попытаться рассмотреть его как можно подробнее.

«В первых пьесах Коляды натуралистический подход вызывал у зрителей и критиков в основном ощущение того, что драматург получает удовлетворение от изображения «чернухи» [98, с. 15], тем самым раздвигает границы художественных горизонтов и делает предметом эстетического освоения ту жизнь, что ранее не появлялась на сцене. Но при более пристальном рассмотрении оказывается, что там, где у других всего лишь прием, нагромождение ужасов, у Коляды «и страсть, и мука». То есть в пьесах Коляды «чернуха» – не нагромождение бытового и социального, не бессмысленное смакование и выпячивание всего неприглядного, а обстоятельства, условия среды, в которых происходит резкое понижение меры человечности, где попрание достоинства одного человека другим есть способ самоутверждения» [98, с. 22]. И, разумеется, эта «чернуха» оказалась проявлением вовсе не быта, но скорее психологии героев. А суровая реальность постсоветского общества идеально отражала состояние экзистенциальной безнадежности. Все лежало в руинах, и страна, и жизни героев, было необходимо искать новые ориентиры. И для Коляды план «натуралистичности» никогда не оставался единственным, то есть он как атмосфера всегда присутствовал, но никогда не был основой, на которой все держится. И сказать, что основа поэтики Коляды – это изображение жизни

маргинальных слоев населения было бы в корне неверно: он рисует их для усиления эффекта. Да и сами маргиналы, как выясняется в процессе знакомства с пьесами, оказываются вовсе не маргиналами.

Собственно дело в том, что называя персонажей пьес «маргиналами» критики смягчают удар: оберегая психику зрителя и читателя, отмечают, что это какие-то отбросы общества, обочина существования. «Выходит, что пьесы про кого-то другого, не про нас с вами, смотрите на них со стороны, как в зверинце, и ужасайтесь их нехорошей жизнью» [98, с. 23]. А когда, приглядевшись, обнаруживаешь, что вовсе «они и не отбросы, не бомжи какие-то и дебилы, а самые такие, что и мы, то экскурсантское настроение сменяется каким-то другим, куда меньше воздушно отдохновенным» [98, с. 24]. Маргинальный мир Коляды оказывается изнаночной (хотя, почему, собственно, изнаночной – может, самой что ни на есть лицевой?) стороной нашей собственной жизни, а «понятие маргинальности становится обозначением не социального статуса, а качества существования личности» [98, с. 25].

Для самого Коляды – «это люди, которые ходят по улицам». Люди, которые хотят счастья и просят его у судьбы и никак почему-то не могут получить. «Я люблю и жалею всех, про кого пишу пьесы и ставлю спектакли», – признавался драматург в одном из интервью. «Писать надо про любимых людей», – считает художник [82, с. 12].

Но «натуралистичностью» не исчерпывается художественный мир пьес Коляды. Напротив, она лишь один из планов, который, конечно, бросается в глаза, но при этом не является главным.

Особенно важно, что за планом «натуралистичным» уже с первых пьес стал проглядывать план «условный» карнавальный, серьезно-смеховой. Поначалу (в первых пьесах) этот план еще не структурирован и проступает сквозь бытовую «чернуху» спонтанно. Но для зрелого творчества Коляды он присутствует в обязательном порядке и строго структурирован. В любом

случае, критики и исследователи соглашались с тем, что за «чернухой» сокрыт определенный смысл, что она не является самоцелью автора, а служит лишь средством обострения драматических коллизий, раскрытия характеров, понимания сущности героев и их нравственного потенциала.

Своеобразно и разнопланово жанрово-стилевое наполнение пьес Коляды. Его творчество – своеобразное литературное явление, отличающееся набором специфических характеристик. К одной из ключевых можно отнести то, что драматургия Коляды в своем жанрово-стилевом проявлении очень сильно подвержена влиянию карнавального мировосприятия. Коляда очень активно наполняет свои произведения эстетикой «карнавала», что дает любопытный результат: «бытовое» наполнение пьес неожиданно переходит в пласт «универсального», и как было в свое время замечено западными критиками, смысл пьес Коляды в такой ситуации перестает быть лишь достоянием постсоветской действительности, но становится универсальным, общечеловеческим. Также карнавальная поэтика создает в пьесах сдвиг в сторону «трагикомичности», но и трагикомедия как жанр в творчестве Коляды не остается без изменений. К примеру, пьеса «Нелюдимо наше Море» по форме выглядит трагикомедией, но при этом вмещает в себя помимо комизма и трагизма также притчевость и некоторую долю нравоучительности. Совмещение этих элементов происходит на разных уровнях – героев, композиции, сюжете и финале. Основой сюжета становится столкновение высокого и низкого, трагического и комического. Такое совмещение противоположностей дало автору возможность предельно точно обрисовать важнейшие вопросы, связанные со становлением личности и общества во время одного из самых непростых отрезков нашей истории – распада советского союза и исчезновением «советского» человека. В итоге, создав новый своеобразный стиль, вмещающий составные части разных художественных систем, «Коляда сумел наметить для эстетического постижения современной повседневности и «чернушной» действительности

какие-то непривычно крупные координаты и задать семантическую перспективу, связанную с общими законами человеческого существования» [98, с. 19].

Опираясь на работы, посвященные рассмотрению жанрового своеобразия драматургии Н. Коляды, можно выделить в ней три уровня: натуралистический, карнавальный и сентиментально-экзистенциальный, каждый из которых проявляет себя в пьесах 1980–90-х годов. Поэтика пьес Н. Коляды сближается с особенностями карнавализованной литературы, выявленными М. М. Бахтиным. Это отражается в поведении и словах героев: они совмещают в себе высокое и низкое, грубое и нежное, телесное и духовное, «так происходит пародирование различных культурных явлений и проводятся параллели с известными текстами» [125, с. 89–95].

Уникальное совмещение жанровых доминант пьес Н. Коляды синтезирует экзистенциально-сентиментальное видение с карнавальным мироощущением, вниманием к бытовой, натуралистичной стороне, образует бытийную, онтологическую драму, в центре которой герои, стоящие на пороге «бездны», но сохраняющие надежду на лучшую жизнь.

Для творчества Коляды характерен мелодраматизм. Но, конечно, не в чистом виде, а редуцированный, стилистически трансформированный. Мелодрама не случайно в определенный момент вышла на передний план в творчестве драматурга. Это связано с тем, что ему было необходимо встретиться лицом к лицу с размышлениями о неразрешенных противоречиях существования человека, когда понадобилось вместе со своими героями разобраться в «последних вопросах» и выяснить возможности и основы «самостоянья» личности перед лицом всевластного и жестокого хаоса. В мелодраме Коляды содержание мелодраматического конфликта связано не с любовными, не с социальными противоречиями, не с бытом, а с бытием. По сути своей, с самим актом существования.

«Человеческая единица осознается в масштабах вселенной и переживает человек свои отношения с вечностью» [98, с. 64–70].

Экспрессивность мелодраматического содержания Коляды усиливает путем композиционного «сжатия» пьес до одноактовых. Таким образом, запускаются катализаторы художественного впечатления, свойственные мелодраме, – если рельефность, то толстой кистью, контраст – оглушительный, динамика действий и амплитуда страстей из крайности в крайность. В такой структуре органичными оказались любимые приемы Коляды – парадоксальность ситуаций, игровая атмосфера, самоценность словесной фактуры. Взятые вместе, в системе, все эти черты поэтики одноактовок усилили комическую сторону жанра. А драматический накал в малоформатных мелодрамах проявился за счет появления двух совершенно разных по своей природе полюсов «чернухи» и «сказки». Чернуха, о которой не раз говорилось выше, осталась прежней, но в противовес ей появляется «сказка», мир идеального существования, не обремененный постоянным присутствием невыносимых ситуаций и пороговых состояний. Чаще всего «сказка» представлена идеальным миром детства, ведь детство в координатах жизни всегда счастливое [98, с. 75–80].

Следовательно, способ функционирования его персонажей, а, именно, убежание в мир мечты, иллюзии, в воспоминания о счастливом прошлом или актёрствование, при помощи которого персонажи Коляды пытаются обратить на себя внимание, вызвать какие-нибудь чувства, – это игра драматурга с мелодраматическими кодами, помогающая передать его взгляд на окружающую действительность, которую невозможно переносить, не имея хотя бы ирреального, иллюзорного убежища. Мелодраматизм в пьесах Н. Коляды обнаруживается также в развязках, в которых раскрывается настоящая сущность персонажей, их истинные чувства, намерения, как в пьесах «Канотье», «Полонез Огинского» [86].



Мечты о другой, лучшей жизни оказываются иллюзией, что приводит к разрушению связей личности с миром. Н. Коляда зачастую преувеличивает распознаваемые читателем / зрителем мелодраматические признаки, а иногда даже доводит их до китча, что также заметно в сказочных пьесах уральского драматурга («Гуси-лебеди», «Морозко» «Аленький цветочек»). В таком китчевом мелодраматическом образе мира, полном чувств и эмоций, отражается авторское сознание, авторское мировоззрение. Конечно, в этом сгущении признаков поэтики мелодрамы отчётливо проявляется также и авторская ирония, как бы «уравновесившая» сентиментальный пафос высказывания [98, с. 34–36].

Обратив внимание на заголовочно-финальный комплекс в пьесах Николая Коляды, можно обнаружить, что он маркирует свои произведения, как стандартными жанровыми определениями, так и совершенно нестандартными. К примеру, иногда он ограничивается лишь словом «пьеса» или «текст». Но с другой стороны, жанровое определение «пьеса» слишком объемно и обобщенно по своему содержанию, так как указывает лишь на принадлежность произведения к драматургическому роду, но, с другой стороны, оно, наравне с жанровыми неологизмами, является посланием, важной составляющей игры автора с читателем. Этот прием активизирует рецептивные процессы: заставляет читателя в ходе прочтения или после самостоятельно искать определения для жанра произведения.

Также в соответствии с общелитературной тенденцией конца XX – начала XXI века, характеризующейся процессом трансформации, синтезирования жанров, создания авторских, в том числе квазижанровых моделей, в произведениях Коляды можно отметить появление различных форм собственных авторских жанрово-стилевых совмещений. Вот как определяет автор некоторые свои пьесы: «пустячок в двух действиях» («Группа Ликования», 1999), «шутка в одном действии» («Нюра Чапай», 2003), «трагикомическая притча» («Нелюдимо наше море, или Корабль

дураков», 1986), «фантазия на темы Николая Гоголя» («Старосветские помещики», 1998) – все они использовались только один раз и только для одной пьесы. Автор обращается также и к классическим жанрам: среди его пьес – комедии («Три китайца», 1997; «Птица Феникс», 2003; «Тутанхамон», 2010; «Дыроватый камень» 2014; «Клуб брошенных жён, или Звени бубен», 2015), трагикомедии: («Букет», 1990; «Уйди-уйди», 1998; «Кармен жива», 2002) [85, 86, 87]. Уже в жанровом подзаголовке Коляда настраивает своего читателя на определенный способ восприятия материала. Жанровую специфику творчества уральского драматурга Г. Я. Вербицкая характеризует следующим способом: «Пьесы Коляды (...) эксцентрические по форме, но драматические по содержанию (...), водевиль в любую минуту у Коляды «грозит» превратиться в драму, а драма всякий раз может «разрешиться» анекдотом» [56, с. 43]. Е. В. Сальникова, исследуя жанровое своеобразие пьес Н. Коляды, отмечает, что «жанр оказывается, растворен во “внежанровой” многообразной материи действительности, явленной автором». По мнению исследователя, «Коляда сам не повинуется требованиям жанра и общепринятым законам драмы, обладающим импрессиональной силой, некоторой отчуждённостью от индивидуальности конкретного художника. Коляда как бы иногда «набредает» на жанровые приёмы или как бы создаёт их ещё раз, вновь “переизобретает”, неожиданно и интуитивно – а не следует “должному” и технически выгодному» [117, с. 170–172]. Вопрос о жанровой характеристике пьес Н. Коляды разрабатывается почти всеми исследователями его творчества, тем не менее, благодаря новым, современным подходам можно уточнить, а в некоторых случаях раскрыть природу жанровых изменений в его пьесах, соотносимых с традиционными, классическими жанровыми моделями.

В конструировании **сценического времени и пространства** Коляда твердо следует традиции. Его пьесы вводят читателя в жизненные реалии огромного пространства нашей родины [99, с. 568–583]. Но пространство

этого мира у драматурга, как правило, задается некими характеристиками, выводящими ее далеко не лучшие стороны. Это например, вся Россия «в восьми часах от Москвы, а самолеты не летают» («Куриная слепота»), либо сама Москва («Канотье», «Полонез Огинского»). Но даже если это столица, то и она всегда «многолико-безотраднa» [99, с. 569]. Почти каждая пьеса открывается подробнейшим описанием ветхого провинциального городка или городской окраины.

Огромная и просторная страна в пьесах Коляды превращается в отдельный, индивидуальный мир персонажа. Место жизни героев Коляды – «хрущевки, подвалы, бараки, комнаты под канализационными стояками, узкие комнатухи, похожие на гробы, квартирki-вагончики» [99, с. 569]. Таким образом, пространство сужается до конкретного дома, точнее квартиры. Все в мире, созданном Колядой, хаотично и неправильно, с точки зрения традиционного уклада жизни.

Архетипический символ дома в пьесах Коляды заменен на квартиру. Подобное изменение вполне укладывается в современные реалии. Чаще всего герои Коляды живут в некомфортных условиях, это всегда какие-нибудь «бараки» или «хрущобы». Эти жилища не позволяют остаться наедине с собой. Звукопроницаемость стен и маленькая жилплощадь, места общего пользования – все это способствует рождению бесконечных конфликтов.

Герои Коляды часто неспособны сопротивляться проявлениям внешней агрессивной действительности. Они не могут изменить место жительства, так как не имеют для этого никаких средств. И это вынуждает героев смириться и жить бок о бок с нелюбимыми соседями. Так автор заостряет внутренний конфликт, переживаемый героем: противостояние возрастает в силу того, что герой помещается в пространство, заведомо являющееся агрессивным и некомфортным. Подобная обстановка «неуютна» всегда подробно описывается в ремарках.

Что же касается времени сценического хронотопа, у Коляды это «наши дни», дни постсоветской России. Это циклическое время, связанное с сезонами года: зима, декабрь («Играем в фанты», «Мы едем, едем, едем в далекие края...»), «Сказка о Мертвой царевне»), конец января («Полонез Огинского»), осень («Барак», «...Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков», «Канотье», «Мурлин-Мурло», «Черепаша Маня»), лето («Чайка спела...» (Безнадега)), весна, серая, слякотная, мрачная («Уйди-уйди»), Однако существует и другое время действия пьес – «пороговое»: канун Нового года («Играем в фанты», «Мы едем, едем, едем в далекие края...»), «Сказка о Мертвой царевне»), день рождения главного героя («Канотье» – Виктор, «Полонез Огинского» – Дима). Это время, когда расстаются с прошлой жизнью и заглядывают в будущее. Таким образом, создается пограничная ситуация. Само время для героев Коляды как будто остановилось, они его не ощущают. Их страдания и мучения не зависят от конкретного дня и века [138, с. 67–70].

Особую роль в конструировании художественного пространства играют психологически значимые детали интерьера, внешний антураж. «Квартирки» и «дома» мира Коляды представляют собой набор вещей, «барахла», «хлама», «помойку». Это могут быть и пищащие на батарейках китайские павлины с красными глазами, и яркие настенные коврики в олених и лебедях, и расписные кухонные полотенца, и фотообои «Отговорила роща золотая», и пластмассовые розы. А посреди «маленького такого дурдома» [98, с. 32] – обязательно портреты кумиров, певцов, сериальных актеров. Все это создает хоть и сомнительный, но уют. «Драматург, он же режиссер, он же сценограф, украшает жизнь своих персонажей настолько, насколько они, по замыслу автора, понимают красоту. Он и героев своих одевает цветасто, нарочито пестро и вызывающе: если юбка, то совсем короткая, да еще и ярко-розовая, если кофточка, то «блестячая», с люрексом» [86, с. 7]. В постановках под руководством Коляды обязательно

используются парики: синие, рыжие, «под Анжелу Девис». В ход идут короны, маски, тюбетейки, марлевые воланы, золотые зубы, бусы, бантики, бисер, мишура [88, с. 32]

Но несмотря на то, что все исследователи заостряют внимание на описаниях «быта» и «нищеты», необходимо отметить, что названия пьес акцентируют смысл на другом, далеко не бытовом уровне. «Место, где происходит действие пьес Коляды, – это театральный мир. Это иной мир, который нельзя объять социальными или политическими понятиями и который существует лишь в данной пьесе. В этом мире сосуществуют реальные люди и придуманные персонажи, они переплавляются друг в друга. Затем, по мере развития сюжета, герои становятся все более живыми и самобытными, они как бы сами отвоевывают себе пространство в пьесе, и каждый из них пытается выдвинуть именно свою историю на передний план» [101, с. 57].

В заключительной части монографии «Драматургия Николая Коляды» Н. Л. Лейдерман, характеризуя **драматическую основу художественного мира** Коляды, в частности **пограничный характер конфликта**, отмечает, что «В пьесах Коляды скорее происходит не сколько опровержение истории как таковой, сколько утверждение совсем иной истории, где люди со всем своим заурядом и сиюминутными хлопотами живут во времени Вечности и в пространстве Вселенной – и где главной ценностью выступает хрупкая судьба бесценной человеческой души. Оказывается, в этих координатах самая действенная сила – жалость. По меньшей мере, с нее начинается Добро» [98, с. 137]. И, разумеется далеко не все герои пьес Коляды способны испытывать это чувство, и далеко не все, испытав его, способны вывести из этого какую-нибудь пользу, суметь возвыситься над тянущей «чернухой» и спасти себя, и тех кто рядом. Собственно из этого вытекает главный конфликт произведений Коляды: «попытка человека вырвать себя из не

человеческих условий», попытка в полной мере вернуть себе звание «человека».

Неоднократно Коляда поднимает в пьесах тему духовного одиночества человека. Жестокости и насилию, царящим в реальном мире, герои противопоставляют свой мир (Таня из «Полонеза Огинского», Миша из «Мы едем, едем, едем...»). Экзистенциальная «безнадега» героев преодолевается страстным желанием жить (монологи Манефы («...Нелюдимо наше море...»), Веры («Чайка спела...»), Инны («Мурлин-Мурло»), Виктора («Канотье») и др.) [85, 86].

В статье А. Винокурова «Лирическая песнь о крысах, мышах и дебильных харях» высказывается мысль о том, что «герои Коляды не покрыты стыдливым флером загадочности». Герои – средняя провинциальная публика, то, что принято называть простым народом» [59].

Критик С. Гусев в статье «Мама, мама – пилорама... (Мертвые и живые Николая Коляды)» отмечает, что герои в пьесах Коляды находятся постоянно в пограничной ситуации – в состоянии, подобном летаргии, они словно застряли на границе жизни и смерти. «Их нельзя назвать живыми в полном смысле этого слова. Они мертвые, хотя и легко оживляемы. На период действия пьесы. Особенностью театра Коляды <...> является то, что герои зачастую выносятся за невидимую границу жизни-смерти, прорываются сквозь нее и снова возвращаются обратно... Они не принадлежат уже этому миру, как бы того ни хотели» [65, с. 261–264].

Наиболее точно о пограничности ситуаций, изображенных в пьесах Коляды, написал Н. Л. Лейдерман. В монографии «Драматургия Николая Коляды» он обозначил это явление в названии одной из глав «Сюжетный пик: от «пороговой ситуации» к «пороговому сознанию». Свое рассуждение о способе построения конфликта Н. Л. Лейдерман начинает с рассмотрения диспозиции в «тяжелых» пьесах Коляды (Мурлин-мурло, Рогатка, Чайка спела, Сказка о мертвой царевне), а она такова: «дурдом» в котором царит

общая «скука». «Дурдом» это жизнь в условиях вышеупомянутой «чернухи», а «скука» – это результат жизни в тотальном духовном одиночестве. Конечно, к этой диспозиции для столкновения добавляется «пришелец» или по другому «Прекрасный Гость», нужен он для того, чтобы дать героям пьесы шанс на улучшение собственной жизни. Но не все так просто, и часто «пришелец», кажущийся поначалу лучом света в темном царстве, в итоге оказывается слаб и не способен изменить доверившихся ему людей, поменять ход их жизни. Но несмотря на это, он тем не менее совершает сдвиг в сознании людей, и они начинают осознавать, что их жизнь совершенно «неправильная». Те события, что переживают герои пьес, становятся для них по-настоящему поворотными, они никогда не размениваются по «мелочам», они всегда заглядывают в «бездну», и это не проходит даром. Пороговая ситуация, озаряя ум человека и приоткрывая ему ценностную меру жизни, заставляет понять, как беспросветно и глупо он живет, и насколько та жизнь, что ведет человек, расходится со смыслом; что где-то, пусть незримо, смысл все же присутствует. Столкновение героев пьес Коляды – это вовсе не бытовые склоки, это диалог нравственности с безнравственностью, противоборство живой, ранимой души с «бездушным» и черствым миром. Лейдерман называет это столкновение героев «духовным противоборством», но, конечно, целью такой борьбы оказывается не попытка одного человека возвыситься над другим, напротив, эта борьба касается вопроса о самой по себе «человечности». Но такой, по сути «внутренний» конфликт, не всегда обостряется и выводится на первый план. Герои, обладающие разным мировоззрением, не всегда сталкиваются в открытую, нередко они просто размещаются на разных эстетических полюсах. Обычно это люди, обладающие «карнавальным» сознанием, с одной стороны, и «пороговым» – с другой. «Карнавальный» человек бежит от жизни и ее вопросов, он ищет только покоя и готов даже на неведение. А человек «порогового сознания» сам идет навстречу последним вопросам и сам ищет ответы. Он не способен

поступиться своей духовной сущностью ради покоя. В системе эстетических координат произведений Коляды такой человек стоит выше «карнавального», он находит в себе силы не пасовать перед «последними» вопросами жизни. Именно поэтому можно сказать, что конфликт в произведениях Коляды носит онтологический характер. Коляда без устали, от пьесы к пьесе ведет поиск нравственных основ человеческого существования. Автор вместе со своими героями никак не хочет соглашаться с существующей действительностью. Таким образом, можно прийти к заключению о том, что конфликт в пьесах Коляды всегда лежит между человеком и жизнью в целом.

Выделенные в свое время М. М. Бахтиным **черты карнавальной поэтики** удивительно ярко проявляются в творчестве Николая Коляды. К элементам карнавальной эстетики мы вслед за Бахтиным относим такие черты, как «нарочитая многостильность и разноголосость», «многотонность рассказа, смешение высокого и низкого, серьезного и смешного», использование «вводных жанров – писем, найденных рукописей, пересказанных диалогов, пародий на высокие жанры, с пародийно переосмысленными цитатами»; в рамках карнавальной эстетики «вводятся живые диалекты и жаргоны», «наряду с изображающим словом появляется изображенное слово, в некоторых жанрах ведущую роль играют двуголосые слова». Также Бахтин указывает на другую особенность мениппеи: «Соединение в ней свободной фантастики, символики и – иногда, мистико-религиозного элемента с крайним и грубым трущобным натурализмом» [43]. Как рассуждает Бахтин о речевой жизни европейских народов: целые слои языка – были пронизаны карнавальным мироощущением, создавая огромный фонд вольной карнавальной жестикуляции. И случилось это во время переломного исторического момента, когда «разлагалось национальное предание», разрушались этические нормы, составлявшие идеал «благообразности». И в эту эпоху как раз рассуждения по «последним вопросам» стали нормой и массовым явлением, а в жизни человека полным



ходом шло обесценивание его положения. Меньше чем за десять лет, гигантская идеологическая советская «машина» пришла в негодность и оставила бывших советских людей один на один с новыми реалиями. Каждый день в эфире телепередач, на волнах радиостанций и в газетных статьях, не утихая, шла полемика о «новой жизни» и «новых людях». Ситуация, сложившаяся во время действия произведений Коляды, полностью совпадает с вышеописанной. Его герои живут на переломе эпох, и Коляда не помещает их в какой-нибудь вымышленный мир, и ничего нарочно не выдумывает, он в полной мере использует то, что предоставляет ему время: показывает простого, бывшего советского человека, живущего в развалившейся стране. Именно по этой причине герои Коляды занимаются тем, что без устали «актерствуют», в полной мере наслаждаясь карнавалом современной им жизни. Они рушат существующее ранее «предание», бесконечно сталкивая низкое с высоким, перемешивая былые идеалы с бытом, вульгарно, без стеснения они через опровержение ломают фальшивую и отжившую систему ценностей, которая не выдержала проверки временем.

Карнавальная поэтика также проявляется в применении «чужого слова» в качестве ремейка. Главная цель такого подхода – это создать ощущение узнавания переработанного классического произведения, но при этом и осознания явных различий, «смешений» в прочтении автора. Коляда активно использует ремейк в пьесе «Старосветская любовь». В этой пьесе общая канва действия основывается на личных переживаниях и событиях из жизни автора. Сам Коляда отмечает, что произведение освещает отношения его родителей. И благодаря этому аллюзия, присутствующая в пьесе, выходит за рамки текста, от которого отталкивается, в данном случае «Старосветских помещиков». Таким образом, наполняя полученный текст дополнительными смыслами, Коляда оформляет события пьесы в весьма значимый факт, вследствие использования интертекстуальности происходит

существенное углубление и расширение смысла текста, организуется серьезная смысловая вертикаль [134].

Карнавальная поэтика проявляется также в резкой смене эмоциональной атмосферы пьесы. Так, по мнению Н. Малыгиной, все столкновения и противостояния в художественном мире Коляды словно стихия сминает и отбрасывает все противоречия – народное гуляние. Поругавшись до рукоприкладства, герои пьесы «Уйди-уйди» резко мирятся, в тот момент, когда квартиранты Людмилы предлагают отметить проводы. Затеваается праздник, на время которого забываются обиды, по аналогии с традиционным «русским народным» обычаем в радости и в горе собираться за большим столом [87].

Карнавальное мировоззрение в произведениях Коляды всегда проступает и на уровне интонационно-речевой организации: через реплики героев. Специфика языка пьес драматурга укладывается в рамки народной смеховой культуры, где переплетается высокое и низкое. Язык произведений коляды поэтичен и наполнен идиоматикой. Удивительно колоритные персонажи создаются за счет многогранного речевого своеобразия. Экзистенциальные переживания героев отражаются непосредственно в языке, вмещающем в себе узнаваемые цитаты отечественной и зарубежной классики, а также строки популярных песен, канцелярские штампы, монологи из известных спектаклей и кинофильмов.

**Интертекстуальность** как устойчивая черта художественной модели пьес Николая Коляды отмечается многими исследователями.

Говоря об интертекстуальности, мы вслед за Ю. Кристевой используем данное понятие для обозначения спектра межтекстуальных отношений, при которых любой текст является составной частью широкого культурного текста. Вопрос об интертекстуальности является продолжением проблемы диалогического понимания, рассматриваемой в работах Бахтина, и предполагает возможность понимать любой текст как открытую структуру. В

тексте, особенно художественном, всегда присутствуют отсылки, аллюзии, цитаты. Таким образом, текст существует за счет многих других предшествующих текстов [43].

Интертекстуальность произведений Николая Коляды во многом проявляется в освоении «чужого слова», как это обозначают некоторые исследователи. Творчество Коляды пронизано «чужим словом» на многих уровнях. Во-первых, это использование героями цитат, являющихся нарезками из разных культурных слоев, что отражает ограниченность сознания персонажей. Так, к примеру, в пьесе «Персидская сирень» образы из кино, телевидения и книг ведут к разоблачению общественных мифов и выявляют собственно сам характер воздействия на «человека массовой культуры», тем самым обозначая процесс «аннигиляции» индивидуальности, и затем способствуя погашению самих причин, ведущих к разрушению личности. Так, через карнавальное отрицание-утверждение происходит обретение собственного «Я» героями. Разрушается «чужое», массовое, и приобретает, пусть все еще «чужое», но уже истинное, индивидуальное.

Драматургия Николая Коляды по-настоящему многопланова, и освоение «чужого слова» – это во многом еще и выражение традиции. Коляда активно применяет элементы художественной системы А. П. Чехова и развивает свои пьесы в ключе его театрально-драматургической эстетики. Аллюзии на чеховские произведения нередко встречаются в пьесах Коляды, он активно включает фрагменты, приемы и целые структурные блоки, использует темы и мотивы пьес Чехова. Так, к примеру, в пьесах «Канотье» «Курица» «Куриная слепота» «Театр» просматриваются аллюзии на «Три сестры» Чехова. А пьеса «Шерочка с машерочкой» явно перекликается с чеховской «Тоской» [101, с. 98–102]. Пьесу «Полонез Огинского» критика и вовсе называет парафразой «Вишневого сада», а «Куриная слепота» повторяет мотивы и символы чеховской «Чайки» [56, с. 23]. Также связь с чеховскими произведениями прослеживается в композиции пьес. Так, сюжет

нередко строится вовсе не на последовательности излагаемых событий, которых иногда, на первый взгляд, нет, а на связи между людьми, на осмыслении отношений между людьми. Таким образом, в центре оказывается не сюжетные коллизии, а особенности характеров самих действующих лиц, их непростая внутренняя конституция и психологические противоречия. Связь Чехова и Коляды проявляется не только в ассоциациях, мотивах, парафразах и стилизациях, но и в сходстве ценностных шкал, утверждаемых авторами. Даже при кажущемся различии их художественной манеры следование традиции Чехова в творчестве Коляды присутствует глубинно, в плане духовной преемственности.

Подводя промежуточный итог, можно отметить, что смысловая динамика пьес Коляды формируется из нескольких компонентов: это интертекстуальность, смонтированное слово автора и «чужое слово» цитаты. Все это взаимодействует и перекликается с речью самих героев, что оживляет и придает новый неожиданно-глубокий смысл давно уже устоявшемуся и «избитым» истинам. В пьесах Коляды всегда присутствует мощная авторская рефлексия, образ самого автора проступает сквозь текст, чуть ли не становясь действующим лицом.

**Формы авторского присутствия** в тексте пьес Коляды могут быть различными. Драматург проявляет авторскую позицию разными способами: его авторская активность может проявиться в поворотах сюжета, в конфликтах, а также на уровнях надтекста и подтекста; в интертекстуальности, во включении в текст пьес приемов из других родов литературы. Нередко ремарки преобразуются в ритмизованную лирическую прозу или в лирические отступления-ремарки, а также описательно-повествовательный текст – по сути, повествовательные монологи, организующие диалогические отношения с основным текстом, и нередко обращенный прямо к читателю. Все это вносит в произведение лирическое начало и позволяет, с одной стороны, психологически углубить конфликт,

трансформируя его во внутренний, а с другой – расширить конфликт до «всеохватывающего» масштаба.

В целом в драме субъектные формы авторского присутствия разнообразны. В классической драме авторская точка зрения на этом уровне могла быть выражена только через героя-резонера. Впоследствии субъектные формы становились все более разнообразными, и в драматургии Коляды мы уже имеем дело с четырьмя субъектными формами, к которым относятся:

- персонажи;
- языковое пространство пьес;
- лирические отступления;
- ремарки.

Одной из форм проявления авторского присутствия в тексте пьесы являются ремарки. Ремарка в литературоведческих источниках толкуется как «указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия [130, с. 198]. В драматургии второй половины XIX века роль ремарки возросла в связи с усилившимся интересом к быту и нюансам психологии (А. Н. Островский, А. П. Чехов). Для многих пьес XX века характерна развернутая беллетризованная ремарка (Б. Шоу, Т. Уильямс, В. В. Вишневский, А. В. Вампилов)» [106, с. 299–301]. Сведения об изображенном в драме мире мы получаем из разговоров героев и из авторских ремарок. Соответственно, драма требует от читателя большей работы фантазии, так как необходимо по скудным намекам представить себе внешность героев, предметный мир, пейзаж и т. п. Таким образом, мы можем еще раз отметить колоссальную важность ремарок в драматическом произведении.

В драматургии Николая Коляды они занимают важное место. Через ремарки автор активно проявляет себя в пьесе, отчетливо выражая свою позицию.

Ремарки в пьесах Коляды очень объемны и панорамны. Некоторые исследователи называют их обстановочными и описательными, так как в них подробно воссоздается хронотоп произведения.

Развернутые подробные ремарки позволяют окунуться в атмосферу пьесы и поверить в реальность созданного автором мира. Можно утверждать, что в пьесах Коляды запечатлена не только драма героев, но в сублимированном виде содержится и драма автора. С помощью ремарок автор явно выражает свою оценку происходящего в пьесе, делает акцент на предметном (бытовом) плане пьесы, еще раз тем самым подчеркивая обстановку хаоса, в которой ежедневно существуют герои. А значит, еще раз подчеркивая внутренний конфликт героя, который не может создать гармонии ни внутри себя, ни вокруг.

В пьесах Коляды ремарки носят часто и сугубо постановочный характер, и даже в пространные эпические ремарки содержат в себе постановочную информацию. Это является особенностью рассматриваемых пьес, т. к. среди потока «бумажных пьес» новейшей драматургии, которые доходят до зрителя в формате читок, произведения Коляды выделяются принципиально: они нуждаются в постановке. Это его осознанная творческая установка, и даже читки пьес Коляды максимально театрализованы, предельно приближены к сценическому воплощению [138, с. 168].

Подытоживая, можно отметить, что авторская позиция проявляется в том, что драматург является не только комментатором действия, но и действующим лицом пьес. «Повествовательные, субъективно-авторские ремарки Н. Коляды образуют своеобразные лирические отступления, ярко выражают авторскую позицию» [126, с. 15]. Основной задачей подобных ремарок становится не передача обстановки действия, не внешние характеристики героев, не введение дополнительных событий, а именно выражение эмоционального состояния автора, атмосферы и тональности пьес.

Отдельного внимания заслуживает **типология персонажей** в драматургии Н. Коляды, предложенная Н. Л. Лейдерманом. Исходя из анализа многих пьес относящихся к зрелому периоду творчества Николая Коляды, Лейдерман выделяет три модели поведения людей, находящихся в ситуации обывденного хаоса, во всех его проявлениях – начиная от бытового «бардака» и кончая «экзистенциальным кошмаром». По этому критерию персонажей можно разделить на три типа: «озлобленные», «блаженные» и «артисты» [98, с. 21–25].

Первый тип это «озлобленные» – все те, кто, столкнувшись со злом, царящим в этом мире, противопоставили ему зло. Это вполне драматические характеры – люди с самым настоящим «волением». Сознание суверенности своего «я» у них стоит на первом месте, поэтому они остро реагируют на все, что так или иначе унижает их достоинство, оскорбляет их чувства, ставит заслоны их свободе.

Второй тип – это «блаженные» – те, кто «выпал из гнезда кукушки», те кто, оставаясь физически в мире «чернухи», душою с ним порвал, те, кто в противовес серой, уродливой реальности создал в своем воображении иной, праздничный, красивый мир.

И третий тип – это «артисты». Следуя нормам масскульта, они стараются занять высшую ступеньку в его иерархии – они сами лицедействуют. Это наиболее яркий и устойчивый тип в пьесах Коляды. Для лицедейства таким героям не нужны специальные декорации, они актерствуют в пространстве речи.

Иную классификацию персонажей предлагает Н. Северова в статье «Страстные сказки Коляды»: «Не раз уже подмечено критиками и литературоведами, что все герои Н. Коляды актёрствуют, и все согласны с тем, что в этом буйном, истерично хохочущем и истерично рыдающем фиглярском мире есть некая неоднородность. Вопрос заключается в том, каковы основные типы героев в драматургии Коляды?» [120]. Северова делит

персонажей пьес Коляды на палачей и жертв.

Героям-палачам присуща «страсть к оголтелому буйству», которая может в любой момент «взвинтить температуру на сцене» [120]. Причина для этого им не нужна, повод появляется из ничего. Автор статьи приводит в качестве примера «интеллектуальный» спор Зорро с Натальей о том, как наши войска вошли в Афганистан. Скандал «протекает в режиме мата, перемешанного с подлейшими характеристиками» [120]. («Куриная слепота»). «Когда ора, стучания в стену кулаками Зорро станет недостаточно, он упадет на пол и в судорогах, на полу, доведёт себя до полного артистического экстаза» [120]. Герой-палач, по выражению Северовой, скотоподобен. В «Куриной слепоте» этот мотив обнажается и овеществляется в свиной морде – маске. «Свиное рыло как палаческий знак символически зависает над судьбой Ларисы (обстоятельства гибели её возлюбленного)» [120].

Героям-палачам противопоставлены героини-жертвы. Героиня-жертва рефлексивна, нежна, изысканна в чувствах. У каждого из таких героев «своя куриная слепота» [Северова, Н. Страстные сказки Николая Коляды] флёр, отделяющий их от реальной жизни: потребность придумывать что-то, фантазировать в пьесе «Сглаз»; прозрачное звёздное тесто в «Биоме Ньютона», видения в «Мурлин-Мурло» и «Полонезе Огинского»; гипертрофированная страсть к кактусам в «Царице ночи». Летаргия – спасительная болезнь. Как только болезнь проходит, героиня остаётся одна на один с миром палачей: «Просто тем, у кого хрупкая душа, даётся возможность часть суток не видеть мерзотину эту, что вокруг, а только легкий голубенький туманчик, облака, небо» [120].

Казалось бы, всё достаточно прозрачно: героини-жертвы, героини-палачи... Но бывает и то, что жертвы выступают в роли палачей (Алексей в «Мурлин-Мурло», Старик в «Царице ночи»). «Оказывается, жертва проявляет палаческие качества в том случае, если она не стремится к духовному



аналогу неба – Милосердию. Только те, кто интуитивно проживает жизнь нездешней души, а не просто поставлены судьбой в положение жертвы, могут называться героями неба, героями Милосердия» [120].

Милосердие основано на понимании того, что без любви к другому человеку жизнь теряет всякий смысл. Герои Коляды именно потому так часто задают вопросы, что проходят мимо смысла, дарованного любовью. «Они или не поняли, что их спасение в любви, или не встретили того, кого стоило бы полюбить, или же вытеснили из своего сознания человека как существо, достойное любви, подменив милосердие сентиментальным мирком грёз (кактусовод в “Царице ночи”» [120].

Но милосердие, генетически присущее жертвам, иногда проявляется и у палачей. Это характерно для ситуаций, когда персонажи осознают никчемность своей жизни, когда понимают: вернуть что-то или начать заново уже поздно. Такая способность персонажей принимать на себя ту или иную роль (жертвы или палача) в зависимости от ситуаций, несколько размывает границы между этими типами и делает классификацию Северовой несколько приблизительной и не вполне убедительной.

Можно понять, что для Коляды важен этот момент «просветления», когда герой на мгновение перестает играть роль жертвы или палача и замечать, что творится вокруг него, погружается в пространство мечты, и говорит об этом так, как умеет.

Как пишет Е. В. Старченко «Герои Н. Коляды, воспитанные в Советском Союзе и пережившие перестройку, – растерянные и одинокие. В конфликтных ситуациях происходит столкновение разных мировоззрений. Герои, решающие гносеологические и нравственно-этические проблемы, и окружающая их реальность соотнесены с бытийными универсалиями. Герои ощущают себя в «пороговой», рубежной ситуации, и приходят к особому сознанию (герои «Рогатки», Римма из «Сказки о мертвой царевне», Виктор в «Канотье»). Героям Н. Коляды присуще и сентиментальное восприятие

(внимание к природе, окружающей действительности, повышенный интерес к внутреннему миру человека). Они также находятся во власти карнавального мироощущения, которое обладает мощной преобразующей силой, жизнестойкостью и влияет на жанр пьес» [126, с. 16].

Коляда пишет о людях, что близки именно ему, он не использует «суррогатов» не делает героями пьес фантастических созданий или неодушевленные предметы. Его герои – это списанные с действительности выпуклые и запоминающиеся типажи живых людей, каких можно встретить в реальной жизни. Определенные типы героев Коляды кочуют из пьесы в пьесу, вместе с автором снова и снова пытаюсь разобраться в «последних вопросах» человеческой жизни. Драматург, «переставляет» и «перетасовывает» различные типы героев и ситуаций, словно «экспериментируя» с собственными идеями и открытиями

Драматургия – это в первую очередь живое слово, а потому предельную значимость приобретает такой фактор, как **специфика речевой организации, язык персонажей**. Слово персонажа в пьесе создает весь мир и очерчивает все возможные конфликты. О Коляде нередко говорили, что он создал собственный язык. И язык этот сам по себе драматургичен. Произнесенное слово – главный носитель эстетического смысла в его пьесах. Кроме этого весь словесный массив у Коляды диалогичен, иногда эта диалогичность проявляется даже на фонологическом уровне. Но первостепенную роль играет сцепление двух речевых стилей – того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного, обценного. Диалог этих речевых стихий является стилевой доминантой драматургического дискурса Коляды. На одном полюсе этого дискурса – голое бранное слово. Его назначение – унижить глумом. Так говорят у Коляды те, чьи души очерствели и опустошились. А на противоположном полюсе находится обескровленное дистиллированное слово из нормативной

речи, готовое литературное клише, культурный штамп. Но это два полюса, а основной речевой массив героев составляет словесная игра на грани нормативного и ненормативного слова [98, с. 58–62].

Совмещение литературной, нормативной и бранной речи в пьесах, а также сочетание лексики, разной по стилю, являются у Коляды формой экзистенциального действия. Язык отражает пограничное сознание персонажей, приблизившихся к краю. Точное и свободное владение речью делает героев свободными. Так, речь Кати из «Канотье», Инны из «Мурлин-Мурло», персонажей «Уйди-уйди» явственно указывает на принадлежность текста смеховой традиции. Фальшь ценностной системы обнажается через смешение речевых стилей, пародию, или перефразированием известных высказываний. Нередко речь героев отражает их внутреннее состояние, демонстрируя богатство духовного мира или напротив его скудность [98, с. 37–40].

Язык пьес Коляды часто попадает под пристальное внимание рецензентов и критиков. Вероятно, это еще далеко не до конца исследованная область. Первое и на данный момент самое точное научное обоснование данного явления сделано Н. Лейдерманом в монографии «Драматургия Николая Коляды». Поначалу многие критики обвиняли Коляду в переизбытке использованной ненормативной лексики и не замечали за этим присутствие смысла, но теперь на этот вопрос смотрят несколько иначе. Конечно, языковое пространство пьес Коляды нестандартно и многих читателей попросту повергает в шок. Но сам Коляда всегда старался защитить свое право на жесткий язык и крепкое слово в своих произведениях. По сути, подобный язык – это в большей степени проявление живой, незашоренной речи, нежели просто нецензурная брань; в ней достаточно артистизма, а вульгарность – вовсе не главное. Только такая речь может соответствовать изображаемому миру и персонажам драматурга. «Коляда, как в свое время Горький, собирает перлы народного остроумия в

записные книжки. Он, наверное, практически единственный писатель, который может еще подписаться под словами автора пьесы «На дне»: «Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи – положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать – по фигурности мысли и чувства, русский народ – самый благодарный материал для художника» («Заметки из дневника. Воспоминания») [98, с. 40].

«Косноязычие заурядного человека драматургия “новой волны” осознавала для себя как непрекращающуюся тупую муку – муку персонажа, но и автора тоже», – пишет А. Соколянский [54, с. 150–154]. Людмила Петрушевская с ее чутким и «безжалостным слухом филолога выставила напоказ, как корежится обыденным сознанием» строй выражаемой мысли – синтаксис фразы [124, с. 294–296]. В пьесах Коляды речь, насквозь прожженная штампами и вульгаризмами, течет естественно и свободно. «Автор перекачивает ее на языке с тем же смешливым и радостным удивлением, с каким, должно быть, записывал голоса купеческого Замоскворечья начинающий драматург Александр Николаевич Островский» [54, с. 150–154].

Жаргонная брань и любые вульгаризмы являются практически «украшениями» для убогой и косноязычной повседневности. «Ему нравятся слова, употребленные для того, чтобы одновременно оскорбить и увеселить слух. “Деревню – говневню”, “Как ни ссы – последняя капля в трусы”, “Один палка, два струна, я хозяин вся страна”, “Я Ваня, а не Шницельблюм”, “Магазин „Херни навалом” – эти подзаборные бонмо собраны с одной, почти наугад выбранной страницы (“Полонез Огинского”). Причем все это в диалог вмонтировано слабо, очистить его ничего не стоит, но тогда ничего характерного в диалоге попросту не останется, да и говорить станет не о чем» [54, с. 150–154].

И все-таки многие исследователи высказываются за подход к речевой

фактуре, который избрал Коляда. Так, например, Н. Малыгина в статье «Откуда придет спасение?» говорит, что своеобразие таланта Коляды проявляется в мастерском владении языком. «Коляда изобрел свой язык, абсолютно адекватно выражающий наше время», – так высказалась в интервью Лия Ахеджакова, сыгравшая в «Персидской сирени», в одноактной пьесе «Половики и веники» и в «Старосветских помещиках».

Также одной из черт поэтики драматургии Коляды **является включение в тексты пьес узнаваемых фрагментов русской классики** (чаще всего – пьес Чехова).

Совмещение высокого литературного стиля с ругательными словами, создает комический эффект: «Люди, львы, орлы и куропатки!... Все жизни умерли! Я одна, как мировая душа! ...Люди, твою мать, орлы, куропатки, блин...» («Канотье») [86]. Таким образом, цитата из классического произведения становится отражением одного из лейтмотивов творчества Коляды, заключающегося в том что люди не замечают, как опускаются до уровня жизни животных.

Часто строчки из популярных песен преобразуются в мотив пьесы. Так, например, смысл сюжетного столкновения в пьесе «Мурлин-Мурло» заключен в строку популярной песенки: «Миленький ты мой! Возьми меня с собой. И там, в краю далеком, назови ты меня женой». Эти строки в пьесе звучат в словах Инны: «...миленький! А возьми меня с собой, а?» в пьесе «Мурлин-мурло». А ключевая сцена второго действия пьесы «Уйди-уйди» – это попытка донести словами самое важное в жизни. Через слова Анжелики просвечивают слова автора о моментах счастья, способных появиться в момент встречи взглядом с другим, внезапно улыбнувшимся человеком. В этих словах можно угадать строчки из известной эстрадной песни середины 50-х годов, в исполнении Л. Гурченко: “Если вы, нахмурясь, выйдете из дома, Если вам не в радость солнечный денек, Пусть вам улыбнется, как своей знакомой, с вами вовсе незнакомый встречный паренек”» [87].

Справедливо звучит в этом контексте и наблюдение, сделанное Л. Г. Тютеловой: «Язык драматургии Коляды фиксирует снижение и смешение культур недавно разграниченных в обществе социальных слоев» [128, с. 50–55].

В ряде случаев может показаться, что речь персонажей представляет собой неупорядоченную стихию в плане стилистики: в языке пьес Коляды все вперемешку, даже может показаться, что что-то не на месте: у читателя может создаваться впечатление странности и необычности такого количества оборотов. Конечно, это действительно простая «народная» речь, но подчас она кажется неестественной, так как в устах героев пьес она словно «сгущена» и преувеличена. Сам Коляда однажды признался: «Мои герои в моих пьесах никогда не говорили и не говорят, как в жизни. У меня всегда выдуманный театральный язык» [83, с. 51–52]. Автор словно пытается снова и снова указать на ту среду, в которой обитает герой, на уровень его образования, воспитания, на условия жизни и на окружающий его быт.

Знакомство с драматургией Н. Коляды, а также анализ исследований, посвященных различным аспектам поэтики драматурга, позволяет прийти к заключению, что драматургическая манера Н. Коляды складывается из суммы отдельных составляющих, проявляющихся во многих пьесах. Мы постарались суммировать эти особенности следующим образом:

1. «Чернуха» как общее стилистическое оформление.
2. Жанровые особенности.
  - 2.1. Натуралистичность.
  - 2.2. Карнавальность.
  - 2.3. Сентиментальность.
  - 2.4. Экзистенциальность.
  - 2.5. Мелодраматизм (противопоставление «чернухи» и «сказки»), использование китча.

- 2.6. Концентрированность драматического действия – одноактовость, усиление контраста и ускорение конфликта.
- 2.7. Создание новых жанровых образований (соединение жанров новой драмы с классической).
3. Особенности хронотопа.
  - 3.1. Время циклическое либо пороговое.
  - 3.2. Совмещение реального места и времени с условным (бесконечным) универсальным.
  - 3.3. По внешним признакам место и время – практически всегда «неблагополучные» места России в «наши» дни.
4. Особенности сюжетных коллизий.
  - 4.1. Пограничная ситуация, выводящая любой конфликт (бытовой, ценностный) на экзистенциальный уровень.
  - 4.2. Конфликт разрешается актом «воления» человека, не обязательно в его пользу.
5. Карнавальность.

Присутствует практически на каждом уровне произведения:

  - 5.1. Язык.
  - 5.2. Персонажи.
  - 5.3. Конфликт.
  - 5.4. Авторская позиция.
6. Интертекстуальность.
  - 6.1. Отсылки к массовой культуре и элитарной.
  - 6.2. Параллели с классической литературой (в частности с Чеховым).
  - 6.3. Использование «чужого слова» цитат, строк из песен и так далее.
7. Авторская позиция и формы авторского присутствия проявляется на уровне:
  - 7.1. Персонажей.
  - 7.2. Языкового пространства пьес.

- 7.3. Лирических отступлений.
- 7.4. Ремарок.
- 8. Типология персонажей:
  - 8.1. По Лейдерману: озлобленные, артисты, блаженные.
  - 8.2. По Северовой: палачи, жертвы.
- 9. Язык произведения.
  - 9.1. Диалогичность (литературный – не нормативный).
  - 9.2. Речь персонажей: идиоматичная, жаргонная, игровая, артистичная.

Приведенная модель отражает в себе доминантные жанрово-стилевые особенности драматургии Николая Коляды. Основанная на систематизации научных исследований посвященных рассмотрению поэтики пьес Коляды, она является, по нашему мнению, наиболее подходящим материалом для анализа пьес учеников драматурга и выявления в них признаков единства, а также различий.



## **2 . ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ Н. КОЛЯДЫ**

### **2.1. Сборник «Глушь»: особенности стиля**

В двух томах сборника «Глушь» в сумме представлено тридцать пьес. В сборник вошли лучшие пьесы выпускников курса «Драматургия», на котором Николай Коляда преподает уже двадцать лет, у всех представленных пьес уже есть сценическая судьба. И данный сборник издан не для ознакомления с молодыми драматургами, но скорее как некий итог многолетнего труда и усилий целой плеяды авторов, объединенных общностью художественного мышления и идей. В сборник вошли пьесы двадцати одного автора, каждый из которых в разной степени ощутил на себе и своем творчестве влияние учителя. Даже при первом прочтении можно с легкостью отметить, что в совокупности пьесы учеников Николая Коляды на многих уровнях проникнуты влиянием маститого драматурга. К счастью, данное влияние не является доминирующей чертой и не поглощает самобытность каждого автора и каждой отдельной пьесы.

Мы начинаем рассмотрение художественного метода учеников Николая Коляды с общих характеристик стиля. Из всего количества пьес Коляды можно выделить два ярко выраженных типа: 1. Натуралистические пьесы в стиле «чернуха» («Мурлин-мурло», «Чайка спела», «Нелюдимо наше море» и прочие) и 2. Пьесы-сказки, являющиеся авторской переработкой известных сюжетов («Морозко», «Аленький цветочек», «Гуси-лебеди»). Второй тип пьес не является доминирующей чертой творчества Николая Коляды и не присутствует в творчестве его учеников, поэтому мы сосредоточимся на рассмотрении элементов «чернухи», так как стиль этих пьес является отличительной и характерной чертой Коляды как драматурга, что было нами подробно рассмотрено в первой главе исследования.

Прежде чем рассматривать пьесы учеников Коляды, необходимо для точности и корректности выводов сделать некоторые коррективы относительно понятия «чернуха». Как было установлено в первой главе, «чернуха» – это натуралистический сколок с постсоветской действительности, и, учитывая, что в сборник «Глушь» вошли пьесы, написанные в период с 1998 по 2012 гг., искать в них именно «постсоветскую» атмосферу было бы несколько неуместно. За то время, что прошла наша страна от развала СССР до настоящего момента, многое изменилось в социальной культурной и политической жизни, и конечно, это отразилось и на художественных произведениях. Ученики Николая Коляды вслед за ним, часто показывают в своих произведениях ту же «чернуху», но только с поправкой на современность. Разумеется, это не относится ко всем пьесам. Но в большинстве своем пьесы строятся именно на отражении «тяжелых» явлений жизни. Героями выступают трудные подростки, психически травмированные солдаты, одинокие пенсионеры, глубоко разочарованные и озлобленные люди. Живут они в тесных квартирах, спальных районах провинциальных городках или вообще в богом забытом захолустье. Речь героев наполнена нецензурной бранью и жаргоном, постоянные конфликты по поводу и без, драки, оскорбления. И все это всегда проходит в состоянии печального узнавания нашей российской действительности. Семейные конфликты, бытовые, социальные, столкновения на почве тотального непонимания и неприятия друг друга. В целом, из тридцати пьес представленных в сборнике – двадцать пять, написаны в натуралистической манере, и по общей стилистике, выдержаны в атмосфере произведений Коляды: «На островах», «Уроки сердца», «Винтовка мосина», «Клубничный дневник» и прочие [17, 15, 1, 19].

## 2.2. Жанровые особенности пьес сборника «Глушь»

Сборник «Глушь» не имеет специально обозначенного общего жанрового определения. В подзаголовок вынесено только «пьесы уральских авторов» – конкретизация географической принадлежности коллектива авторов. В сборнике представлено тридцать пьес, из которых большинство не имеет жанровых определений. Хотя уже в XX веке сложилась традиция маркировать драматургический текст словами «пьеса» или «текст», расширяя тем самым и размывая смысл этих понятий. Об этом, говоря о советской драме 1920-х гг., пишет, в частности, В. Гудкова в кн. «Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов».

Обратимся подробнее к жанровым определениям пьес сборника «Глушь». В нижеприведенном списке указаны название пьесы, жанровое определение данное автором (если есть) и в скобках наш исследовательский комментарий по поводу определения жанровой принадлежности каждой пьесы на основе анализа текста:

- 1) «Дембельский поезд» пьеса в одном действии (социально-психологическая драма)
- 2) «Винтовка Мосина» пьеса в двух действиях (социальная драма)
- 3) «Остров Мирный» (драма)
- 4) «Выхода нет» (мелодрама)
- 5) «Иллюзион» пьеса в одном действии (мелодрама)
- 6) «Китайская бабушка» пьеса в двух действиях (семейно-бытовая мелодрама)
- 7) «Фронтовичка» пьеса в двух действиях (историко-социальная драма)
- 8) «Мой папа компьютер» пьеса в двух действиях (социальная драма с элементами абсурда)

- 9) «Русская народная почта» комната смеха для одинокого пенсионера (экзистенциальная драма)
- 10) «Мертвые уши или новейшая история туалетной бумаги» комедия в двух действиях (аллегорическая комедия)
- 11) «Марьино поле» пьеса в двух действиях (экзистенциальная мелодрама)
- 12) «Наташина мечта» монолог (монодрама)
- 13) «Победила я» монолог (монодрама)
- 14) «Пластилин» (трагедия)
- 15) «Забери меня к себе» семейно-бытовая драма с нецензурной детской лирикой (семейно-бытовая драма)
- 16) «Однажды мы все будем счастливы» (монодрама)
- 17) «Там за ладожским озером» пьеса в одном действии (семейная драма)
- 18) «Уроки сердца» (одноактная мелодрама)
- 19) «Доченька» пьеса в одном действии (одноактная социальная драма)
- 20) «На островах» (одноактная драма с элементами притчи)
- 21) «Женщина-облако» монолог (одноактная абсурдистская драма)
- 22) «Клубничный дневник» пьеса в одном действии (экзистенциальная драма)
- 23) «Круговая оборона» продолжение войны в одном действии (социальная драма)
- 24) «Мамочки» пьеса в одном действии (экзистенциальная драма)
- 25) «Глушь» (мелодрама)
- 26) «Луна и трансформер» монолог (монодрама)
- 27) Зимовье зверей (пьеса из восьми эпизодов)
- 28) «Рай» пьеса в одном действии (пьеса-притча)
- 29) «Мойщики» пьеса в одном действии (остросоциальная драма)

30) «Банка сахара или сказка о стране розового перца» (мелодрама)

Как видно из приведенного выше списка, практически все авторы находятся в едином поле художественных устремлений. Все пьесы кроме одной являются рефлексией на современность, в центре внимания авторов – синтез современных социальных проблем, а также проблем общечеловеческих и философских. Как и в произведениях Николая Коляды, в пьесах его учеников четко прослеживаются стремление к мелодраматизму. Многие пьесы имеют одноактную структуру, также присутствует несколько пьес-монологов, мелодраматичных по форме, раскрывающих внутренний интимный мир переживаний героя. Обращение авторов к семейной и семейно-бытовой драме в очередной раз подчеркивает общность идей учителя и учеников; вслед за Колядой, молодые уральские авторы идут путем поиска гармонии в жизни человека, строящейся в постоянном взаимодействии с самыми близкими людьми, или пытаются найти причины отсутствия этой гармонии.

Так получается, что за те три десятка лет, что прошли с тех пор, как Коляда начал публиковать свои пьесы, проблемы, занимающие людей, видимо, совсем не изменились. Та же «чернуха», что составляла основной фон пьес Коляды, перекочевала и в пьесы его учеников. В очередной раз необходимо подчеркнуть, что «Глушь» – это сборник лучших и самых значительных пьес, написанных его учениками. А значит, это некий итог, или даже, скажем, диагноз, поставленный группой авторов нашей современности. Смысловый посыл сборника удивительно монолитен и все пьесы стройно и четко стремятся к общему знаменателю. В данном сборнике читатель не найдет дифирамб современности, никаких комплиментов и замалчиваний, напротив – голая, неприглядная реальность. Одним из главных художественных принципов, как и у Коляды, выступает «натуралистичность». Не случайно в название всего сборника вынесено название пьесы Риты Карповой «Глушь». Обратившись к толковому

словарю, найдем определение: глушь – 1. Глухое, заросшее место. Лесная г. Г. сада. 2. То же, что захолустье. Жить в глуши. Провинциальная г., что самым прямым образом указывает на топос произведений, и в то же время является метафорой совокупного смысла сборника, глушь – как беспросветная душевная глухота, жизнь человека без надежды, на что-то лучшее. С другой стороны, из самого названия вытекает и некая диалогичность, раз есть такое место, как «глушь», забытое и захолустное, значит где-то, есть и другое, противоположное ему, наполненное счастьем и гармонией. Даже внутри книги словно перекликаются названия отдельных пьес, противопоставляя друг другу смысл сказанного в заглавии. Так, из оглавления складывается несколько противоположных по интонации пар: «Глушь» – «Рай», «Выхода нет» – «Однажды мы все будем счастливы», «Уроки сердца» – «Круговая оборона». Составитель словно играет с читателем, заставляя его снова и снова, то разочаровываться, то надеяться, тем самым подчеркивая, что все возможно и что условия, в которых человек живет, еще не все определяют, что есть еще и человеческое «воление», способное многое изменить.

Уже с самого начала, отталкиваясь только от общего впечатления и паратекста книги, нетрудно усмотреть тесную связь, существующую между художественным миром произведений Николая Коляды и его учеников. Эта связь становится еще более явственной при подробном анализе жанровых и стилистических особенностей пьес сборника.

Для новой драмы в целом характерно ускорение драматического действия, многие театральные лаборатории активно экспериментировали с малыми формами спектаклей. На смену традиционным, поэтапно развивающимся драматическим действиям пришли динамичные контрастные постановки, состоящие из одного акта, содержащего в себе сразу все три компонента традиционного спектакля: завязку, кульминацию и финал. Николай Коляда при создании своих пьес активно применял прием

концентрации драматического действия, создав целую серию одноактных мелодрам, строящихся по принципу усиления контраста и ускорения драматического конфликта. Этот же прием переняла часть его учеников. Как пишет И. Вишневская, «Поэтика компрессий, свойственная одноактной драме, может проявляться в стремительном развитии действия, которое тяготеет к завершающей стадии конфликта», что вполне справедливо для многих пьес, представленных в сборнике. Так, пьеса Гульнаны Ахметзяновой «Выхода нет» начинается с прямого указания на природу конфликта, содержащегося в ней:

«НАДЯ. Да, вчера смотрела передачу про самоубийц и там говорили, что чтобы сократить попытки к самоубийству, в метро перестали писать – выхода нет» [4, с. 92].

И именно на этом замечании и строится весь конфликт пьесы – люди живут в беспросветном мире, в котором «выхода нет», но кто-то все время пытается сделать вид, что все в порядке, скрыв беспощадную реальность всего лишь «убрав табличку». Полный разрыв между человеком и реальностью явственно прослеживается на протяжении всего действия пьесы, и заканчивается теми же словами что звучали и в начале:

«АЛЯ. Нет. (Пауза) Пишет, обратно дороги нет. Выхода нет, придется терпеть». Только с той разницей, что исчезает мотив самоубийства, единственное, что могут герои, это терпеть. Конечно, это не победа человека над условиями, но это, по крайней мере, и не поражение [4, с. 127].

Одной из наилучших иллюстраций в плане актуализации поэтики одноактной пьесы служит пьеса Ирины Васьковской «Уроки сердца». Небольшое действие без пауз и смен декораций, происходящее в маленькой кухне захлавленной квартиры, стремительно, практически «на пустом месте» обнажает конфликт и в короткие сроки доводит его до кульминации. В данной пьесе в центре внимания – межпоколенческий конфликт, существующий явно на протяжении многих лет. Интересы героев не

сталкиваются в пьесе, вернее будет сказать, что конфликт зародился задолго до начала действия, и именно одноактность пьесы создает необходимость выносить причины конфликта куда-то за пределы самого действия. А перед нашими глазами происходит финальная стадия столкновения интересов двух женщин, не нашедших общего языка за всю свою жизнь. В пьесе присутствует всего два героя, и с самых первых слов они вступают в открытое противоборство, каждая последующая реплика нагнетает атмосферу и подчеркивает расхождение взглядов и интересов героев:

«Мать. Чем здесь воняет? Я подметаю каждый день!

Лариса. Увечьем души, вот чем!

Мать. Если бы ты понимала, какой здесь труд, но куда тебе...

Лариса. А я понимаю – здесь труд по разрушению моей личной жизни»

Герои не скрывают собственной позиции, напротив, высказывают ее прямо, усиливая конфликтность:

«Мать. Нет, эта кретинка – мой крест... господи, я как на Голгофу всю жизнь иду с кретинкой этой» [15, с. 95].

Ни одна из двух героинь не идет другой навстречу, напротив, обе стоят на своих давно закостеневших мнениях, и лишь в конце, доведя друг друга до исступления, героини высказывают друг другу слова, что всегда были у них на уме. Лариса в истерике заявляет матери что она «неизлечимо одна, и это не в человеческих силах», и что у нее никого нет только мать, «но она чудовище». На что ее мать, на удивление на миг проявившая милосердие отвечает:

«Мать. Лариса, ты послушай меня... у тебя никого нет, только я. И у меня тоже. Нам все равно придется, как-то слушать друг друга» [15, с. 111]. Но конфликт слишком стар и слишком глубокий, чтобы так просто разрешиться, он не исчерпывается, наоборот, лишь пополняется очередным актом непонимания. Да и как может решиться столь глубокий конфликт в один миг? В данном случае, совершенно не случайно выбран формат



одноактной пьесы, автор не создает конфликт на наших глазах, но показывает нам то, что есть на данный момент в обществе: две безнадежно одинокие женщины живут, не находя друг у друга понимания, и происходящие события лишь обостряют и без того огромные противоречия. Также в данной пьесе сильно мелодраматическое начало, выразившееся в противопоставлении «чернушной» реальности вымышленного наивного мира героини. Лариса, героиня пьесы, ведет крайне обездоленную и безрадостную жизнь. Одинокая, сорокапятилетняя женщина, она живет с нелюбящей ее матерью, страдает психическими расстройствами и всю жизнь пытается найти любовь, притом, что у нее никогда не было ни красоты, ни даже денег, и по этой причине она всегда связывалась с самыми настоящими маргиналами. Но дожив до сорока пяти лет, она все еще искренне верит в любовь и в то, что любовь способна преобразить ее жизнь, а также жизнь любого другого, даже самого пропащего человека, уголовника или алкоголика. Встретив в очередной раз какого-то проходимца, Лариса начинает мечтать, по ее выражению, «репетировать будущую жизнь», и вот уже ее монолог выстраивается на противопоставлении двух миров – реального и вымышленного. Сначала она говорит, что у нее нет никаких иллюзий, она четко отдает себе отчет о том в каких ужасных условиях проходит ее жизнь, но тут же рисует в воображении идиллическую картину:

«На мне белый фартук, я без очков, но все вижу, в окно светит апрель. Сергей выходит в халате и с газетой в руках, там написано, что все будет хорошо еще очень много лет. Он смотрит на меня ласково и говорит...». Подобный вымысел озвучивается героиней на протяжении пьесы много раз, и каждый раз он неизменно идет в паре с натуралистичной «чернушной» реальностью [15, с. 105].

Очень близкой по форме к предыдущей пьесе является пьеса Татьяны Гарбар «На островах». Так же, как и «Уроки сердца», она одноактная и полностью строится на противопоставлении сказочного вымысла и

реальности. Двое детей встречаются возле мусорных баков и ведут беседу, состоящую из вымысла обоих, и через их воображение, мусорка, этот символ «донности» жизни, наделяется совершенно другим сказочным смыслом – дети называют мусорные баки островами, и каждый из них царь на своем острове. И поиски в мусорке чего-нибудь хоть немного пригодного для употребления, также сопровождаются бурной работой фантазии, каждый найденный предмет тщательно рассматривается и тут же сочиняется легенда, для чего он нужен. Таким образом, простое копание в мусоре с целью просто выжить, неожиданно превращается в мистический ритуал одушевления и осмысления всего окружающего мира, и двое маленьких обездоленных детей становятся творцами персонального бытия, наполненного счастьем и смыслом. Собственно, все действие пьесы состоит из наслаения вымысла, произносимого детьми, на реальную ситуацию, в которой они находятся. Обездоленность и личное ощущение несправедливости, царящей в мире, выливается в отчаянный протест, в неконтролируемый полет фантазии двух чистых душ. Высказывая собственную волю, они не сомневаются, не говорят «если бы» или «было бы», а в пространстве собственной речи на мгновение создают идеальный мир:

«МАЛЬЧИК. На наших островах войны не было и никогда не будет.

ДЕВОЧКА. И растения не ядовитые и животные не кусаются, прирученные.

МАЛЬЧИК. И комаров нет.

ДЕВОЧКА. И бедных, нищих нет.

МАЛЬЧИК. И пьяных.

ДЕВОЧКА. И наркоманов нет. Болезней нет и больных нет! А если вдруг кто-нибудь заболит, так я сразу, как ветеринар, всех вылечу!» [17, с. 152].

Искренность и подлинность переживания очень быстро сближают двух героев в духовном плане, и тут же развитие действия дает героям

возможность проявить себя по отношению друг к другу. Мальчик прячет девочку от нежелательной встречи и попутно проявляет милосердие к другому человеку, девочка, оказавшаяся вовсе не бедной бродяжкой, а дочерью очень состоятельного человека, дарит ему в благодарность скрипку. В финале пьесы помещена лирическая ремарка, отражающая в себе, то внутреннее духовное преображение, что произошло с героем за время действия пьесы. Герой, противопоставивший жуткой реальности мечту и надежду, сумел обрести внутреннюю красоту и возможность в перспективе прожить лучшую жизнь.

Одной из характерных черт мелодраматизма, выделяемой С. Балухатым, является сюжет с «непрерывно эмоциональной основой, ... в которых персонажи попадают в положение, неизбежно рождающее нагнетание чувств <...> Типично мелодраматическими сюжетными темами будут случаи резкого нарушения привычной связи бытовых явлений» [40, с.31]. Эта формула полностью реализована в пьесе-монологе Андрея Крупина «Луна и трансформер». Пьеса-монолог, состоящая из резко всплывающих воспоминаний главного героя, начинается с события, полностью нарушившего обычный ход вещей, герой по причине своей легковерности и наивности попадает в темное закрытое помещение с незнакомым человеком, и в этот момент неоднозначность и страх делают свое дело, у героя перед глазами «проносится вся жизнь». Хотя, точнее будет сказать, что не вся жизнь, а ее самые эмоциональные моменты. Также вышеупомянутая схема характерна и для каждого отдельного фрагмента воспоминаний, юный герой вспоминает все значительные и поворотные моменты собственной жизни, заново эмоционально проживает каждое мгновение. Необычность данного монолога заключается в том, что «чернуха» здесь показана глазами совсем юного героя, ему всего лишь девять лет, и хоть это и монолог-воспоминание, но это не воспоминания взрослого человека о себе девятилетием, а рефлексия девятилетнего по поводу своего

еще более раннего детства. Автор идет на ухищрение, он не дает своему герою имя, а обозначает его местоимением «Я», создавая, таким образом, двоякую ситуацию, с одной стороны читатель ставится на место героя, и смотрит на всю историю изнутри, идентифицируя себя с ним, либо может воспринять весь рассказ как воспоминания автора о себе, хотя действие пьесы и строится в настоящем времени. Тогда возникает ощущение исповедальности, так как герой рассказывает о самом сокровенном и личном, о расставании родителей о первой симпатии к девочке, о своем друге и о счастливых моментах, но в совокупности с тем, как он это рассказывает, и какие мотивы прослеживаются в истории, нарождается неразрешимое противоречие. Детство, которое должно быть счастливым, у героя пьесы проходит в «чернушной» современной действительности, узнаваемый неблагоприятный набор российской жизни представлен в полной мере: отец-алкоголик, развод родителей, брат-уголовник, больная диабетом мать, засоренная бранью речь и полное отсутствие культурных и нравственных норм в окружающих. В девять лет герой уже понимает терминологию «мест не столь отдаленных», ругается «как сапожник» и ищет мелочь на покупку сигарет. Но опять рисование неприглядной действительности не становится единственной задачей автора: обличать современное общество, не предлагая никаких путей преодоления бессмысленности и беспросветности подобного существования, было бы, по меньшей мере, бесполезно, а то и вредно. К сожалению, некоторые современные авторы очень сильно этим грешат. Но в пьесе «Луна и трансформер» присутствует некоторый спасительный элемент, через всю пьесу проходит мотив «луны»: недостижимая и прекрасная, она увлекает героя своей красотой, и он словно сокровище, носит этот образ под сердцем, рисует его при каждом возможном случае. И среди всей этой жутковатой действительности луна предстает символом надежды, высоко висящая и светящая в крошечной тьме. С луной связано первое открытие героя в жизни, оформившееся во фразу: «луну не догнать, она всегда немного

дальше». А наблюдая за тем, как отец клеит игрушечный самолет, герой мечтает, что в конце, когда работа будет завершена, он сможет «посадить в кабину фигурку пилота, а потом луну фломастером нарисовать на хвосте». Как уже было сказано, весь накал сюжета строится на том что, очутившись в закрытом гараже с незнакомым человеком, герой первое, что вспомнил, это то, что «еще и по ОРТ показать могут: там каждый день, как не включу телек, одна педофилия сплошная» [26, с. 318], из-за чего он всю пьесу время от времени возвращается к мысли, что над ним собираются совершить насильственные действия. Но реальность в финале оказывается не столь грязной, как представление о ней, на самом деле незнакомец хотел подарить герою велосипед. Ситуация разрешается счастливо, но за те мгновения страха, что пережил герой что-то в нем изменилось, и он уже не думает о покупке сигарет, как вначале, он вспоминает, что у его одноклассницы день рождения и хочет сделать ей подарок, и все это потому, что она хорошо рисует, и однажды изобразила на рисунке дорогую сердцу героя луну. Герой заканчивает свой монолог словами: «У нее клево получается, точняк – художником вырастет, ее по каналу “Культура” начнут показывать скоро. А может... хватит смелости, и я попрошу Катю нарисовать мне луну» [26, с. 327]. В тексте образуется любопытное сопоставление, два противоположных культурных кода размещены в «сильных» позициях текста: канал «ОРТ», показывающий без конца про педофилию, помещенный в начале, и канал «Культура», который будет показывать юную художницу. На одной чаше весов мы видим образ «чернухи», а на другой отчетливо обрисовывается образ чистоты и надежды.

Как отмечает в своей диссертации Т. Г. Плохотнюк, «Сюжет мелодрамы при всем многообразии вариантов однонаправлен: в его основе лежит рассказ о бедах и несчастьях простого человека, возникающих в результате страсти, ошибки, случая. Герой вынужден пройти через целую цепь неприятностей и испытаний и, преодолев их с помощью “помощников”

утвердится в своих добродетелях» [112, с. 14]. Этот принцип построения сюжета и конфликта хорошо реализовался в пьесах-монологях Ярославы Пулинович «Наташина мечта» и «Победила я». Правда, последний аспект, связанный с «утверждением добродетели» реализуется не столь явственно. Так, в «Наташиной мечте» главная героиня живет размеренной жизнью до тех пор, пока в ее жизни не появляется человек, вызвавший в ней сильное чувство, собственно это вынесено в название пьесы. Наташа мечтает о большой и чистой любви, но когда это с ней случается, она не в состоянии справиться с чередой событий вызванных ее увлечением. Трудности и проблемы нарастают как снежный ком, постепенно поглощая героиню. Любопытно, как тот же самый принцип, но «вывернутый наизнанку» мы видим в пьесе «Победила я». Весь монолог Наташи повествует о ее образцовой жизни в противопоставлении жизни ее соседки Наташи Скворцовой. Мы одновременно наблюдаем за падением Наташи Скворцовой и успехом Наташи, но в финале композиция пьесы разворачивается на сто восемьдесят градусов, и оказывается, что главная героиня и рассказчик – это Наташа Скворцова, потерявшая рассудок из-за бесконечной череды трудностей, выпавшей на ее долю. Эта пьеса по форме выглядит как мелодрама, но финал, меняющий полюсы восприятия, придает данной истории трагический оттенок. Наташа Скворцова не желала жить по законам общества, которое ее постоянно ущемляло и загоняло в рамки, а в тот единственный момент, когда Наташа искренне старалась и пыталась стать, как все, был этим же обществом, отвергнут, и растоптан. И поэтому финал трагичен, героиня не «утверждается в добродетелях», а фактически гибнет. Но все же, сам тип героя в данной пьесе не является чем-то универсальным, и, следовательно, сама история и конфликт не выходят на общечеловеческий уровень. Скорее наоборот, это личная трагедия отдельно взятого человека, что в очередной раз актуализирует мелодраматическое начало пьесы.

Многие пьесы сборника «Глушь» проникнуты мелодраматической поэтикой. Имеющие простую одноактную структуру они стремятся к сжатию драматического конфликта, действие пьесы часто бывает «подготовлено» событиями, которые находятся за пределами самого текста, либо конфликт проявляется с самых первых слов героев. Стремительно развивающийся конфликт сталкивает героев снова и снова и часто остается не разрешенным. Но учитывая стилистическое оформление рассмотренных пьес, можно отметить, что мелодраматизм здесь подается по правилам Коляды, он замешивается в равных пропорциях с «чернухой», то есть мелодраматическая патетичность всегда оттенена грубой и неприглядной реальностью. В этом в точности воспроизводится принцип амбивалентности мелодраматических одноактных пьес Коляды, где он противопоставлял «чернуху» и «сказку», тем самым придавая классическому жанру новое звучание.

### **2.3. Особенности конфликта в пьесах учеников Н. Коляды**

Природа конфликта в пьесах сборника «Глушь» разнообразна. На примерах, разобранных выше, мы уже успели установить несколько видов: внешний социальный конфликт между персонажем и средой, причем, конфликт разрешается победой среды над персонажем «Победила я», «Выхода нет», мировоззренческий конфликт на фоне семейно-бытового столкновения «Уроки сердца», внешний конфликт между персонажем и персонажем «Наташина мечта». Но этим разнообразие конфликтов не ограничивается.

Большинство конфликтов в сборнике начинается с чисто внешних проявлений. Очень часто мы видим персонажа, помещенного в изначально конфликтную среду: две одинокие и несчастные женщины на небольшой жилплощади «Уроки сердца», дети в окружении мусора на отшибе жизни «На островах», молодые девушки в провинциальном захолустном городе

«Выхода нет», детский дом «Наташина мечта», госпиталь с солдатами после ранений «Дембельский поезд», маленький мальчик в некультурной безрадостной среде «Луна и трансформер», социофобы в многоэтажном доме «Банка сахара или Сказка о стране розового перца». Но развиваются конфликты по-разному, в некоторых случаях они так и остаются на заявленном изначально уровне, но иногда переходят в более сложные плоскости.

В пьесе Таи Спуриной «Банка сахара или Сказка о стране розового перца» поначалу конфликт протекает на внешнем, социальном уровне, в обществе появился новый тип человека – социофоб, и такой человек не способен вести нормальную, здоровую с точки зрения общества жизнь. Но главного героя такая жизнь устраивает, но при этом общество без конца хочет вторгнуться в его личный мир и разрушить его. Герой этому активно сопротивляется, на просьбу пожарного исполняющего свои обязанности, открыть дверь герой отвечает:

«КОЛЯ. Не открою. У меня томаты пригорели. Что вам еще надо? Я не хочу с вами говорить. Я не люблю людей. Что вам надо? Где вы, когда мне дверь поджигают? Почему вы не когда надо? Я вас не звал. Уходите» [30, с. 413].

И подобный разговор повторяется еще несколько раз, снова и снова противопоставляя «маленький», личный мир героя и «большой» мир. Коля, самый настоящий социофоб, но главный конфликт пьесы совершенно не в этом. Герой не просто не хочет жить в обществе, природа его разрыва с реальностью находится гораздо глубже. Поначалу мы просто видим молодого человека, которого совершенно не интересует жизнь за пределами его квартиры, он утверждает, что люди за окном ведут неинтересную и однообразную жизнь, а потому нет никакой необходимости туда выходить: «Я наперед знаю что они там делают и что говорят», – говорит он. Цельное и прочно сформированное мировоззрение героя, идущее вразрез с



общепринятыми нормами, все больше и больше усиливает конфликт, в определенный момент герой подытоживает: «Это не мое дело. Пусть они сами разбираются. Все негативное и положительное идет от одного – от желания людей залезть в твое личное пространство» и тут-то и происходит первый надлом в социальном конфликте, он начинает расти и больше не помещается в рамки простого противоречия между обществом и социофобом. Ипохондрик – юноша, имеющий в своей квартире две комнаты стерилизации для предметов, принесенных курьерами, – не просто чокнутый, боящийся проблем и микробов, это человек, который боится самой жизни! Он боится не только проблем, но и того, что может случиться что-то хорошее. Проблема героя кроется в его юности и без того боящийся жизни, после того, как потерял мать, он окончательно порвал с реальностью и не выходил к людям, личный покой герой возвел в абсолют. Но жизнь человеческая невозможна в изоляции и счастье не возможно в одиночестве, когда в жизни героя появляется соцработник Марина, проявившая к нему искреннее сочувствие, он сначала почувствовав неожиданный душевный порыв, впускает ее в свой дом, в свой личный маленький мирок, в котором он существовал в одиночестве 11 лет, но затем реагирует так же, как и на всех остальных людей, и испугавшись, обманом избавляется от ее присутствия. Но этот поступок не дает герою покоя, в нем просыпается чувство давно забытое или даже никогда не испытываемое – совесть, и вместе с непонятным для героя, чувством приязни к соцработнику Марине, совесть вынуждает Колю выйти из собственного «кокона» на улицу. Подобно Будде Гаутаме, он «покидает дворец», где нет ни смерти, ни боли, ни печалей, и отправляется в реальный мир. Метафоричен весь сюжет данной пьесы, как мы видим, конфликт здесь имеет природу более глубокую, чем социальная. Коля, свято охранявший пространство своего мира, поддавшись чувству, впустил в него другого человека и тем самым его нарушил, но этого оказалось мало, и он сознательно разрушает его окончательно, встретившись

с жизнью лицом к лицу. По сути, до того, как он покинул свой дом, он был в некотором роде бессмертен, он находился в «коконе», защищавшем его от всех проявлений жизни, но как только он его покинул сакральный мир рассыпался – произошел обряд инициации, Коля заново родился, и стал совершенно незащищенным. Этот поступок героя поднимает конфликт на подлинно экзистенциальный уровень, что во многом схоже с поэтикой Коляды.

Но далеко не все пьесы выводят конфликт из противоречия, рождающегося в одном человеке. Некоторые пьесы строятся на изображении «чернушной» действительности и множестве мелких конфликтов, постепенно разрастающихся и приобретающих целостность. Так, в пьесе Александра Архипова «Винтовка Мосина» действует параллельно целая группа персонажей, и у каждого есть какая-нибудь проблема, но единственное, что их всех объединяет, – это мотив смерти, и соответственно на основе отношения каждого из персонажей к смерти выстраивается несколько конфликтных линий. Первая группа персонажей – это Китаев, директор похоронного бюро, его любовница Лена и помощник Денис. Эту группу персонажей отличает очень утилитарное отношение к смерти: для Китаева это просто работа, которой он посвятил все свои силы и жизни, в смерти он видит только наживу и работу. Для его любовницы Лены смерть также не представляется чем-то серьезным, ее совсем не смущает тот факт, что ее мужчина способен достигнуть сексуального возбуждения, лишь рассуждая вслух о гробах и покойниках, парадоксальное совмещение эроса и танатоса в одном человеке полностью разрушает сакральность этих двух начал и обостряет конфликт, ведь какая может быть жизнь, если для людей не остается святости и таинственности в смерти? Также вслед за своим любовником и Лена теряет ощущение границ между жизнью и смертью, и заявляет по телефону бывшему поклоннику: «Он хочет, чтобы, когда он умрет, я за его гробом шла. А за твоим гробом я идти не желаю. Я смерти

твоей желаю. Чтоб ты сдох. Чтоб ты сдох, Вадик» [1, с. 48]. Такое свободное и грубое обращение с столь серьезными категориями подчеркивает душевную ущербность этих людей, их нравственную увечность. Постепенно, по мере развития сюжета, в группу «увечных» попадает все больше персонажей. Некоторые пытаются даже скрыть собственную «увечность», но она сама собой все равно проступает наружу. Так два бандита Рашид и Ленчик нанимают трио музыкантов, работающих на похоронах для того, чтобы отдать последние почести своему убитому в перестрелке товарищу, и поначалу они высказываются по этому поводу с должным уважением:

«ЛЕНЧИК. Лопатой – как! Вы нас тоже поймите, пацаны! Официально мы его закопать не можем, ментам оставить – тоже. Начнут всякие экспертизы проводить, следственные эксперименты – издеваться будут над человеком» [1, с. 50].

Но когда, музыканты недоумевают, как такое можно сделать, и пытаются уклониться от выполнения столь необычного задания, по вполне понятным причинам, (ведь еще не у всех персонажей отказала совесть), скрипач говорит, что его инструмент – скрипка, а не лопата, на что товарищ убитого, Ленчик, ему отвечает: «Ой, да брось ты, дед, хочешь сказать, лопату в руках никогда не держал? На даче картошку копал? Ну, вот.. так это, почти, то же самое...» [1, с. 50], тем самым тут же снизив планку такого важного и глубоко нравственного ритуала, как похороны, приравняв его к копанию картошки.

Во всей пьесе «ущербные» нравственные калеки не проявляют и тени уважения к смерти и соответственно жизни человека. Очередной персонаж Дима, работник фотоателье, берет фотографию погибшего парня для печати на баннере, просто для того, чтобы не потерять заказ. А два друга, Васька и Игорь, выгнанные с поминок по своему другу, беспокоятся только о том, что напились паленой водки, и вместо того, чтобы что-то предпринять, они продолжают пить, но вовсе не от печали по товарищу, а просто так, потому

что, видимо, ничего больше и не умеют. Но попутно они постоянно мустируют тему того, что выпили «отравленной» водки и теперь им осталось жить всего лишь один день, как они это отмерили, неясно, но зато твердо решили, что свой последний день они отметят каким-нибудь подвигом. В итоге алкогольные приключения друзей сталкивают их с Денисом, работающим в похоронном бюро, помощником Китаева. Так же, как и все остальные, Денис человек сомнительных нравственных качеств. В смерти Эдика, своего одноклассника, он не увидел ничего, кроме возможности нажиться на продаже услуг по захоронению. Встретив Ваську и Игоря, он не собирается с ними даже разговаривать, но неудачное стечение обстоятельств (всех троих задерживает милиция) побуждает его с расстройством выпить с товарищами по несчастью. От выпитого алкоголя у героев просыпается обостренное чувство справедливости, и они решают отомстить Марине, девушке умершего Эдика, которого она не дождалась из армии. Марина в данной ситуации выступает таким же моральным калекой, как и все остальные, смерть бывшего парня ее нисколько не задевает, единственное, что ей неприятно, это то, что ей нужно идти на похороны, но вместо этого идет в кино с подружкой. Конфликт в данной пьесе протекает во внешней среде и заключается между жизненными установками персонажей и нормами морали, нравственностью. Конечно, при такой природе конфликта было бы уместнее развернуть его внутри одного человека, но пьеса показывает нам мир, в котором уже нет борьбы внутри человека, все уже окончательно прогнило. И потому мир безнравственных людей не сталкивается ни с чем внутри пьесы, все, что находится внутри текста, является частью и воплощением этого мира, и единственное, с чем можно этот мир столкнуть, – это наше читательское восприятие. Сам характер героев и событий таков, что он совершенно не вызывает одобрения и приязни со стороны читателя, напротив, все время хочется абстрагироваться от происходящего. Финал пьесы разрешает конфликт единственным возможным способом: все

нравственные калеки, в грош не ставящие смерть, гибнут или попадают на грань гибели: Денис, пытаясь забраться к Марине на балкон, чтобы ее застрелить, падает и разбивается насмерть, Васька, понимая, что милиция во всем обвинит их, решает довести дело до конца и стучится в дверь к Марине, Марина не желает открывать, так как не понимает что происходит, и Васька обманывает ее, утверждая, что пришел к ней в гости и в подтверждение показывает ей в глазок букет гвоздик, что символически завершает всю пьесу и выносит некий итог для всех героев – для них всех осталась только смерть.

Единственный персонаж, который сумел осознать собственную вину в происходящем, – это Игорь. Его последней репликой в пьесе стала фраза: «Не знаю, что тебе делать. А я – умирать пойду, Домой. Умирать надо всегда дома» [1, с. 62] и говорит это он не, потому что пил «паленую» водку, а потому, что вмиг осознал глубину собственного нравственного разложения, и понял, что единственное, что ему осталось, так это умереть. Словно рок, расплата настигает героев пьесы, но это далеко не классическая трагедия, здесь нет противоборства героя и среды, напротив все персонажи являются частью этой ужасной среды и совершенно ничего с этим делать не хотят, и потому их настигает расплата. Нравственный и дидактический потенциал данной пьесы по-настоящему высок. А конфликт выходит на общечеловеческий и философский уровень, ставя вопрос: сможет ли жить человек, если он не способен отделить друг от друга две такие важные категории, как жизнь и смерть? Данная пьеса дает ответ – нет, перемешав жизнь и смерть, человек теряет «человечность».

В сборнике, присутствует несколько пьес, обладающих трагедийным конфликтом. Борьба героев с миром ведется на протяжении всей пьесы, но ни к чему не приводит. В них единственным выходом из происходящего хаоса и бессмыслицы становится лишь смерть героя. Мир побеждает, воля человека не спасает его от хаоса, гармония совершенно нарушена. Такого рода конфликт присутствует в следующих пьесах: «Клубничный дневник»,

«Однажды мы все будем счастливы», «Женщина-облако», «Мамочки», «Рай», «Пластилин». В пьесе «Клубничный дневник» Мать борется за жизнь своей дочери больной раком, но она совершенно одна, весь мир давит на нее, сопротивляется ее воле и вере. Почти весь мир представлен в персонажах, встречающихся на пути Веры; учитывая ситуацию, они являются скорее оболочками, масками, а не конкретными людьми. Весь мир лишился сочувствия и доброты – подруга лишь делает циничные и неуместные замечания, врачи отказываются лечить и лишь заботятся о своем личном времени, священник и колдун лишь ищут наживы у отчаявшейся матери, директор школы увольняет Веру и исключает ее дочь Юлю. Торжеством глумящегося, жестокого мира становится сцена надругательства случайного прохожего над Верой. Этот конфликт не разрешить, человек один на один со своим горем, и весь мир не просто отвернулся, нет, он пытается жестоко «добить» и без того страдающего человека. Вера – олицетворение всего лучшего и духовного, любящая мать, учитель литературы, женщина трепетно любящая поэзию, наделенная особенным семантически нагруженным именем, доводится окружающим миром до состояния крайнего отчаянья. Вместе с ее дочерью в ней умирает и вера и надежда, последнее, что она кричит вслед уходящим врачам из скорой помощи, обращено не только к ним, но и ко всему миру: «Сволочи! Чтоб вы сдохли! Сдохли! Сдохли!» [19, с. 229]. Тройное пожелание звучит как сакральное заклинание, этот мир уже не исправить, его прокляла и покинула даже вера.

В пьесе «Однажды мы все будем счастливы», несмотря на жизнеутверждающий мотив, звучащий в названии, заключается такое же трагическое содержание, как и в «Клубничном дневнике». В этой пьесе-монологе рассказывается история социализации девочки-подростка Маши. Маша старается быть такой, как все, но мир, который ее окружает, глуп и жестокосерден. Маша, в силу своего возраста этого не понимает и идет, сама того не замечая, по «кривой» дорожке. Все, что она рассказывает, с ее слов

выглядит просто как очередная история человека, который хотел быть «нормальным», а не выделяться. Но, она не видит, что «норма» в окружающем ее обществе это мерзость и безнравственность. Ей совершенно непонятны слова, повторяемые ее матерью: «однажды мы все будем счастливы», она воспринимает их как глупость и бессмыслицу, но на самом деле, ее мать – единственный человек, по-настоящему желающий ей добра, просто она не знала, как еще это высказать. Моральное разложение главной героини не заставляет себя ждать, полностью ассимилировавшись в общество, и став такой, «как все», Маша спокойно наблюдает, как ее мать выпивает стакан с подмешанной туда Машиными одноклассницами ртутью. Но затем, когда она осознает смысл всего произошедшего, ее рассудок мутнеет. Финальная реплика Маши свидетельствует о том, что хоть она и стала такой же, как все черствой и безнравственной, жить с этим она не может – что-то в ней погибло навсегда: «Мне уже все равно. Мне все, все равно», – повторяет она [13, с. 67].

В пьесе-монологе «Женщина-облако», главная героиня, Оксана, видя вокруг себя лишь злобу, обман и мерзость, просто сошла с ума. Она бредет вдоль железной дороги, рассказывая о своей безрадостной жизни. Но делает это она не в лирической манере, она не жалуется и не рассуждает – напротив, она рассказывает это так, будто весь мир такой, и она и не видит всей глупости несправедливости и бессмысленности. Просто под давлением окружающего мира она сошла с ума, или наоборот «пришла в ум», и единственный выход, что она видит – это раствориться:

«Я танцевала, чтобы раствориться. Чтобы сильно-сильно раскружиться и исчезнуть. У меня получилось! У меня получилось... Вы ведь понимаете? Жизнь такая короткая и всего один раз. Еще и притворяться? Хм... Перед кем? Зачем?» [18, с. 178].

Лишь лишившись рассудка, Оксана поняла, какой бессмысленной жизнью жила она и окружающие. Оксана, судя по всему, гибнет под

колесами поезда, так как после ремарки, в которой говорится, что «поезд промчался стремительно, без остановок», финальную реплику Оксаны мы слышим в записи. И снова тот же финал, что и в предыдущих пьесах – жить в таком мире невозможно, из него можно только сбежать.

Пьеса «Мамочки» является в отличие от большинства пьес сборника фантастической, в ней мертвые действуют наравне с живыми, а изображенный мир является условным, а не конкретным. Это некое место боевых действий, где вечно повторяется одна и та же древняя трагедия человечества – матери ищут своих сыновей, отнятых войной. Финал пьесы трагичен – воссоединиться со своими сыновьями матери могут лишь в смерти, а на их место приходят новые матери и новые сыновья [21].

Пьеса «Рай» создает такое же по своей безрадостности настроение. В ней основной конфликт заключается в том, что любовь – самое необходимое чувство, но она в этом мире почти невозможна. Двое детей, живущих в раю, где время длится вечно и всегда рассвет, отправляются в мир, чтобы прожить человеческие жизни. Первой идет девочка Вера, и поэтому она оказывается на несколько десятков лет старше мальчика Вани, пришедшего в мир за ней. Ваня вспоминает Веру, но та не вспоминает его, и оба, прожив безрадостную жизнь, заканчивают ее с неутешительными выводами. Одни из последних слов Веры в мире были: «Я смирилась, мне бы умереть спокойно, больше ничего не надо», а Вани: «Элитный дом, твою мать! Не то, что жить, подохнуть спокойно не дадут!» [24, с. 372]. И когда они возвращаются в рай, Ваня узнает, что Вера узнала его, когда они были в мире, но испугалась. Финал пьесы трагичен, но оставляет небольшую надежду. Ваня, разочарованный жизнью в мире, хочет рассказать другим чистым душам, что им не стоит спускаться туда, но Вера останавливает его, и они просят друг у друга прощения. К счастью, конфликт, показанный в пьесе «Рай», – не вердикт, а лишь один случай, автор оставляет миру возможность исправиться и разыграть в другой раз иной сценарий.



Самой тяжелой и безрадостной пьесой из всех в сборнике является «Пластилин» Василия Сигарева. В «Пластине» все, что есть в мире, извращено и очернено. Главный герой, подросток Максим, за несколько дней проходит «все круги ада». На его глазах разрушается образ всего, что может быть дорого или священо в человеческой жизни: дружба, любовь, семья, даже смерть человека превращается в какой-то глупый фарс. Словно бегущий по замкнутому кругу, Максим проваливается все глубже и глубже в ту черную трясиину, что представляет собой мир. Но Максим не жертва, он такая же часть этого мира, ему нечего противопоставить той жестокости и бессмысленности что царит вокруг. И потеряв единственного светлого человека – свою бабушку, Максим идет бороться с миром его же средствами, его пластилин превращается в свинец. Самодельным свинцовым кастетом Максим пытается убить своих обидчиков, но силы не равны, и он гибнет. Через всю пьесу проходит мотив «незавершенности», пластилин – это Максим, молодой человек, из него можно вылепить все, что угодно, но окружающий мир таков, что вылепить ничего хорошего не получается, постепенно Максим становится таким же как этот мир, и поэтому податливый пластилин заменяется серым, тяжелым как грех металлом. Конечно, счастливого конца при таком конфликте быть не может. Герой высказал свою волю – он стал таким же, он решил поступить так, как его вынудил мир, и потому – погиб.

#### **2.4. Специфика хронотопа сборника «Глушь»**

Через большинство пьес сборника прослеживается единый мотив места, что собственно, и вынесено в заглавие – «Глушь». Во многих случаях автор с самого начала помещает читателя в место, отличающееся отдаленностью от культурной современной жизни. Это почти всегда какой-нибудь небольшой провинциальный город, конкретный дом или квартира в

таком городе. Также это может быть деревня или, судя по признакам, большой город, но обязательно его отдельный локус, обозначенный чертами забытости и запущенности. То есть, как уже было сказано, «Глушь» – это одновременно признак места, времени, и духовного состояния героев пьес.

Конструирование места и времени происходит с помощью речи героев, а также, развернутых авторских ремарок. Время и место в пьесах может быть представлено двумя типами: конкретное и условное. В первом случае мы становимся свидетелями конкретных событий в определенном месте и времени, и эти пьесы чаще всего представлены сценами из провинциальной жизни, а во втором случае, некое событие, хоть и происходит в узнаваемых местах и реалиях, но, тем не менее, обладает условными признаками, создавая через обыденный быт универсальную ситуацию, способную произойти где угодно и когда угодно. Это свойство характерно для некоторых философских, экзистенциальных пьес, присутствующих в сборнике, таких, как «Марьино поле», «Рай», «На островах», «Женщина-облако». Конечно, эти два типа присутствуют в пьесах, как в чистом виде, так и в соединении обоих признаков.

Как уже было сказано, топоним провинции, «глубинки», «захолустья» четко прослеживается в натуралистических, социально-психологических драмах. Подобного рода место одновременно позволяет сконструировать конфликтную ситуацию, и в то же время указать на ее причину – проблему маленьких провинциальных городов, в которых поколение за поколением ведет трудную жизнь, давно потерявшую какие-либо смысловые векторы. Так, в пьесе Гульнары Ахметзяновой «Выхода нет», первое, что предстает перед читателем, – это ремарка, описывающая место действия:

«Весна. Тепло. Снега почти не осталось, так местами лежит небольшими островками. Уже стемнело, почти ночь. Чуть позади остались пятиэтажки, и началась лесопарковая зона. По краю дороги идут три

девушки: две в расстегнутых кожаных плащах, одна в короткой курточке» [4, с. 93].

Автор с самого начала помещает героев «на границу», то есть хоть и отсутствуют прямые указания на провинциальность, но, тем не менее, герои помещены «на край», в данном случае, край дороги. Но затем из диалога персонажей становится ясно, что живут они в маленьком провинциальном городе, и затем по мере развития сюжета это много раз подчеркивается, снова и снова мы видим неухоженные и неприглядные места: «Квартира в двухэтажном деревянном доме барачного типа», или «серое, одноэтажное здание с вывеской “Баня”» еще «Квартира в хрущевке, довольно-таки запущенная. Сразу видно, что в ней никто постоянно не живет, а посещают время от времени, набегами, даже пахнет как-то неприятно». Также, «провинциальность» отчетливо прослеживается через речь персонажей, например: «здесь метра нету» говорит одна из героинь, имея в виду отсутствие метро в городе, или другая произносит «поеду к тетке, как-никак там город большой, может, выбьюсь в люди» в очередной раз, противопоставляя собственное место проживания «большому городу», особенно подчеркивая это фразой «выбьюсь в люди» из чего можно сделать вывод, что героиня понимает – выбиться в люди в родном городе невозможно [4, с. 93–129].

Точно такой же образ провинциального города формируется и во многих других пьесах, например, в пьесе Анны Богачевой «Китайская бабушка»:

«Маленький рабочий городок, он обычно выглядит грязным и серым. Но только не сегодня. Потому что во всем городе, на каждой улице, как на большой открытке, расцвели белоснежные яблони» [10, с. 144].

Снова провинция и снова серость, и грязь, но, конечно, в данном случае присутствует и противопоставление, выраженное в цветущей природе, эта двойственность связана с противоборством взглядов и укладов

жизни персонажей, живущих в данном городе и «пришельца» из другого, лучшего мира, но об этом подробнее рассказано в разделе, посвященном конфликту. Хотя важно отметить, что в этой пьесе, облик мира является отражением общего настроения произведения и меняется вместе с изменениями, происходящими с персонажами. В начале пьесы мы видим грязный город и мертвое дерево возле дома, а в конце на украшенном разноцветными лентами дереве зацветает веточка. То, что случилось с героями, стало причиной преобразования всего окружающего, но в этом присутствует именно их заслуга. Не мир создает таких людей, а люди формируют мир вокруг себя. Это одна из немногих пьес сборника, где усилия героев приводят к преобразению и счастливому разрешению конфликта.

Примечателен тот факт, что если действие пьесы сужается до отдельной квартиры, то она обязательно будет также обладать признаками замкнутости, неухоженности и некой отдаленности от «настоящей жизни». Всегда присутствует некоторая доля закрытости от реальности. В целом, изначально помещая героев лишь в квартиру, автор дает нам понять, что в данном случае мы имеем дело с некоторой «сублимированностью» жизни. С одной стороны, это характеристика современности, люди живут в отдельных маленьких пространствах, и не всегда спешат их покинуть, с другой стороны, это не только исследование современной жизни, но и художественный прием увеличивающий вес всего происходящего. Ведь, для каждого из нас важен в первую очередь «я» сам, и уже потом весь остальной мир, какая разница, будет ли существовать вселенная, когда в ней не будет нас? Так, в пьесе «Уроки сердца» перед нами предстает всего два героя – дочь и мать, и помещены они в пространство маленькой захлавленной квартиры. В очередной раз мы убеждаемся в том, что место и время в пьесах сборника «Глушь» является средством выражения основной идеи – «сами люди и мир в целом – оглохли», оглохли душевно, закрыли свои чувства и сердца, перестали видеть границу между добром и злом, жизнью и смертью, правдой

и ложью. Весь мир стал сер и запущен, на всем присутствует какой-то отпечаток уныния и неуюта. Отовсюду слышен вопрос – зачем все это? Зачем эти грязные города, зачем эти блеклые окраины, зачем все эти безрадостные запущенные жилища, в которых люди живут бесконечными конфликтами? Почему из мира ушла гармония, почему человек не живет, а существует, перебивается бессмысленными делами, заботиться только о ерунде и мелочах совсем позабыв о тех, кто рядом. Но самое главное, почему души человеческие оглохли? К сожалению, во многих пьесах этот вопрос лишь слышен, но не звучат идеи по преодолению данного противоречия. И конечно, мощным средством отображения этого рассинхронизированного мира в пьесах становится место и время. Собственно, ведь это и есть мир – время место и люди, живущие в нем. Но почему-то, в пьесах сборника мир выглядит совершенно неутешительно.

Вернемся к пьесе «Уроки сердца». Как уже было сказано, действие разворачивается в маленькой квартире, в которой находятся всего два человека. Из ремарок и диалога персонажей мы видим крайне неуютную обстановку, вся квартира представляет собой маленький мирок, хаотично наполненный бессмысленными вещами. Повсюду расположены коробки с бытовыми принадлежностями, съедобными припасами, лекарствами, и прочими вещами. Казалось бы, ну и что с того? Но все это присутствует в таком бессмысленно большом количестве, что не дает просто свободно перемещаться по жилищу, и к тому, же многие лекарства просрочены, а съестные припасы испорчены и издают зловоние. Люди в этом хаосе, словно заложники, они не могут от него избавиться, он часть их жизни. Но самое ужасное то, что герои зачастую даже и не видят, как они живут, как в данной пьесе, мать Ларисы, считает, что ее накопительство это благо, в то время как ее дочь попросту задыхается в этой обстановке:

«ЛАРИСА. Ты и так выселила меня в самую маленькую комнату!

МАТЬ. Там солнечная сторона!

ЛАРИСА. Но я сплю как будто уже в гробу!» [15, с. 96].

Но не только квартира захлестнута хаосом, мир снаружи точно такой же. В диалоге Лариса и мать упоминаю места, находящиеся за пределами их квартиры, и они так же безрадостны – ларек с водкой и соответствующими клиентами, автобус полный толкающихся людей, онкологический центр, вот какие мотиву звучат в их речи. И так же безрадостно время, очерченное в произведении; единственное указание на него происходит уже почти в конце пьесы, Лариса, спрашивает у матери, какой сегодня день, на что та ей отвечает – «вторник», а Лариса задает ей вопрос: «У тебя почему всегда вторник, как ни спросишь?», мать ей не отвечает, а лишь спрашивает во сколько ее разбудить, на что Лариса говорит: «Как всегда» [15, с. 111]. Эти слова, словно замыкают текст пьесы, формируя цикличность происходящего. Этот конфликт и эта история повторяются снова и снова, от чего герои уходят, к тому же они и возвращаются.

Далеко не всегда в пьесах присутствуют ремарки, определяющие место действия, особенно это характерно для пьес-монологов. Но все равно, все, что будет упоминаться, так или иначе будет связано с «глушью». Очень показательна в этом плане пьеса-монолог «Женщина-облако», несколько абсурдная и иносказательная, эта пьеса рассказывает о женщине по имени Оксана, которая судя по всему, утратила рассудок по причине невыносимости собственной жизни. Трагедия жизни Оксаны, с одной стороны, может выглядеть как что-то сугубо личное, но на самом деле, это история характерная для современного общества и времени, героиня всю жизнь искала любви, а натыкалась лишь на жалких представителей мужской половины человечества. И в итоге, совершенно разочарованная в жизни, она решает выбрать себе в спутники жизни – поезд. Себя она без конца называет то облаком, то аэропланом, то чайкой со сломанным крылом, и при этом повторяет, что она не «рояль с отломанной ножкой» и «я не грыжа». Это противопоставление двух видов определений для одного человека, в

очередной раз обостряет конфликт между желаемым и существующим миром, в нем нет места мечте и одухотворенности, все наполнено грубостью и злой иронией. И соответственно, действие пьесы помещено в этот бессмысленный мир, снова упоминаются все те же унылые образы – тюрьма, глухая деревня, серые домики. Все, что окружает Оксану, вызывает в ней отвращение, но разум ее уже замутнен, и ей не хочется ничего менять в этом мире, единственное, что она хочет, это закрыться от него, спрятаться внутри поезда и спрятать вместе с собой школьников, оградив их от всего этого. Сбивчивая речь Оксаны создает образ «гиблого мира», эмоционально наполненный, он вбирает в себя все то, что есть во многих пьесах сборника: «Березы в болотах, как рваные кости мертвых животных. А над серыми, вспотевшими улицами. Лапша проводов, вьется кудрями. Ужас как красиво все это. И голод! Много голода надо чтоб было. Россия должна быть чумазая и голодная. Вспотевшая и лохматая. Неотесанная и грубая. И локтями. Локтями ползти по болотам. Все такие голодные и неряхи будут. А мы в поезде едем. Чух-чух! Я бы всех школьников тоже к нам в поезд и увезла, куда им понравится. А все туловища курносые здесь пускай остаются. В грязи и нищете» [18, с. 175]. Образ этого неотесанного и грубого мира, повторяется в тексте снова и снова, создавая ощущение «застойности» его существования. Все в нем постоянно и неизменно, все возвращается на свои круги. Бунт Женщины-облака против этого мира, ее попытка разорвать замкнутый круг ни к чему не приводит, мир остается таким, как был, сохраняет свою замкнутость и цикличность, это отчетливо прослеживается в финальной лирической ремарке: «Женщины, недоверчиво моргая, протискиваются в очередях. Мужчины с поднятыми воротниками сутуло озираются по сторонам. Прячутся от вымышленных страхов. Дети от любопытства тыкают покойников палкой. Вдруг зашевелится. Вдруг, а? Вечером все собираются на старом месте. Садятся на корточки, откупоривают пиво. Пьют. Чиркают зажигалками. И никого... ни поезда, ни

облака...» [18, с. 177]. Внутри ремарки мы видим символ всего происходящего – покойник, которого тыкают палками дети. Но безжизненный мир-покойник, не зашевелится, он так и останется разлагаться. Все то, что так ненавидит главная героиня пьесы, вся эта бессмысленная жизнь с сидением на корточках и чирканьем зажигалок, только она и есть, а поезда и ее самой – уже нет. Все вернулось к началу.

Авторы пьес остро чувствуют «надломленность» современного мира, его вывернутость наизнанку, смешанность и в итоге – серость. Замкнутое время, повторяющее все события по кругу, создает ощущение безысходности и обреченности. Но герои ждут изменений, ждут чуда и загадывают желания, они все еще пытаются мечтать несмотря, ни на что. Это проявляется во введении в текст пьес «порогового» времени. Нередко мы застаем героев пьес в преддверии чего-то особенного, важного, или поворотного события. Юля, героиня пьесы «Клубничный дневник», в начале пьесы отмечает собственное одиннадцатилетие и, увидев на окне птицу, кричит: «К вести, к хорошей вести!» В пьесе «Доченька» действие начинается с того, что спустя семнадцать лет ожидания родители потерявшейся девочки узнают, что ее нашли и она жива. Полные надежд и волнения они ждут ее возвращения. В пьесе «Там, за Ладожским озером» маленький мальчик Мишка идет в первый класс и возлагает на это событие большие надежды. В пьесе «Глушь» застойная жизнь квартиросъемщиков прерывается приходом нового жильца и Мила, главная героиня пьесы, влюбляется в него и считает это главным событием собственной жизни. То же самое случается и с Колей, героем пьесы «Банка сахара, или сказка о стране розового перца». Он живет затворником в своей квартире уже более десяти лет и время его жизни словно «застыло», но небольшая встреча разрывает временной кокон, и заставляет героя совершать акт «воления». В пьесе «Винтовка Мосина» все действие пронизано мотивом смерти, и каждый персонаж, чувствуя ее близость, ведет себя по-разному, увеличивая в конечном итоге хаотичность происходящего.



Иван Сидорович, герой пьесы «Русская народная почта», и вовсе предстает перед нами в преддверии собственного семидесятипятилетия и Нового года одновременно. Мы видим его именно в тот момент, когда Иван Сидорович с помощью собственной воли, вырывается из серости и цикличности проходящей жизни. Все то, чего ему в мире не хватало, он создает сам, собственной фантазией. Но, то ли серость и глухота этого мира сильнее, то ли герои выбирают не те методы борьбы, но все они проигрывают, надежды и мечты рушатся, а мир продолжает жить по своим законам.

Несмотря на отмеченные нами особенности хронотопа, необходимо еще раз отметить: «Глушь» – это не конкретное место, не попытка описать драму маленьких городков и поселков, это не пьесы, обличающие пороки российской глубинки, это пьесы, обличающие пороки человека и его душевную черствость в принципе. Поэтому на передний план выходит вовсе не серость провинции, а именно запущенность и серость окружающая душевно «глухих» людей. Они живут в этом мире и являются его органической частью. Но структурное единство образа изображаемого мира очевидно. Схожесть иногда настолько очевидна, что возникает чувство, что все это написано одним автором и об одном и том же городе или квартире. Вот несколько примеров из разных пьес:

«Максим Леха и Натаха подходят к подъезду пятиэтажного дома, который возвышается посреди низеньких деревянных бараков. Дверь на подъезде висит на одной петле» [29, с. 445].

«Рядом с качелями стоят мусорные баки, в которых два мужика что-то ищут» [14, с. 73].

«Семья имеет квартиру на третьем этаже пятиэтажного дома. Поселок городского типа. Уже давно заброшено производство, ради которого сконцентрировались здесь эти небольшие, трех и пятиэтажные дома» [16, с. 114]

«Неухоженный сумрачный коридор. Неухоженная комната, нищая и безразличная» [16, с. 123].

«В городском дворе жилых многоэтажных домов, в зарослях густой травы, среди деревьев, за невысокой бетонированной стеной, стоят в ряд железные ящики, сюда жильцы выносят на мусор всякую ненужную утварь, старые вещи, отходы...» [17, с. 145].

«Маленький город. Ноябрь. Пасмурно, слякоть и грязь. Идет снег. Однокомнатная типовая квартира: маленькая прихожая, маленькая кухня и комната» [19, с. 180].

«Однокомнатная квартира на первом этаже. Зарешеченные окна выходят на улицу. За окном шумно. Ходят люди, машины ездят, трамваи гремят» [20, с. 234].

«Центр города. Старый трехэтажный дом, около которого идет стройка многоэтажек, издающая постоянный шум и грохот» [23, с. 285].

«Старая, грязно-желтая пятиэтажка утопает в свежей зелени деревьев. Возле подъезда стоит покосившаяся скамейка» [24, с. 362].

«Обшарпанная, однокомнатная хрущевка недалеко от центра. Географический престиж. Комната заставлена старыми советскими шкафами и пружинными металл-кроватями, и они скрипят, чуть повернешься» [22, с. 390].

«N-этажка. Что в таких делают люди – мне не известно» [30, с. 413].

Типичность облика городов и типичность интерьера квартир зеркально отражаются в типичности изображаемых характеров. Место, изображенное в пьесах, создает стойкое ощущение чего-то неправильного. Читателю трудно симпатизировать этим героям и хочется абстрагироваться от изображаемых условий и ситуаций. Но все же из-за точности изображения многих современных реалий приходит неутешительное чувство узнавания, и многократное повторение одних и тех же образов в пьесах разных авторов доказывает: не они это сочинили, не нарочно герои пьес помещены в такие

условия. Это всего лишь слепок с действительности. Конечно, этот слепок не всеобъемлющий, не предельно точный и художественно обработанный, но определенно, он выглядит достоверным, пугающе органичным и не является надуманным.

## **2.5. Формы выражения авторской позиции в пьесах**

В драматургии Николая Коляды ремарки занимают важное место. Через них автор активно проявляет себя в пьесе, ярко выражая свою позицию.

Ремарки в пьесах Коляды очень объемны и панорамны. некоторые исследователи называют их обстановочными и описательными, так как в них подробно воссоздается хронотоп произведения.

Развернутые, подробные ремарки позволяют окунуться в атмосферу пьесы и поверить в реальность созданного автором мира. Можно утверждать, что в пьесах Коляды запечатлена не только драма героев, но в сублимированном виде содержится и драма автора. С помощью ремарок автор явно выражает свою оценку происходящего в пьесе, делает акцент на предметном (бытовом) плане пьесы, еще раз тем самым подчеркивая обстановку хаоса, в которой герои существуют. А значит, еще раз подчеркивается внутренний конфликт героя, который не может создать гармонии ни внутри себя, ни вокруг.

Следует кроме того отметить, что в пьесах Коляды ремарки носят часто и сугубо постановочный характер и даже в пространные эпические ремарки содержат в себе постановочную информацию. Ориентируясь на вышесказанное, рассмотрим, как применяется ремарка в произведениях учеников Николая Коляды.

В пьесах-монологх Ярославы Пулинович ремарка используется очень скупно, но при этом крайне информативно и потому притягивает к себе

дополнительное внимание. Так, в монологе «Наташина мечта» есть всего две ремарки по две строчки и одна в одно слово. Первая ремарка открывает монолог, указывая единственное действующее лицо пьесы, и лаконично, но предельно емко обрисовывая героиню, но при этом, не давая ей никаких прямых характеристик: «Наташа, 16 лет. Одета в спортивный костюм. Руки сжаты в кулаки. Часто озирается по сторонам. Одного переднего зуба не хватает» [27, с. 386]. Если не знать содержания пьесы, то перед нами вырисовывается портрет маленького волчонка, готового в любой момент броситься в драку, но такая же короткая ремарка закрывает повествование и вносит неожиданный штрих в этот вроде бы однозначный портрет: «Наташа разжимает кулак – на ладони у нее лежат несколько блестящих бусин. Она смотрит на них. Улыбается» [27, с. 399]. И получается, что за время своего монолога Наташа полностью раскрыла слушателям свою душу, она не «отпиралась» просто находясь под следствием, а именно искала понимания, и драматург прямо указывает нам на это в диспозиции «руки сжаты в кулаки – разжимает кулак». Наташа сжимала кулаки не из соображений самозащиты, а прятала в них то единственно дорогое, что у нее осталось, маленький символ счастья и красоты. Но отчаянная попытка найти понимание и сострадание путем обнажения собственной души не находит отклика, и автор коротко подводит итог последней ремаркой: «Темнота», что созвучно традиционному «Занавес», но имеет, какое-то трагическое и беспросветное звучание, пьеса завершилась словно не для читателя, а именно для героини, унося из ее жизни последнюю надежду. В другой пьесе «Победила Я» Ярослава Пулинович держится намеченной позиции и также вставляет в текст всего лишь две ремарки, но в этот раз только в конце и идущие подряд, не разделенные речью героини: «Голос из коридора – «К Скворцовой в первую». В палату входят два санитаря, связывают Наташу, уводят ее куда-то, может, в сестринскую, а может, на усыпление...» [28, с. 415]. Понятно, что изобразить на сцене, куда уводят девочку, становится

невозможным, так как автор не указывает конкретно, и данная ремарка является лишь указанием для читателя позиции автора, а автор в данной ситуации всецело сострадает героине и показывает нам это в такой необыкновенной форме, ведь ясно, что эвтаназии в России никогда не было и нет, а «усыпляют» только больных животных, и в этой связи перед читателем создается портрет «жестоких взрослых», для которых маленькая девочка с зашкаливающими эмоциями выглядит просто больным животным, которое нужно усыпить.

Другой автор из плеяды учеников Николая Коляды, Анна Богачева, в пьесе «Иллюзион» с помощью ремарки активно конструирует дополнительный сценический мир внутри пьесы, который становится носителем ее ценностных и эстетических взглядов. Пьеса открывается развернутой ремаркой, описывающей выступление иллюзионистов: «Темнота. Звучит музыка. В желтом луче прожектора появляется женский силуэт ... помещает голубей в черный блестящий ящик ... пудель, сам запрыгивает в ящик ... Музыка обрывается резко, страшно, фальшиво. Гаснет луч. Темнота» [9, с. 131]. В этой ремарке драматург замыкает повествование в кольцо повторяющимся словом – «темнота» отмечая тем самым беспросветность существования человека в условиях одиночества, и отмечает надломленность такого человека словами: «Музыка обрывается резко, страшно, фальшиво». Еще несколько раз, по ходу действия пьесы автор делает ремарки, описывающие жизненное пространство героини, отмечая, что оно все состоит из старого театрального реквизита, что усиливает ощущение нереальности, условности ситуации. Героиня живет только прошлым, весь ее мир – реквизит, собака – это просто чучело, птиц она кормит там, где их никогда нет, да и сама, в конце концов, оказывается собственным мужем, который театрально «умер», чтобы стать собственной супругой и тем самым избежать одиночества. И в конце пьесы конфликт, назревающий в душе героя, разрешается в сценическом действии, описанном

опять же в ремарке. Свое размышление о потерянности и беспросветном одиночестве, замкнутое словами «темнота-темнота», автор размыкает новой парой антиномий: «Темнота. ... Свет. Музыка. Аплодисменты» [9, с. 142]. А между этой смысловой парой располагается еще одна развернутая ремарка, описывающая то же, что и первая, но только, наоборот: вместо одной героини их двое, герой и героиня, и из волшебного ящика они вынимают живых животных, помещая чучела, а не наоборот, как в начале пьесы. Все это действие проясняет позицию автора: любовь и чувство сопричастности оживляют окружающий мир, то, что еще недавно было лишь старым, пыльным, фальшивым театральным реквизитом, в один миг стало самой жизнью, играющей всеми доступными красками. Заканчивается пьеса традиционным «Занавес», но звучит это как-то торжественно и жизнеутверждающе. Такую же диалогическую пару из ремарок Анна Богачева использует и в пьесе «Китайская бабушка». Действие открывается развернутой ремаркой: «РАННЕЕ УТРО. Из подъезда выходит маленькая сухонькая старушка – Аннушка. У нее в руке чайник, из носика чайника идет пар. Она подходит к дереву, растущему прямо под окнами, поливает землю у корней кипятком. На дереве ни одного листочка, в принципе, уже нет никакой необходимости вставлять каждый день в шесть утра и кипятить воду. Однако Аннушке не лень продолжать привычную борьбу» [10, с. 144]. Так, драматург, описывая вводную сцену, уже с самого начала дает собственный оценочный комментарий происходящего, включив в ремарку прямую речь с рассуждением об Аннушкиной борьбе. Дерево, появившееся в экспозиции, появляется в ремарках еще несколько раз на протяжении действия пьесы и меняется, фиксируя своим внешним видом изменения во внутреннем мире героев. Также, помимо использования дерева как символа, автор несколько раз дает прямые оценки своим героям, сообщая такую информацию, которая видна именно ему, и делает это, что особенно необычно, простым разговорным языком, как если бы это был рассказ от первого лица, тем

самым смещая привычную для драмы роль драматурга, он не «растворяется» в тексте пьесы, а обращается прямо к читателю, фокусируя наше внимание на важных деталях. Вот что сообщается в одной из ремарок: «На скамейке сидит Паша, ему лет 65. Когда-то он был о-го-го, красавец-мужчина. А теперь обычный пенсионер, седой, сутулый, недовольный» [10, с. 146]. Или вот как описывается стоящая в серванте фотография: «румянец навели, губы розовым помадили, а глаза не тем цветом нарисовали – карие были, кто помнит. ... Все не так, все не так. А выкинуть – тоже не выкинешь. Что делать, пускай стоит... память» [10, с. 146]. Драматург в данной ситуации разговаривает с читателем, как со своим знакомым, указывая на определенные факты и тут же выказывая свое отношение к ним. Или в другом месте в ремарке сказано: «включает телевизор, старенький, без дистанционки» и опять же, употребляя подобные слова, драматург, словно, оказывается на одной волне с читателем, он не показывает нам сцену, а рассказывает ее, заполняя художественное пространство психологически значимыми деталями. Так, по ходу действия пьесы, драматург снова и снова «резюмирует» происходящее в своих «разговорных» ремарках и в конце снова замыкает всю историю ремаркой, являющейся противопоставлением экспозиции пьесы: «ЗА ОКНОМ бабье лето. Деревья роняют желтые листья. А на яблоне, украшенной колокольчиками, цветами и ленточками, зазеленела одна ветка, та самая, что почти упирается в форточку второго этажа. Помог, значит, фен-шуй. А вы сомневались» [10, с. 185]. И словно подытоживая, добавляет еще одну ремарку: «РЕПЕТИЦИЯ ХОРА ВЕТЕРАНОВ. «Яблони в цвету, какое чудо...» – поют, заливаются бабушки. Мила посылает флюиды гармонисту. Общий план. Остальные семнадцать бабушек тоже посылают флюиды. Гармонист играет самозабвенно. Он купается во флюидах. Ему хорошо» [10, с. 185]. Драматург прямо указывает читателю на свершившееся на его глазах чудо, расцвели души людей, которые, словно, засохшие деревья, что должны были уже погибнуть окончательно, вдруг

«зазеленели» цветом юности по-настоящему, искренне. В данном случае ремарка служит ярким средством выражения эмоционального состояния автора, активно погружает в атмосферу пьесы и усиливает общую тональность произведения.

Но вышеперечисленными приемами пьесы учеников Николая Коляды не ограничиваются, и каждый автор в каждой новой пьесе идет еще дальше и ищет совершенно новые грани выразительности в таком средстве, как ремарка. Так, Олег Богаев, в пьесе «Русская народная почта» идет на смелый эксперимент и делит весь текст на две пропорциональные части, одна из которых – речь героев, а вторая – авторские ремарки, по объему практически не уступающая первой. Весь текст пьесы строится на диалогическом совмещении этих двух частей, причем, речь героя в данной пьесе – это текст писем, зачитываемый им вслух, который являет собой некий вымышленный, идеальный мир созданный героем для себя. А ремарки являются противоположностью, описывающей реальный, видимый мир и в то же время внутреннее состояние героя и авторское отношение к нему. И это особенно необычно, поскольку драматург, начиная ремарку со слов: «Он сидит и грустно смотрит на телевизор», в середине переносит точку зрения с позиции наблюдателя в позицию внутреннего голоса героя: «Жизнь текла непонятно откуда и куда, да и думать особенно ни о чем и не хотелось: реки не выходили из берегов, ровно «тукала» вода в водосточной трубе. Зимой при помощи «лентяйки», снег падал с перил балкона, весной доставались галоши, осенью – валенки» [8, с. 281]. И почти половина ремарок в пьесе имеет такой же характер, они являются одновременно описанием действий героя и в то же время рисуют в нашем воображении мысли и всплывающие образы из личных переживаний героя. Как это изобразить на сцене, совершенно непонятно, но при прочтении пьесы это позволяет создать на глазах у читателя удивительную драматическую коллизию, состоящую в «разрыве» реальности и вымысла.



Также в некоторых пьесах ремарка служит средством выражения авторской позиции по отношению к отдельно взятому явлению жизни, вся смысловая нагрузка пьесы аккумулируется в одной короткой зарисовке. Это особенно характерно для пьес, написанных на остросоциальную тематику. Драматург, учитывая специфику темы, не желает превратного толкования своего произведения и надеется на точное воспроизведение заложенного смысла, и для достижения поставленной цели аккумулирует собственное ценностное отношение в небольшой лирической ремарке. Так, Александр Архипов в пьесе о разрушающем воздействии войны на личность человека «Дембельский поезд» подводит итог всему действию в ремарке: «Летят самолетами, едут вагонами, спешат мальчики домой: мертвые и живые. Тела первых надежно упакованы в цинк снаружи, сердца вторых намертво закованы в цинк изнутри. Мчится дембельский поезд, торопиться, стучат вагоны, бегут по рельсам, размалывая колесами судьбы и жизни» [2, с. 28]. Этот фрагмент выделен в тексте структурно и стилистически и замыкает все действие пьесы, что дает четкое основание рассматривать его именно как авторский вывод.

Совершенно другим путем в отличие от вышеупомянутых авторов идет Василий Сигарев. В пьесе «Пластилин» он использует ремарку как средство фокусирования внимания на личных ощущениях и переживаниях героев. С ее помощью он словно объективом выхватывает не все пространство сцены, а лишь отдельные фрагменты, создавая ощущение кинематографичности происходящего: «Смотрит в сковороду. В ней серая свинцовая лужа, в которой отражается. Его лицо и лампочка под потолком, заточенная в белый плафон» [29, с. 423]. Обычно, при прочтении пьесы приходится очень многое додумывать и воображать, но в данной ситуации драматург добивается удивительного результата – происходящие события конструируются прямо у нас на глазах, причем изображаются с различных точек зрения. Здесь, в очередной раз происходит изменение родовой функции ремарки: изначально

она являла собой сугубо постановочную информацию, сообщая о месте действия пьесы и действиях героев, но в данном случае, ремарка становится полноправным участником драматического действия, активно способствуя формированию художественного мира произведения. Нередко случается, что она содержит в себе «не постановочную» информацию, то есть все то, что воспроизвести на сцене совершенно невозможно, но можно выразить на бумаге. Также обычно все действие пьесы мы видим со стороны, это предполагается неразрывной связью театра и драматургии, но в пьесе «Пластилин» все действие мы видим глазами главного героя Максима. Вот несколько ярких примеров того, что точка зрения находится именно в «глазах героя»: «Кто-то трогает его за плечо. Максим оборачивается. Видит женщину в черном платке» или: «он трогает нос рукой. На ней кровь. Он задирает голову. Смотрит в небо. Там кружат черные точки стрижей» и еще: «Комната сжимается. Потолок надвигается на Максима. Все становится живым, подвижным. Все дышит. Шепчет. Живет. Двигается. Пульсирует. Смеется. Комната становится все меньше и меньше» [29, с. 436]. Драматург показывает нам мир с точки зрения героя не только в плане пространства, мы также видим все происходящие события и через призму сознания главного героя, из-за чего невозможно сказать, что правда, а что вымысел, и что является реальностью, а что сном или видением. Но, главное, это то, что через частые ремарки, описывающие воспаленное сознание героя, читатель постепенно все больше и больше сопереживает ему, и именно этого добивается драматург, он ставит нас на место главного героя и заставляет вместе с ним пройти весь путь и выстрадать весь спектр его личных субъективных переживаний, потому, что если читать несколько отстраненно, можно заметить, что в большинстве ситуаций герой вовсе не является жертвой, но через информацию, содержащуюся в ремарке, мы видим все более усугубляющийся разрыв между героем и миром в целом. Это особенно подчеркнуто в финале пьесы, конфликт не удается разрешить, герой

попросту гибнет под давлением агрессивной реальности и его смерть становится и концом пьесы, так как все восприятие было персонифицировано, и без героя мы уже не можем ничего увидеть: Нету никого внизу. Пусто. Максим закрывает глаза [29, с. 462].

Формы выражения авторского сознания в пьесах сборника «Глушь» не ограничиваются только ремарками. Также, нередко, драматурги наделяют своих героев специальными, наделенными дополнительными «театральными» смыслами. То, есть речь идет не об имени героя внутри художественного произведения, а о том, как оно маркируется в тексте самим драматургом. Олег Богаев, в пьесе «Марьино поле» помечает все реплики Марьи Ивановой простым именем «Маша», хоть и отмечено, что данный персонаж имеет почтенный возраст в сто лет. Эта необычная метаморфоза становится понятна читателю в конце пьесы – Марья вовсе не старуха, это метафорический образ всех девушек что когда-либо, ждали своих мужей с войны. И потому, она одновременно вечно молодая, такая, какой была в момент расставания, и навечно старая, такая, какую жизнь она прожила в одиночестве под гнетом печали.

В пьесе «Пластилин» имена персонажей выполняют функцию ту же что и ремарки, создают ощущение кинематографичности. Так же как и в ремарках, читатель все происходящее видит глазами Максима, и потому обозначения персонажей соответствуют восприятию героя. Так в тексте присутствуют простые обозначения персонажей «мать Лёхи» или «женщина» «старуха» «парень». Все эти герои даже не вынесены традиционно в начало пьесы в «действующие лица», пока их не встречает Максим, их не существует в пространстве произведения. Они словно безымянные тени проходят мимо взгляда главного героя. Так, персонаж по имени «Седой» впервые появляется на глазах у Максима по пояс голый, и поэтому именуется «голый» до тех пор, пока другой персонаж не называет его «седым». Кроме того, в пьесе присутствует таинственный персонаж помеченный

местоимением «Она», она является чем-то совершенно удивительным для Максима, объектом, структурно выделяемым Максимом из всего окружающего мира, это не просто характеристика, как у остальных персонажей, но короткое и емкое «Она», архетипический символ противопоставленные «Ему».

Часто в текст пьесы включаются прямые высказывания автора, так в пьесе «Банка сахара, или Сказка о стране розового перца» автор в начале пьесы делает несколько прямых замечаний относительно персонажей и обстановки. Во-первых, традиционный список «действующих лиц» заменен на «список присутствующих лиц», подчеркивая основную идею пьесы – инертность окружающего мира, его безразличие. Затем, по признаку деятельностного отношения к миру разделены персонажи: одна группа обозначена как «Люди, которые могут что-то сказать», другая «Люди, которые могут что-то сказать, но не говорят» и последняя «Люди, которые не могут ничего сказать» [30, с. 413]. Причем к последней группе отнесено обобщение «все остальные», автор с самого начала подчеркивает что происходящее, это история очень личная, о «моем мире» а не о мире вообще. Но особенно любопытен тот факт, что автор пьесы нарочно отходит от извечной позиции «всезнания», включив в описание сценического пространства неопределенность, высказанную в прямой речи: «N-этажка. Что в такой делают люди – мне не известно. И затем, на протяжении всего текста, в ремарках, драматург высказывает неопределенность и собственные соображения, словно это история которую он пересказывает:

«Шторы на балконе Коли не задернуты. А зачем их задирать, если завтра снова поливать овощи Галины» [30, с. 436].

«В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой. Нет. Это про другого человека было. Сейчас просто в подъезд выходит Коля» [30, с. 443].

Этим приемом неоднократно пользовался в своих пьесах Николай Коляда. Нередко он включал в ремарку прямую речь, отмечая некоторую неопределенность в случившихся событиях.

В целом, пьесы сборника «Глушь» очень активно актуализируют приемы выражения авторской позиции. Как и у Коляды, реализуется это через персонажей, лирические отступления, ремарки, и прямую речь автора. Также, можно сказать, что ремарка в пьесах учеников Н. Коляды перерастает свои чисто служебные функции. Через развернутые лирические ремарки автор раскрывает собственное глубинное переживание, нередко, конфликт произведения заключается не на уровне персонажей или сюжетных коллизий, а формируется между нравственно ценностным восприятием автора, и изображенной действительностью. Все это указывает на желание драматургов быть услышанными читателями и зрителями, и через активное высказывание собственной позиции преодолеть гедонистическую функцию театра, дорвавшись до более осмысленных пластов. Как это бывает часто в отечественной литературе, автор трудится не только ради собственно литературы, но и ради самой культуры, ради формирования и упрочнения ее нравственно-ценностных основ.

## **2.6. Особенности изображения персонажей**

У каждого времени свои герои, и та система персонажей, что была создана Колядой для своих пьес, не актуализируется в пьесах его учеников. Три типа героев: озлобленные блаженные и артисты взаимодействовали друг с другом, боролись между собой и доказывали свою точку зрения в пьесах учителя. Таких ярких типажей со столь прочными взглядами на жизнь нет в пьесах сборника «Глушь». В них все гораздо мрачнее, безрадостнее, усредненное. Той буйной энергии и карнавального задора, что были в «артистах» Коляды, нет, нет и блаженных, создававших мир сказки в своей

жизни в противовес «чернухе», но много «озлобленных», хотя, они и стали скорее просто «злыми». В классификации Н. Лейдермана присутствует единство способа оценивания героев – главной чертой является форма активного отношения к миру: актеры переворачивали мир с ног на голову и убегали от реальности в мир карнавала и веселья, озлобленные, столкнувшись с жестокостью мира, противопоставили ему тоже жестокость, а блаженные скрывались в мире иллюзий. В связи с этим будет продуктивно рассмотреть героев пьес сборника «Глушь» именно по этому признаку.

Несмотря на то, что типология персонажей Коляды не присутствует в чистом виде в пьесах его учеников, определенно, в них существует своя система, отражающая нравы современного общества.

Первый тип персонажей, который присутствует во многих пьесах и обладает характерным единством, можно обозначить словом «черствые» или «безнравственные», но, вероятно, наиболее подходящим термином станет характеристика, соотносимая с названием сборника – «оглохшие» или просто «глухие». Это многочисленная группа персонажей, объединенных общим признаком, – они не способны сопереживать и сочувствовать, у них словно нет души, их поступки ничем не мотивированы, кроме желания остаться в стороне, им безразлично, что происходит: совершается преступление или даже на их глазах умирает ребенок. Им абсолютно все равно.

Таковы, например, персонажи пьесы «Клубничный дневник». По сюжету, главная героиня – Юля, девочка одиннадцати лет, безнадежно больна раком, и все кроме ее матери, абсолютно «глухи» к ее трагедии. Все стараются отгородиться от нее, но не потому, что боятся смерти, они не закрываются от смерти и безысходности, им просто нет никакого дела до маленькой больной девочки. Все они живут своей жизнью и кроме нее не видят ничего. И это самое ужасное: люди перестали испытывать чувство, даже чувство страха, они стали просто «пустыми». Врач, обследовавший

Юлю, говорит ее матери без каких-либо эмоций: «Метастазы. Мертвый ребенок», и затем добавляет, что отказывает в лечении. Мать судорожно пытается что-либо выяснить, услышать хоть какую-то информацию, но врач не слушает ее и лишь переговаривается с медсестрой насчет печати, обеда и остальных посетителей ожидающих в очереди. Медсестра, разговаривающая с врачом, обладает точно такой же душевной «глухотой», она отвечает ему удивительно емкой по своей безнравственности фразой: «Да выпиши ей химию, и закроем. Хоть чай попить» [19, с. 185]. Эти люди абсолютно утратили все человеческое: мораль, принципы жизни, это машины, для которых нет ничего важного, кроме собственного комфорта и привычного распорядка. Собственно вся эта пьеса отражает конфликт между человеком, по-настоящему «живым», хоть и физически умирающим, и миром, физически живым, но духовно омертвевшим. Такая же «глухая» и подруга Веры Лариса, не видящая в окружающем мире ничего духовного, она все рассматривает лишь с прагматической стороны, удивительно, насколько дикие и бессмысленные фразы она произносит:

«Вера вытирает воду со стола, с книг.

ЛАРИСА. Рецепты что ли?

ВЕРА. Стихи.

ЛАРИСА. Под горячее ставишь?» [19, с. 192].

А затем добавляет еще более уродливо-прагматическую фразу:

«ЛАРИСА. Тебе еще года два-три осталось, потом не родить. Локти кусать будешь. Мало ли что, тут хоть с одним останешься!» [19, с. 193].

На протяжении всей пьесы Вера старается спасти свою дочь изо всех сил, но на своем пути встречает лишь людей, демонстрирующих и выказывающих безразличие.

Это же тупое безразличие мы встречаем и в других драматургических произведениях. Так, в пьесе «Там за Ладожским озером» присутствует персонаж по имени Ксюша, это спившаяся женщина, мать семилетнего

мальчика, которая совершенно не любит собственного ребенка и относится к нему с предельной жестокосердностью. Она выгоняет сына, мешающего привычному веселому времяпрепровождению, на холод из дома, только чтобы он не досаждал ей собственным присутствием, и делает это абсолютно сознательно и хладнокровно, при этом цинично демонстрируя фальшивую заботу о мальчике:

«МИШКА. Мама, там так холодно. Там снег уже идет. Лужи замерзли.

КСЮША. А ну давай – пошел отсюда. Здесь взрослые дяденьки, тетеньки. Накурено. Нечего тебе здесь делать, под ногами мешаться. Иди, давай отсюда. На качели покачайся, что ли» [14, с. 79].

Ничто не способно пронять таких людей, они не способны сопереживать другим, что-то в них сломалось окончательно. Если даже мать не бережет собственного ребенка, как удивляться холодности чужих людей? Сразу четверо таких персонажей выведено в пьесе «Доченька»: «первая соседка», «вторая соседка», «третья соседка» и «толстая дура». Всех их объединяет та же характеристика, они все черствые и глухие к другим людям. В трагедии живущей с ними по соседству семьи (много лет назад у них пропала дочь, а затем нашлась, но совершенно дикая и не приспособленная к жизни) они видят лишь возможность посплетничать и полюбопытствовать, просто потому, что им больше нечем заняться, и конечно, они совершенно не принимают во внимание чужих чувств и без конца оскорбляют своим поведением и без того настрадавшихся родителей. В пьесе «Фронтоничка» таким же «глухим» персонажем выступает Матвей, главный антагонист, изначально жених главной героини Марии, ее любовь и надежда. В действительности он оказывается совершенно безнравственным человеком, во всем ищущим лишь собственную выгоду. В годы невзгод, он был с Марией вместе, так как ему было это удобно, как только все наладилось, он переметнулся к другой, более перспективной невесте, а чувства своей родной, прикипевшей к нему душой Марии, он словно не



видит и не придает им никакого значения. Он вмиг предает их любовь, а затем, спустя несколько лет сойдясь с ней всего на одну ночь, в порыве гнева, вызванного задетым самолюбием, наносит Марии несколько ударов ножом в живот. Но душевная «глухота» – удел не только алкоголичек, предателей и сплетниц. Эта безнравственность отмечается авторами в совершенно разных персонажах: они могут быть внешне привлекательными и успешными, или даже обладать признаками условного, вымышленного персонажа, но все равно едины своей душевной ущербностью. Такой же ущербный – персонаж пьесы «Мертвые уши, или новейшая история туалетной бумаги» писатель Сусленко, он все воспринимает как материал для книги, видя живую, настоящую трагедию, он механически перерабатывает ее в текст, даже без тени сочувствия. Мимоходом, совершенно не заботясь о последствиях, он бросает окурок в стопки книг русских классиков и все символично сгорает дотла. Сатирически-сниженное изображение актуализируется и на уровне заголовочно-финального комплекса, отсылающего читателя к сатирической поэме Н. В. Гоголя, ее сниженной гротескной интерпретацией («новейшая история туалетной бумаги», сниженным сюжетом сгоревших произведений – теперь уже не рукописей, и не своих (как это было в случае с рукописью второго тома «Мертвых душ»)). От рук современного писателя погибает стопка книг, которые традиционно являются хранилищем нравственных ценностей, являющихся моральным камертоном общества.

Вероятно, самым показательным примером иллюстрации данного типа персонажа может служить Саша из пьесы «Глушь». Это молодой человек, который настолько безразлично относится к миру и к окружающим, что для того чтобы, ему никто не мешал, он въезжает жить на съемную квартиру, изобразив из себя глухого. Он старательно играет свою роль, не замечая никого из окружающих, и ничто его не способно пронять: ни расспросы, ни оскорбления, ни внезапная любовь новой соседки. На протяжении всей пьесы он молчит и отгораживается от всего происходящего вокруг, единственное,

что его волнует, – это собственный комфорт и спокойствие. Говорить он начинает в конце, когда его обман вскрывается, до завершения пьесы он успевает сказать совсем немного, но и этого предостаточно, чтобы понять его душевные качества; вот что он говорит Миле, девушке, объяснившейся ему в любви:

«САША. Это не нормально. Ты устроила мне истерику не понятно из-за чего. Я специально свалил от той дуры, что приходила сегодня, подальше от всего этого. А здесь я натыкаюсь на тот же самый балаган. Так что я опять сваливаю. Давай, счастливо! (уходит)» [23, с. 313].

Вот и все, что может сделать такой человек: уйти, отмахнуться от всего и от всех, его совершенно не задевает и не интересует, что происходит вокруг и внутри других людей.

Нравственно глухих персонажей настолько много в пьесах, что их вполне можно выделить в структурообразующую характеристику сборника. Приведенными выше примерами количество персонажей данного типа не исчерпывается, есть они и в пьесах «Винтовка Мосина», «Пластилин» «Наташина мечта», «Остров Мирный» и «Выхода нет». Где-то им уделено больше внимания, где то меньше, они могут являться как главными героями, так и второстепенными или вовсе эпизодическими. Но везде сохраняется единый принцип их изображения: они выглядят ущербными, автор нисколько им не сопереживает, и даже не старается дать ответ на вопрос, почему они такие? Они изображаются просто, как данность. Они часть этого мира, но это совершенно неправильно, и мириться с этим не стоит. И в этом их отличие от «озлобленных» Коляды: озлобленные стали такими, столкнувшись со злом в собственной жизни, а персонажи «Глуши» изначально такие, это их естество – они просто черствые, и почему они такие, вынесено за скобки, и оставлено на размышление читателю.

## 2.7. Черты карнавальной эстетики в пьесах «школы Н. Коляды»

Черты карнавальной поэтики прочно укоренились в пьесах Николая Коляды, начиная с пьесы «Нелюдимо наше море». Тогда, Коляда по выражению Лейдермана, «инстинктивно набрел на пласт карнавальности», но затем в более поздних пьесах, он разрабатывал этот пласт сознательно, наделяя чертами карнавальности персонажей, сюжетные коллизии и сам язык пьес. Подобное сознательное и продуманное включение в пьесы черт карнавальной поэтики отсутствует в пьесах учеников Коляды, если рассматривать их в совокупности, но все же присутствует в отдельных произведениях.

Черты карнавального мироощущения присутствуют в пьесах Екатерины Васильевой, особенно в пьесе «Забери меня к себе». В этой небольшой одноактной пьесе, обозначенной автором как «семейно-бытовая драма с нецензурной детской лирикой», все находится не на своих местах, все в ней перемешано: высокое и низкое, важное и бессмысленное. Для описания атмосферы пьесы идеально подойдет фраза из пьесы самого Коляды: «маленький такой дурдом». В центре внимания семья из четырех человек: Коля, его жена Юля и их дочери Полина и Лена. Юля считает себя дворянкой «голубых кровей» и упоминает это постоянно, хотя ведет себя при этом совершенно противоположным образом. Собственно из диалогического смешения «изображаемого мира» и «изображенного» вырастает карнавальное смешение. Постоянно в тексте пьесы упоминается о том, что семья, которую мы видим, «дворянская», но действие, разворачивающееся перед читателем, говорит об обратном – это самая что ни на есть неблагополучная необразованная и некультурная семья. Старшая дочь Полина понимает любовь как способ сбежать из этого «дурдома», младшая занимается разжиганием конфликтов, а отец просто пытается от всего этого закрыться и меньше времени проводить в доме.

В тексте присутствует прямая пародия на высокий жанр (это даже вынесено в подзаголовок) – небольшой стишок, который читает Лена, младшая дочь:

«Я сегодня вышла на улку,  
Я вчера засадила клумбу.  
Я порылась в земельке пальчиком,  
Чтобы семя найти одуванчиков.  
Какого \*\*\* здесь кто-то лазил,  
Найду \*\*\* руки поотрываю. Ту би континьюд» [12, с. 15].

В этом фрагменте, как и во всем тексте пьесы, присутствует стилевое смешение, характерное для всего произведения: в этом небольшом стихе, как и в речи и с сознании героев, все перемешано – русские слова с английскими, высокие (такие, как «семя») – с обценной лексикой. А сам стих, что очень характерно, обозначен героиней словом «жизненный», это притом, что ей совсем мало лет. А читает она этот стих для их переодетого Дедом Морозом соседа, которого ее мать об этом попросила, чтобы отрепетировать Новый год. Перед нами разворачивается традиционная ситуация: девочка на табуретке рассказывает стих Деду Морозу, но все эта ситуация, и так наигранная, становится удвоенной по своему смыслу – якобы дед Мороз, якобы стих, якобы новый год и якобы «жизненность».

Как уже было сказано, в пьесах Коляды карнавальность проявляется и на уровне персонажей, герои-артисты, носители карнавального мироощущения присутствовали во многих пьесах. Своим поведением и своей речью они демонстрировали совмещение несовместимого, выворачивали мир наизнанку. Без конца «актерствуюя», они сбегали в вымышленный мир, полностью противоположный реальности. Очень любопытно и символически на этом фоне сморится тот факт, что в пьесах учеников Коляды подобным сознанием обладают герои-дети. И это выглядит очень символично. Таких персонажей в сборнике четверо: двое – в пьесе «Там за Ладожским озером»,

и двое – в пьесе «На островах». И в обоих случаях это пара из мальчика и девочки: в первой пьесе – это Мишка и Лера, во второй их именуют обобщенно: Мальчик и Девочка. В этих пьесах отчетливо обнаруживаются особенности, присущие мениппее. Особенно четко реализуется принцип «соединения свободной фантастики, символики и – иногда, мистико-религиозного элемента с крайним и грубым трущобным натурализмом» [43, с. 197].

В пьесе «Там, за ладожским озером» мениппейность реализуется следующим образом: главный герой Мишка, мальчик семи лет, живет со своей матерью алкоголичкой, но при этом, он в своей речи создает идеальный мир, противоположный реальности. Он словно не желает мириться с той действительностью, в которой ему приходится жить, и каждый раз приукрашивает все, что с ним произошло. Удивительно, откуда у столь юного создания такая воля к счастью. Кроме приукрашивания действительности, Мишка еще создает символический образ идеально-прекрасного мистического места. Он не знает точно, какие свойства должны быть у такого места, поэтому «лепит» его из детских ощущений:

«МИШКА. Ну ничего, я уже придумал. Я все придумал. Я даже это видел. Есть такое место, мама, которое даже лучше, чем цирк. Там красивее. Оно как будто вкуснее мороженого. Там солнце, мама, солнце так близко, что даже ты можешь потрогать его пальчиком. Я трогал, мама, точно тебе говорю, трогал. И даже ручки не ожег. И даже можно услышать солнце, услышать, как оно шипит. А оно так шипит, вот я слышал, мама, слышал, точно тебе говорю. Пойдем сегодня туда.

КСЮША. Слушай, щенок. Ты откуда у меня такой фантазер, а?

МИШКА. Да нет, мама. Я тебе точно говорю, есть такое место» [14, с. 72].

В этой диаметральной противоположности мировосприятия героев и заключается главный конфликт пьесы: счастье настолько недостижимо в

реальных условиях, что героям приходится выдумывать лучший мир, условный и идеальный. Точно таким же мировоззрением, как у Мишки, обладает и Лера, девочка, живущая в подвале, но при этом прибывающая в полном согласии с окружающей действительностью, и все оттого, что в ее мыслях также существует идеальный мир. Однажды, увидев на картинке в книге Ладожское озеро, она очаровалась его красотой, а затем, Лера поверила, что там, за ним живет ее мама и ждет ее там, и этот образ из символа перерос в ее восприятии в реальность, которую просто нужно достигнуть. Удивительно, но когда дети рассказывают друг другу о своих идеальных мирах, Мишка не верит Лере:

«Она, наверное, тоже захотела на красоту посмотреть и уехала... навсегда. Только вот она на другой берег уехала, а ей надо было на этом берегу остаться, тогда бы мы с ней встретились. Она меня, наверно, ищет, думает, я где-то там затерялась, а я-то здесь, совсем недалеко от нее. Я иногда хожу туда, смотрю на другой берег и могу видеть, чем мама занимается, только вот она что-то меня не видит.

МИШКА. Мне кажется, так не бывает. Ты путаешь.

ЛЕРА. Да нет, Мишка, и такое бывает» [14, с. 84].

В финале пьесы драматургом смешиваются реалистическое, символическое и фантастическое. После того, как окончательно опустившуюся мать Мишки забирает милиция, он остается совсем один, и, не зная, что делать, он вместе с Лерой идет посмотреть на ее «Ладожское» озеро. Придя туда, они выясняют, что это место одновременно является местом из фантазий и Леры и Мишки. И тогда дети, взяв дырявую лодку, загребая вместо весел руками, отправляются на другую сторону, лодка наполняется водой, но они продолжают грести. Эта предпоследняя сцена, по сути уже не является реалистической, как вся пьеса, она символична: дырявая лодка – это и есть безрадостная жизнь этих двух невинных детей, но столь сильна их воля к счастью, что они не обращают внимания на изъяны

этого мира. А последняя сцена и вовсе является фантастической картиной: Мишка, Лера и их матери находятся на той самой полянке за «Ладожским» озером, садится солнце, топится баня, Мишка и Ксюша, его мать стоят на холмике и прикасаются рукой к шипящему солнцу. То есть все герои помещены в тот самый идиллический, мир выдуманный детьми. Скорее всего, дети не добрались в дырявой лодке до своей мечты в реальности, перед читателем – мистическое разрешение конфликта, изображение желаемого рая, в который попадают светлые детские души. Вероятно, автор просто настолько сильную горечь испытывает от ощущения реальности, что единственная возможность для разрешения подобного рода противоречия – это перенесение в ирреальную реальность, мечту. И от этого только усиливается ощущение трагизма. Но автор не хочет оставлять читателя с привкусом разочарования от ощущения, что что-то не в порядке, и потому, странность происходящего снимается финальной репликой Мишки, являющейся повторением слов Леры, сказанных ей ему, когда он усомнился в ее словах:

«КСЮША. Слышу. *(Пауза)* Мишка, а ведь странно это всё как-то?

МИШКА. Да нет, мама,.. и такое бывает» [14, с. 91].

И это единственное место в пьесе, где Ксюша называет своего сына по имени, все остальные разы она называет его «щенок», или никак не называет. А Мишка, повторив слова Леры, замыкает всю историю, подтверждая реальность случившегося. Разрешить конфликт в повседневности, изменить привычный ход жизни оказывается для героев невозможным. Соединить несоединимое можно лишь фантастическим образом. И в этом также кроется авторская оценка действительности.

Пьеса «На островах» Татьяны Гарбар очень похожа на пьесу «Там за Ладожским озером», в ней используются те же принципы, но только выражены они еще отчетливее. Весь текст пьесы – это противопоставление реального мира и вымышленного, существующего в воображении детей.

Реальность – совершенно неудобная и непривлекательная, двое детей Мальчик и Девочка, встречаются на мусорке, во дворе многоэтажных домов. С самого начала драматург формирует особое, нагруженное смыслом пространство. Сначала через ремарку:

«Лето. Полдень. В городском дворе многоэтажных домов, в зарослях густой травы, среди деревьев, за невысокой бетонированной стеной, стоят в ряд железные ящики, сюда жильцы выносят на мусор всякую ненужную утварь, старые вещи, отходы...» [17, с. 144].

Отделенное от остального мира пространство замыкает действие на тех двух героях, что мы видим. Собственно, это и есть весь мир, театральный, условный, символический. Мир выглядит неприглядно, практически это помойка, и снова двое детей вступают с ним в противоборство, две чистые души, не желающие мириться со всей той грязью и несправедливостью, что в нем творится. Девочка выискивает в мусоре игрушки и, вынимая их, разговаривает с каждой как с живой, одушевляя их и разворачивая символическое содержание изображенных предметов – множество растоптанных судеб на свалке жизни. Но творческая энергия девочки невероятно сильна, и к каждому унылому и печальному действию, отысканию в мусоре игрушек или пищи, она сочиняет легенду, объясняя, зачем она это делает. Она словно «заговаривает» мир, отводит взгляд от того факта, что это для нее необходимость. Увидев, такого же бедного, как она, мальчика, она и для него сочиняет легенду, согласно которой отец его – космонавт и у них есть дом на Кипре и фонтан с дельфинами. То, что делает девочка, – это даже не обман и не сострадание к обездоленному мальчику, это какая-то неуемная преображающая энергия, позволившая на время создать идеальный мир. Это самое что ни на есть «актерство», вот как она видит окружающий ее мир:

«ДЕВОЧКА. Здесь, если хочешь знать не мусорка, а острова! Ничего тут вредного нет, понял? Вредно то, когда в тебя пичкают – насильно.



Понял? Еще когда наворованное «...» А здесь наши острова! Богатые острова! Этот ящик – мой остров, тот ящик – твой остров, садись! Садись в ящик, ты будешь царем своего острова!» [17, с. 149].

И мальчик верит ей и так же, как и она фонтанирует потоком вымысла, описывая собственную идеальную жизнь, а затем они вместе, в унисон сочиняют мир, в котором все идеально. Но творческий полет детей прерывается пришедшим в их маленький идеальный мир взрослым, это страшная, совершенно опустившаяся женщина, которая не проявляет прямой агрессии по отношению к детям, но когда она уходит, вымышленный мир вмиг разрушается и дети рассказывают друг другу правду, все то, что действительно присутствует в их жизни. Карнавал окончен, мир вернулся в привычное для него состояние, но что-то все же поменялось навсегда, «актерство» детей сблизило их духовно, и когда вдруг выяснилось, что девочка вовсе не бродяжка, а дочь состоятельных родителей, сбежавшая из дома, не происходит никакого раскола между героями. Напротив, девочка продолжает делать то же, что и раньше, но только не словами, а делом. Она одаривает бедного мальчика скрипкой (вероятно потому, что он, сочиняя о себе, упомянул, что ему купили скрипку), тем самым автор усиливает позиции вымышленного мира: се возможно, говорит ее поступок, вымысел становится реальностью, мир можно поменять. И снова перед читателем разворачивается фантастический финал, но только в этот раз в виде лирической ремарки, примешивающей к грубому натурализму основного текста, лиризм:

«Мальчик берет скрипочку, как берут ее скрипачи, осторожно проводит смычком по струне.., испугался. Снова водит смычком. Только не касаясь струн, будто играет...

И вот, отовсюду, с неба, со всех четырех сторон, будто полилась музыка: голоса множества скрипок... будто лес и луга были наполнены стрекотом птиц, кузнечиков... голоса каких-то невиданных зверей... А

высоко-высоко в небе играли на скрипочках Ангелы, и кивали головой мальчику, и говорили: «Играй, играй... Это твоя скрипка, Это наш подарок тебе» [17, с. 157].

И снова конфликт разрешен, и снова благодаря вмешательству каких-то сверхъестественных сил. Рассмотренные пьесы обладают как сходными, так и индивидуальными самобытными чертами, и по отношению друг к другу, и по отношению к творчеству Коляды. Пусть карнавальность и не является объединяющим принципом для пьес учеников Коляды, но, тем не менее, любопытно было отметить, как эта черта поэтики преломилась и реализовалась у молодых авторов.

Кроме вышеуказанных пьес, в сборнике есть еще только одна пьеса, обладающая чертами карнавальной поэтики. Это «Мертвые уши или новейшая история туалетной бумаги» Олега Богаева. Необходимо отметить, что пьесы Олега Богаева стоят несколько особняком по отношению к остальным произведениям сборника. Наиболее самобытное и своеобразное, оно имеет меньше всего сходства с пьесами Коляды. В отличие от пьес Коляды, пьесы Богаева всегда фантастические, конечно, некоторые описываемые в текстах события можно было бы воспринять как игру воображения героев, но нигде прямых указаний на это нет. Скорее наоборот, вымышленные герои имеют в его пьесах такой же вес, как и живые, они также вмешиваются в происходящие события и также являются участниками сюжетных коллизий. Пространство пьес Богаева – это условное, театральное пространство и существует оно по театральным законам. Его герои – это некие метафоры реальных людей или даже целых групп людей. В пьесе «Марьино поле» Маша – это собирательный образ всех русских женщин, ждавших своих мужчин с войны, а деревня, где она живет, – условное обозначение безрадостного, забытого мира. В пьесе «Мертвые уши» Эра Николаевна – это вовсе не человек, а аллегория современности, она заключает в себе и собирательный образ современника, и даже шире –

культуры. В пьесе «Русская народная почта» Иван Жуков – это олицетворение всех одиноких людей. Но все же, несмотря на свои отличительные характеристики, драматургия Олега Богаева имеет общие черты с драматургией Коляды. Так же активно используется ремарка; конфликт, изображенный в пьесе, также выходит на экзистенциальный уровень, архетип дома так же, как и у Коляды заменен на квартиру. Но самое большое сходство с творчеством Коляды заключается именно в карнавальности, содержащейся в пьесе «Мертвые уши». Эта пьеса наполнена диалогическими сцеплениями «на манер» Коляды. Они реализуются на уровне персонажей: в ней целый квартет русских классиков – Чехов, Пушкин, Гоголь и Толстой сталкиваются с Эрой Николаевной, женщиной, крайне необразованной и бездуховной, все, чего хочет от жизни Эра, – это есть. И ее совершенно не радует поначалу, что ей приходится кормить четырех новых жильцов. В диалогах литературная речь перемешивается с разговорными просторечьями:

«ЧЕЛОВЕК. Ваша внутренняя конституция, жизненный опыт... незаурядная личность – все это внушает доверие и наше расположение.

ЭРА (испуганно). Куда?

ЧЕЛОВЕК. Итак, вы согласны?

Пауза

ЧЕЛОВЕК. Посмотрите внимательно на мое лицо.

ЭРА. И чо?

ЧЕЛОВЕК. Узнали?

ЭРА. Рожа вроде знакомая...» [7, с. 306].

Присутствуют в тексте и случаи смешения стилей внутри одной фразы, собственно это вынесено в название пьесы, название одной из самых известных книг русской классики сокращено на одну букву и гротескно поставлено в один ряд с туалетной бумагой. Собственно, и сам Николай Васильевич Гоголь присутствует в пьесе, произнося цитаты, из своих

произведений, также меняя в них слова и смысл, за счет чего классические цитаты обретают сниженно-игровой характер: «Какой русский не любит быстрой еды», – говорит он, поедая суп из Эриной кастрюли, и затем, даже не стесняется сказать еще более приземленную фразу: «Есть у русского человека враг, непримиримый, опасный враг, не будь которого, он был бы исполином. Враг этот – колбаса» [7, с. 312]. Эта пьеса, помимо прочего является еще и единственной пьесой в сборнике, в которой присутствует характерная черта поэтики Коляды – использование интертекста, в частности из Гоголевских и Чеховских произведений. Но и этот принцип существенно трансформирован: Коляда строил интертекстуальность в своих пьесах, не прямо цитируя классиков, а используя схожие сюжеты и особенности коллизий, в пьесах Богаева интертекстуальные элементы выступают как прямое цитирование, но только с изменениями, снижающими пафос сказанного до комического.

Подытоживая, отметим, что в пьесах Олега Богаева наблюдается отход от намеренного следования эстетике драматургии Коляды, творческий диалог между драматургами создал положительную тенденцию – усвоенные особенности органично вплелись и по новому заиграли в пьесах ученика, обогатив его стиль, при этом совершенно не оказали решающего воздействия, оставив возможность в полной мере раскрыть собственный творческий потенциал.

## **2.8. Языковая организация пьес сборника «Глушь»**

Язык пьес сборника «Глушь» испытал на себе влияние документального театра. Во многих пьесах речь персонажей максимально приближена к обыденной, разговорной. Пьес, написанных высоким, рафинированным литературным языком, в сборнике нет. А вот сцепление

литературного и просторечного языка внутри одного текста встречается неоднократно.

Активное имитирование разговорной речи свидетельствует о желании авторов создать произведения, максимально соответствующие изображаемой действительности. Так как в центре внимания часто находятся явления простой повседневной, бытовой и заурядной жизни, то и персонажи подбираются соответствующие, с характерной для них речью. Драматурги не идут по пути «сглаживания углов» и смягчения содержания, в своих пьесах они не стесняются использовать всю палитру бранной речи, включая при необходимости и обсценную лексику. Но обсценная лексика не используется для эпатирования или провокационности. Напротив, она применяется очень аккуратно, в нужных местах, подчеркивая особенности героев или драматический накал сюжета. Так, к примеру, в пьесе «Винтовка Мосина» речь большинства персонажей наполнена просторечьями и бранью, но к мату автор прибегает лишь в самом конце, вкладывая в уста героя всего одно слово для того, чтобы обозначить трагическую и бессмысленную кончину одного из персонажей. В пьесе «Глушь» Дядя Витя, один из ключевых персонажей – пожилой пьющий безработный арендодатель, расхаживающий в изрядно поношенном халате, неоднократно в разговорах с другими жителями квартиры использует бранные выражения, но при этом держится, если так можно сказать, в рамках приличия, не применяя непосредственно матерные слова. Вероятно, это связано с тем, что почти все жильцы его квартиры женщины, и он все же старается при них крепко не выражаться, но и на литературный язык, в силу собственного культурного уровня тоже не переходит. Время от времени, словно невзначай, в речи Дяди Вити проскальзывают такие слова, как «хрен» «козел» или «фиг» и производные от них, а иной раз он заменяет готовящееся вырваться наружу непристойное выражение конструкцией «туда-сюда» [23, с. 301]. А во время конфликтных бесед, он может использовать и более грубые жаргонные слова,

непосредственным адресатом которых является собеседник. Но непосредственно на мат, переходит только в одной сцене, когда идет в темноте по подъезду находясь в одиночестве, но неожиданно столкнувшись с Милой, квартиросъемщицей, тут же начинает говорить, используя вместо ругательств свое знаковое «туды-сюды». Также органично используется мат и в пьесе «Забери меня к себе». В самой первой ремарке изображается как Коля, замученный отец семейства, выводит на стекле одно слово, стирает, дышит на стекло и выводит его снова. Это единственный случай, когда данный персонаж использует ненормативную лексику, причем не прямо, а лишь косвенно, сделано это для того, чтобы показать читателю внутреннее состояние героя. Кроме этого, Коля отличается на протяжении всего текста немногословностью, но благодаря этой психологической детали, нетрудно распознать его намерения и отношение к другим героям. В отличие от Коли, прямо, а не косвенно, мат используют его дочери: Полина и Лена. Лена встраивает мат в свой небольшой стих, который она рассказывает Деду Морозу, делает она это сознательно, для обозначения «жизненности» стиха, а также из соображений протеста. Полина, старшая дочь, хотя и на протяжении всей пьесы выражается как-то грубо и просторечно, опять-таки на мат переходит уже ближе к финалу, в кульминационной сцене, причем, использует его применительно к себе самой, наделяя себя различными бранными характеристиками, в очередной раз, подчеркивая атмосферу алогизма происходящего. Эти примеры хорошо отражают партитурную функцию ненормативной лексики в пьесах. Брань словно набирает обороты по мере развития сюжета, усиливая ощущение хаоса происходящего. Это очень напоминает принцип отображения духовного состояния героев в пьесах Коляды, где очищение речи героев являлось свидетельством очищения души, а в приведенных случаях мы видим этот же принцип только с другой стороны – увеличение беспорядка в происходящих событиях и состоянии героев влечет и засорение речи.

Но не во всех пьесах реализуется этот принцип, есть и такие тексты, где ненормативная лексика выступает лишь элементом стиля, приближая речь персонажей к реальной, и не выполняет больше никаких других функций. Наиболее ярким примером такого использования ненормативной лексики выступает пьеса «Мойщики», что коррелируется с поднимаемой темой – жизнью маргинальных молодых людей, промышляющих магазинным воровством. Речь героев изобилует матом. В данной пьесе его больше, чем во всех остальных пьесах сборника вместе взятых. Такое применение ненормативной лексики может быть обусловлено несколькими составляющими: данная пьеса написана с привязкой к конкретному месту и времени, ее действие разворачивается в Екатеринбурге примерно в наше время (прямых указаний на время событий нет, но это нетрудно определить по деталям – уровню развития инфраструктуры речи героев и предметам материального мира), текст пьесы стремится к кинематографичности, создающейся за счет ремарок с использованием приема монтажа и фокусировки, что делает пьесу более похожей на сценарий арт-хаусного фильма и отдаляет ее от театральных традиций. Темы, поднимаемые в пьесе, заостряют внимание на социальных и культурных проблемах, характерных именно для нашего современного общества, и потому автор старается создать атмосферу, максимально приближенную к реальности. К сожалению, ненормативная лексика давно стала частью повседневной речи многих людей, и потому в пьесе «Мойщики» она применяется как один из приемов создания ощущения достоверности. С этой же целью в тексте пьесы упоминаются реально существующие торговые знаки: «Макдоналдс», «Царицыно», «Visa», «D&G» и прочие.

В отдельных случаях ненормативная лексика служит способом конструирования образа мира. В пьесе Василия Сигарева «Пластелин» применяются приемы, близкие тем, что были описаны по применению к пьесе «Мойщики», кроме того, в данном случае они также создают эффект

кинематографичности, но с совершенно другой целью. В «Пластине» мы видим много узнаваемых явлений «низовой» жизни, но в своей совокупности они создают вовсе не правдоподобный мир, а напротив – концентрированный ужас темных сторон действительности. И в данной связи, ненормативная лексика является инструментом, помогающим дополнить данную картину мира. Язык персонажей также безобразен, как и все что происходит в пьесе, он состоит из смешения жаргона, мата, разговорных просторечий, и искаженных слов:

«ЛЕХА. Макся, выручай, блин.

МАКСИМ. Чё надо?

ЛЕХА. Тёлку, прикинь, снял. У неё Хайзер. Всё такое. Она такая, друга, говорит, бери. У меня там подруга типа есть. Я такой к Богатке, его нету. К Длинному потом ломанулся, а он с маминской чё-то красит. Не пошёл, короче. Шняга полная воще. Выручай, Макся, короче.

МАКСИМ. Чё за телка?

ЛЕХА. Воще бикса классная. Пивона, блин, набрал на все бабцы. Подруга у неё тоже, говорит, упадешь. Выручай, Макся. Отвиснем» [29, с. 442].

Подобной речью обладают почти все многочисленные персонажи пьесы, и на этом фоне отчетливо выделяются два героя, говорящие иначе: бабушка Максима, и Женщина из очереди. Их слова предельно лаконичны, не выражают ни агрессии, ни злобы и не наполнены бранью и жаргоном. Некоторые исследователи усматривают в пьесе «Пластин» в роли Максима «жертвенность», квалифицируя жанр пьесы как «трагедия», основываясь на том что «невинность» главного героя невозможна в условиях предельно жестокого и грязного мира, и потому герой гибнет, становится «жертвой» происходящего. Но если посмотреть на речевые портреты персонажей, становится ясно, что единственный по-настоящему невинный ни в чем персонаж – это бабушка Максима. Только она заботится о нем, любит его, и в



разговорах с бабушкой речь Максима очищается. Потому в конце, когда бабушка умирает, в пьесе не остается ничего светлого, и затем гибнет сам Максим: он не был жертвой, а был органической частью той жуткой реальности, которая ведет разрушительную войну внутри себя, не жалея никого.

Наиболее реалистичным языком обладают пьесы-монологи, представленные в сборнике. «Наташина мечта», «Победила я», «Луна и трансформер» и «Однажды мы все будем счастливы. Так как в данных пьесах драматическое действие заключается лишь в переживаниях одного героя, автору необходимо как можно точнее воссоздать психологический и эмоциональный портрет говорящего, а так как во всех четырех случаях поднимаемые темы имеют в своей основе реалистические ситуации, то и речь героев стремится к максимальной реалистичности. В пьесе «Луна и трансформер» главный герой, девятилетний мальчик из неблагополучной семьи, ведет свою жизнь, преимущественно гуляя на улице и общаясь со сверстниками. Его речь соответствует его образу: малокультурный но очень деятельный, он и речь свою строит, активно используя жаргонные глаголы: палить, наваливать, барагозить, отработать, вштырить (в значении: следить, идти, ругаться, забрать, подействовать – соответственно) и прочие. И именно такая лексика составляет основу пьесы:

«“Бакланка” продается по 12-50, а у нас с Шошевым только 12-20. Срочняк необходим перезайм. Когда перейду в пятый, то сам начну лавандос у лохов отжимать. Но пока облом, рановато, нарвешься не на того – и хана» [26, с. 317].

Скачущая мысль главного героя, прерываемая жаргонными словами, с самого начала пьесы создает ощущение высокой интенсивности речевого потока. В дальнейшем, это ощущение лишь усиливается, так как по сюжету, герой рассказывает собственную жизнь, «пронесшуюся у него перед глазами». Ощущение динамики достигается отсутствием в тексте ремарок,

пауз, многоточий и прочих смысловых и интонационных лакун. Напротив, используется многочисленными глаголы, относящиеся к действиям главного героя и тех, о ком он упоминает, весь мир через его речь мы видим в действии. Также в тексте присутствует много восклицательных предложений и коротких односложных предложений со знаком тире: «Я и мама – на кухне», «Звать козла – Ваня Шошев» [26, с. 324] и прочие.

В целом, все пьесы, написанные в натуралистическом ключе, стараются привести речь персонажей к максимально естественной. Авторы сборника «Глушь» вслед за Колядой поднимают многие темы, связанные с социально неблагополучными людьми, и потому пишут пьесы на простом разговорном языке. Но, конечно, не настолько буквально, как это делает документальный театр. В пьесах учеников Коляды используется соответствующая теме лексика, но не используются приемы звукоподражания, или вставки, изображающие оговорки персонажа и прочие приемы воспроизведения речи оригинала. Документальный театр, в первую очередь стремится к точности формы, а пьесы учеников Коляды стремятся к точности передачи содержания поднимаемой темы и проблемы. Поэтому наличие в тексте мата и жаргона вполне оправдано и не является чем-то лишним и избыточным. Но все же одной из особенностей речи простого человека в наше время стало обилие слов «паразитов» и это также отразилось на текстах пьес. В пьесе «Глушь», помимо уже упомянутой фразы «туда-сюда», произносимой Дядей Витей, присутствует еще множество таких же совершенно не литературных слов, приближающих речь персонажа к простой разговорной. Мила, главная героиня этой пьесы, постоянно разбавляет свои реплики бессмысленными конструкциями – «как бы», «там» и «все такое», что вполне соответствует ее неопределенному характеру и размытым взглядам на жизнь. Практически каждая фраза Милы снабжается этими конструкциями: «Может, как бы хватит?», «Как бы он научился говорить, читать там, все такое?», «Я пошла, кароче» [23, с. 295]. Кроме слов-

паразитов, в текстах пьес можно встретить и другие распространенные особенности современного разговорного языка – неправильное произношение окончаний, гласных в корне слова и неправильное употребление глаголов и просто сугубо разговорные несогласованные фразы: «плотим за чего нет!» «Я в книжке физиогномиков смотрела», «Так я ейных видела», «В войну с такими не церемонькался», «Сидишь, Сало растишь» [16, с. 122–132], «одел ботинки», [20, с. 240], «и нечего зарица на наше имущество» [13, с. 52].

Отличием от текстов Коляды является отсутствие в пьесах учеников мотивов народной смеховой культуры, связано это в первую очередь с отсутствием в пьесах «героя-артиста» такого, как у Коляды. Как было нами установлено, «артисты» в пьесах учеников не «скоморошествуют» и не «заговаривают реальность» и потому совершенно не похожи по своей речи на «артистов» Коляды. Идиоматичность фраз, а также смешение ненормативного языка и литературного, столь часто встречающееся у Коляды, не реализовалось в пьесах учеников. Можно встретить всего лишь три-четыре фразы на весь сборник, в то время как у Коляды определенные персонажи только такими фразами и говорили (как, например, Вовка из пьесы «Нелюдимо наше море» говорящий фразами вроде: «я собственно для чего этот эксперимент-экскремент провел»).

В целом, язык пьес сборника «Глушь», не отличается принципиальной новизной. Основной характеристикой языка пьес выступает реалистичность, контекстуальная достоверность, сочетающаяся с умеренными отступлениями от литературного языка и с оправданным использованием ненормативной лексики.

Суммируя все, то, что было рассмотрено в данной главе, можно с уверенностью сказать, что «драматургическая школа Николая Коляды» держится на совокупности художественных принципов, разделяемых всеми

авторами. Сборник «Глушь» обнаруживает признаки концептуально-идейного единства на многих уровнях: на уровне стилистического оформления, тем, языка, жанровых доминант, персонажей, конфликта, хронотопа и форм выражения авторской позиции. Несколько слабее, по отношению к вышеперечисленным особенностям, проявляется традиционная для Коляды карнавальная эстетика, но, тем не менее, присутствует в нескольких пьесах. Почти все доминантные черты поэтики драматургии Коляды нашли свое отражение в творчестве последователей. Из отличий, можно выделить отсутствие интертекстуальности в пьесах сборника «Глушь», а также свободное экспериментирование с синтезом жанров. В пьесах учеников Коляды неоднократно встречается соединение реализма, или даже натурализма, с фантастикой.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Николай Коляда за время своей творческой деятельности сумел завоевать широкое признание в литературной и театральной среде. Очень точно уловив в дух времени, Коляда оказал значительное влияние на весь драматургический процесс России. Но, не ограничившись лишь собственными достижениями, он сумел также, раскрыть потенциал многих молодых драматургов, сформировав вокруг себя целую «школу», опирающуюся на общие эстетические принципы формирования художественной модели мира.

Анализ и систематизация существующих теоретических и историко-литературных представлений по теме, позволил установить исторические предпосылки формирования ряда стилистических особенностей уральской драматургии, а также выделить доминантные черты поэтики пьес Николая Коляды.

Доминантные черты поэтики Николая Коляды составили основу аналитической модели, представленной в конце первой главы, позволившей произвести типологическое сопоставление художественных особенностей сборника «Глушь» с особенностями пьес Коляды.

Анализ пьес сборника «Глушь» позволил установить, какие черты поэтики драматургии Н. Коляды актуализировались в творчестве его учеников. Наиболее ярко проявились: жанровые особенности, особенности конфликта, хронотопа, изображения персонажей, а также особенности языковой организации и выражения авторской позиции. Менее активно в творчестве учеников драматурга отразилась карнавальная эстетика и проявилась редуцировано характерная для творчества Коляды интертекстуальность.

Уральская драматургическая школа, сформировавшаяся вокруг Коляды, не обладает никакой формальной закрепленностью или

манифестами, очерчивающими границы художественного метода, но, тем не менее, сами тексты произведений обладают рядом особенностей, позволяющих говорить о концептуальном и формальном единстве, существующих внутри школы. При этом произведения учеников Коляды не являются простым копированием стиля учителя, но в равной мере с учителем обладают традиционностью и самобытностью.

Единая культурная атмосфера, преемственность по отношению к творческому методу Коляды, многолетняя совместная писательская и театральная работа, а также схожие нравственно-ценностные ориентиры – все эти факторы позволили группе авторов добиться определенной художественной целостности.

Совокупность указанных особенностей поэтики «школы Коляды» позволяет говорить о приближенности современного драматургического процесса к реальной жизни. Поочередно испытав на себе влияние всевозможных литературных течений, подчас совершенно далеких от действительности, театр и собственно сама драматургия, вновь вернулись к реальной жизни как к основе конструирования художественного пространства. Вначале это вылилось в увлечение «жизнью как она есть» и распространению документального театра и документальной драматургии, а затем, постепенно пришло к сбалансированной пропорциональности достоверности (иногда нарочито доходящей до натуралистической документальности) и художественности. Именно на таком принципе сформирован сборник «Глушь», который наследует множество стилистических и жанровых находок отечественного драматургического процесса, но при этом каждое из представленных в нем произведений сохраняет самобытность.

Сборник «Глушь» – результат двадцатилетней совместной работы группы уральских авторов, являющийся ярким примером единства творческого процесса и художественного метода, существующих в рамках

одной драматургической школы – пример того, как драматургия может меняться, оставаясь при этом в границах единого жанрово-стилевого локуса.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### Материал диссертации

1. Архипов, А. Винтовка мосина / А. Архипов // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 29–62.
2. Архипов, А. Дембельский поезд / А. Архипов // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 6–28.
3. Архипов, А. Остров Мирный / А. Архипов // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 63–91.
4. Ахметзянова, Г. Выхода нет / Г. Ахметзянова // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 92–129.
5. Батурина, А. Фронтовичка / А. Батурина // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 186–243.
6. Богаев, О. Марьино поле / О. Богаев // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 344–384.
7. Богаев, О. Мертвые уши или новейшая история туалетной бумаги / О. Богаев // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 303–343.
8. Богаев, О. Русская народная почта / О. Богаев // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 281–302.
9. Богачева, А. Иллюзион / А. Богачева // Глушь : пьесы уральских



авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 130–142.

10. Богачева, А. Китайская бабушка / А. Богачева // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 143–185.

11. Ботаева, М. Мой папа – компьютер / М. Ботаева // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 244–280.

12. Васильева, Е. Забери меня к себе / Е. Васильева // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 6–48.

13. Васильева, Е. Однажды мы все будем счастливы / Е. Васильева // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 49–67.

14. Васильева, Е. Там, за «Ладожским» озером / Е. Васильева // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 68–91.

15. Васьковская, И. Уроки сердца / И. Васьковская // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 92–112.

16. Вдовина, Т. Доченька / Т. Вдовина // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 113–143.

17. Гарбар, Т. На островах / Т. Гарбар // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 144–157.

18. Григорьев, А. Женщина-облако / А. Григорьев // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 158–178.

19. Демина, З. Клубничный дневник / З. Демина // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 179–231.
20. Зуев, В. Круговая оборона / В. Зуев // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 232–255.
21. Зуев, В. Мамочки / В. Зуев // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 256–284.
22. Казанцев, П. Мойщики / П. Казанцев, Я. Пулинович // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 376–411.
23. Карпова, Р. Глушь / Р. Карпова // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 284–315.
24. Киселева, Е. Рай / Е. Киселева // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 348–375.
25. Киселькова, Е. Зимовье зверей / Е. Киселькова // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 328–347.
26. Крупин, А. Луна и трансформер / А. Крупин // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 316–327.
27. Пулинович, Я. Наташина мечта / Я. Пулинович // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 385–400.
28. Пулинович, Я. Победила я / Я. Пулинович // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-

Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 401–416.

29. Сигарев, В. Пластилин / В. Сигарев // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 1. – С. 417–462.

30. Спурин, Т. Банка сахара или Сказка о стране розового перца / Т. Спурин // Глушь : пьесы уральских авторов ; ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург : Каменск-Уральская типография, 2013. – Кн. 2. – С. 412–446.

#### Остальные источники

31. Агишева, Н. От Чайки – к интердевочке / Н. Агишева // Экран и сцена. – 1996. – № 44. – С. 3–5.

32. Алпатова, И. И тут кончается искусство... Разгром Коляда-театра в Екатеринбурге / И. Алпатова // Культура. – 2006. – № 28. – С. 11.

33. Алпатова, И. Каждый пишет, что он слышит. Современная драматургия по-прежнему на обочине / И. Алпатова // Культура. – 1999. – С. 9.

34. Алпатова, И. Философия пофигизма / И. Алпатова // Культура. – 2002. – № 18. – С. 6.

35. Аннинский, Л. Зачем живем, зачем страдаем? / Л. Аннинский // Культура. – 2001. – № 2. – С. 5.

36. Аннинский, Л. Колядование при конце света / Л. Аннинский // Культура. – 1999. – № 28. – С. 7.

37. Аннинский, Л. На строке одиннадцатой / Л. Аннинский // Культура. – 1999. – № 1. – С. 8.

38. Бабичева, Ю. В. История русской драматургии, вторая половина XIX – начало XX в. (До 1917 г.) / Ю. В. Бабичева. – Л. : Наука, 1987. – 493 с.

39. Бабичева, Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века / Ю. В. Бабичева. – Вологда : ВГПУ, 1982. – 187 с.

40. Балухатый, С. М. Вопросы поэтики / С. М. Балухатый. – Л. : Ленинград. Унта, 1990. – 146 с.
41. Басинский, П. Чучело Чайки / П. Басинский // Литературная газета. – 2000. – № 17. – С. 12.
42. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1976. – 504 с.
43. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
44. Бегунов, В. Доля сказки / В. Бегунов // Современная драматургия. – 1999. – № 3. – С. 160–162.
45. Бегунов, В. Зеркало бомжей или о том, как маргиналы себя утешают / В. Бегунов // Современная драматургия. – 1997. – № 1. – С. 219–214.
46. Бегунов, В. Нетеатральный роман / В. Бегунов // Современная драматургия. – 1994 – № 2. – С. 89–93.
47. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М. : Айрис-Пресс, 2004. – 416 с.
48. Берковский, Н. Я. Литература и театр / Н. Я. Берковский – М. : Искусство, 1969. – 640 с.
49. Богданова, П. Убогие и прекрасные / П. Богданова // Современная драматургия. – 2001. – № 3. – С. 160–163.
50. Богомолов, К. Художественный мир Николая Коляды и его сценическое воплощение / К. Богомолов // Урал. – 1995. – № 3. – С. 270–274.
51. Болотян, И. А. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания / И. А. Болотян // Новейшая драма рубежа 20–21 вв.: проблема конфликта : сб. науч. тр. – Самара : Универс групп, 2009. – С. 98–106.
52. Болотян, И. Новая драма. Жизнь в текстах / И. Болотян // Современная драматургия. – 2006. – № 1. – С. 158.

53. Букарева, Н. Ю. Своеобразие речевой организации в драматических произведениях Н. Коляды / Н. Ю. Букарева // Проблемы школьного и вузовского анализа литературного произведения в жанрово-родовом аспекте : сб. науч. тр. – Иваново : Ивановский государственный университет, 2006. – С. 200–204.
54. Букарева, Н. Ю. Техника диалога в пьесах Н. Коляды / Н. Ю. Букарева // Культура. Литература. Язык : сб. науч. тр. – Ярославль : Ярославский государственный университет, 2009. – С. 150–154.
55. Быков, Л. Художественный мир Н. Коляды и его сценическое воплощение / Л. Быков // Урал. – 1995. – № 3. – С. 270–271.
56. Вербицкая, Г. Я. Традиции Поэтики А. П. Чехова в драматургии Николая Коляды / Г. Я. Вербицкая. – Уфа : Изд-во УГУ, 2000. – 53 с.
57. Виктюк, Р. «Рогатка» Н. Коляды / Р. Виктюк // Современная драматургия. – 1990. – № 6. – С. 15–17.
58. Вильдгрубер, О. Коляда и его «plays» (Заметки гостя) / О. Вильдгрубер // Урал. – 1995. – № 3. – С. 264–270.
59. Винокуров, А. Лирическая песнь о мышах, крысах и дебильных харях / А. Винокуров. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/books> (дата обращения: 07.02.2017).
60. Владимиров, С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – Л. : Искусство, 1972. – 160 с.
61. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Федерация, 1929. – 272 с.
62. Головчинер, В. Е. Эпическая драма в русской литературе 20 века / В. Е. Головчинер. – Томск : ТГПУ, 2001. – 241 с.
63. Горгома, О. Веет легкий матерок / О. Горгома // Сегодня. – 1996. – № 5. – С. 5.
64. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учебное пособие / М. И. Громова. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 368 с.

65. Гусев, С. Мама, мама – пилорама... (Мертвые и живые Николая Коляды) / С. Гусев // Урал. – 1995. – № 3. – С. 261–264.
66. Дидковская, О. Небо и дно Николая Коляды / О. Дидковская // Урал. – 1995. – № 3. – С. 258–261.
67. Дмитриевская, М. Корабль Коли Коляды / М. Дмитриевская // Петербургский театральный журнал. – 1997. – № 13. – С. 23–27.
68. Журчева, О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века / О. В. Журчева. – Самара : СГПУ, 2007. – 415 с.
69. Журчева, О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века / О. В. Журчева. – Самара : СГПУ, 2001. – 184 с.
70. Журчева, О. В. Лирические драмы Николая Коляды / О. В. Журчева // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы : сб. науч. тр. – Саратов : Изд-во СГУ, 2004. – С. 136–144.
71. Журчева, О. В. Природа конфликта в новейшей драме 21 века / О. В. Журчева // Новейшая драма рубежа 20–21 в.: проблема конфликта : сб. науч. тр. – Самара : Универс групп, 2009. – С. 18–27
72. Журчева, Т. В. Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову / Т. В. Журчева // Литература и театр : сб. науч. тр. – Самара : изд-во СГПУ, 2006. – С. 70–79.
73. Забалуев, В. Между медитацией и «ноу хау»: Российская новая драма в поисках самой себя / В. Забалуев, А. Зензинов // Современная драматургия. – 2003. – № 4. – С. 142.
74. Зайцева, И. А. Поэтика современного драматургического дискурса / И. А. Зайцева. – М. : Просвещение, 2002. – 156 с.
75. Заславский, Г. Аутентичный театр Николая Коляды. «Солнце русской драматургии» приехал в Москву на гастроли с театром своего собственного имени / Г. Заславский // Независимая газета. – 2006. – № 26. –

С. 8.

76. Заславский, Г. Другая жизнь Николая Коляды / Г. Заславский // Независимая газета. – 1993. – № 9. – С. 12.

77. Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.

78. Зорин, Л. [Предисл.] «Барак» Н. Коляды / Л. Зорин // Современная драматургия. – 1995. – № 5. – С. 4–7.

79. Ищук-Фадеева, Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр : сб. науч. тр. – Тверь : ТГПУ, 2002. – С. 10–21.

80. Ищук-Фадеева, Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр : сб. науч. тр. – Тверь : ТГПУ, 2001. – С. 516–520.

81. Калужских, Е. В. Документальная драма в технике вербатима / Е. В. Калужских // Вестник Челябинской академии культуры и искусств. – 2003. – № 4. – С. 39–50.

82. Коляда, Н. «И жалею, и жить без них не могу...» / Н. Коляда // Советский патриот. – 1990. – № 49. – С. 12.

83. Коляда, Н. «Надо все это прожить – иначе ничего не получится» / Н. Коляда // Петербургский театральный журнал. – 1997. – № 13. – С. 51–52.

84. Коляда, Н. «Я работаю волшебником...» / Н. Коляда // Театральная жизнь. – 1998. – № 5/6. – С. 34–35.

85. Коляда, Н. В. Персидская сирень и другие пьесы / Н. В. Коляда. – Екатеринбург : Калан, 1997. – 464 с.

86. Коляда, Н. В. Пьесы для любимого театра / Н. В. Коляда. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1994. – 400 с.

87. Коляда, Н. В. Уйди-уйди / Н. В. Коляда. – Екатеринбург : Среднеуральское книжное издательство, 2000. – 440 с.

88. Коляда, Н. Драмкружок имени меня / Н. Коляда // Театральная

жизнь. – 1995. – № 10. – С. 32.

89. Коляда, Н. Как я был актером в немецком театре / Н. Коляда // Московский наблюдатель. – 1997. – № 5/6. – С. 29.

90. Коляда, Н. На Сахалине / Н. Коляда // Урал. – 2000. – № 7. – С. 43–48.

91. Коляда, Н. Ободрить и благословить / Н. Коляда // Современная драматургия. – 2004. – № 3. – С. 117–119.

92. Коляда, Н. Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за все. Я ни от кого не завишу / Н. Коляда // Современная драматургия. – 1996. – № 1. – С. 214–215.

93. Коляда, Н. Я – солнце русской драматургии / Н. Коляда // Литературная газета. – 2000. – № 23. – С. 14.

94. Костелянец, Б. О. Драма и действие / Б. О. Костелянец. – М. : Совпадение, 2007. – 503 с.

95. Кукулин, И. Ему и больно, и смешно... / И. Кукулин // Независимая газета. – 2000. – № 17. – С. 9.

96. Курицын, В. Персональный фестиваль: Н. Коляда – сегодня наш самый популярный драматург / В. Курицын // Литературная газета. – 1995. – № 4. – С. 8.

97. Лазарева, Е. Ю. Роль ремарки в драматургии Н. Коляды (на примере пьесы «Черепаша Маня») / Е. Ю. Лазарева // Научные труды молодых ученых-филологов : сб. науч. тр. – М. : МГПУ, 2006. – С. 56–59.

98. Лейдерман, Н. Л. Драматургия Николая Коляды : критический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Каменск-Уральский : Каменск-уральская типография, 1997. – 160 с.

99. Лейдерман, Н. Л. Русская литература XX в. : 1950–1990е годы : в 2 т. : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Т. 2. 1968–1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – 3-е изд., стер. – М. : Академия, 2008. – 688 с.



100. Лейдерман, Н. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом / Н. Лейдерман // Современная драматургия. – 1999. – № 1. – С. 162–170.
101. Марон, А. Формы выражения авторского сознания в пьесах Николая Коляды : дис. ... д-ра филол. наук / А. Марон. – Ржегош, 2016. – 246 с.
102. Мильдон, В. А. Открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драматургии / В. А. Мильдон. – М. : Арт, 1992. – 371 с.
103. Наумова, О. С. Поэтика слова в драматургии Н. Коляды / О. С. Наумова // Литература XX–XXI вв. Национально-художественное мышление и картина мира : сб. науч. тр. – Ульяновск : УГПУ, 2006. – Ч. 1. – С. 217–222.
104. Наумова, О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. С. Наумова. – Самара : СПГУ, 2009. – 20 с.
105. Немченко, Л. Художественный мир Н. Коляды и его сценическое воплощение / Л. Немченко // Урал. – 1995. – № 3. – С. 272–273.
106. Нерезенко, Н. А. А. Вампилов и Н. Коляда: Провинциальные анекдоты в XX веке / Н. А. Нерезенко // Традиции русской классики XX века и современность : сб. науч. тр. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2002. – С. 299–301.
107. Новикова, С. Театр начинается с...пьесы. А вы как думали / С. Новикова // Современная драматургия. – 1996. – № 1.– С. 23–27.
108. Образцов, А. Предисловие / А. Образцов // Ландскрона. Петербургские авторы конца тысячелетия. – СПб., 1996. – С. 3.
109. Осипова, Н. О. Идиллия в системе интертекстов постмодернистского сознания («Старосветские помещики» Н. Коляды) /

Н. О. Осипова // Историческая поэтика пасторали. – М. : Экон-Информ, 2007. – С. 132–141.

110. Пилат, В. В орбите творческих влияний Николая Коляды / В. Пилат // Балтийский филологический курьер. – 2005. – № 5. – С. 387–394.

111. Платунов, А. Страсти по Коляде / А. Платунов // Искусство Ленинграда. – 1991. – № 6. – С. 6.

112. Плохотнюк, Т. Г. Русская советская мелодрама 20-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Г. Плохотнюк. – Томск : ТГУ, 1990. – 18 с.

113. Подкладов, П. Николай Коляда: «Ненавижу бутафорию» / П. Подкладов // Культура. – 2006. – № 23. – С. 11.

114. Ратина, М. Мы едем, едем, едем, вот только куда? / М. Ратина // Московский комсомолец. – 1996. – 2 июня. – С. 9.

115. Руднев, П. Прорыв / П. Руднев // Майские чтения. – 1999. – № 1. – С. 3.

116. Руднев, П. Страшное и сентиментальное / П. Руднев // Новый мир. – 2003. – № 3. – С. 45–50.

117. Сальникова, Е. В отсутствие свободы и несвободы / Е. В. Сальникова // Современная драматургия. – 1995. – № 1. – С. 170–172.

118. Сальникова, Е. В. Возвращение к реальности / Е. В. Сальникова // Современная драматургия. – 1997. – № 4. – С. 167–176.

119. Сальникова, Е. В. Мотивы Н. Коляды / Е. В. Сальникова // Читающая Россия. – 1995. – № 1. – С. 14–21.

120. Северова, Н. Страстные сказки Николая Коляды / Н. Северова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsenszii/2003/03/strastnyie-skazki-kolyadyi/> (дата обращения: 12.03.2017).

121. Смоляков, А. Жизнь в антракте. Н. Коляда / А. Смоляков // Театр. – 1994. – № 1. – С. 5.

122. Соколянский, А. Шаблоны и склоки любви: о пьесах Н. Коляды /

А. Соколянский // Новый мир. – 1995. – № 8. – С. 218–220.

123. Старосельская, Н. Паруса без ветра, или Ветер без парусов? / Н. Старосельская // Современная драматургия. – 1993. – № 2. – С. 4–5.

124. Старченко, Е. В. Два варианта одной пьесы («Играем в фанты» Н. Коляды) / Е. В. Старченко // Язык художественной литературы как феномен национального самосознания : сб. науч. тр. – Орехово-Зуево : МГОПИ, 2005. – С. 262–266.

125. Старченко, Е. В. Драматургия Н. Коляды 1980–90-х годов / Е. В. Старченко // Русистика и компаративистика. – М., 2006. – Вып. 1. – С. 89–95.

126. Старченко, Е. В. Пьесы Н. Коляды и Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Старченко. – М. : МГОПИ, 2005. – 21 с.

127. Турбин, В. Дни на дне / В. Турбин // Литературная газета. – 1996. – № 31. – С. 7.

128. Тютелова, Л. Г. Проблема «слова» в драматургии Н. Коляды и Л. Петрушевской / Л. Г. Тютелова // Филологическая проблематика в системе высшего образования. – Самара : СамГАПС, 2007. – С. 50–55.

129. Успенский, Б. И. Поэтика композиции / Б. И. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 341 с.

130. Финк, Л. А. Теория драмы в движении / Л. А. Финк // Вопросы литературы. – 1982. – № 7. – С. 196–211.

131. Хализев, В. Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 264 с.

132. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 218 с.

133. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.

134. Цыпуштанова, М. А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») / М. А. Цыпуштанова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/gogolevskiy-tekst-v-tvorcheskoy-retseptsii-nikolaya-kolyady-piesa-starosvetskaya-lyubov> (дата обращения: 09.03.2017).

135. Четина, Е. А. «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития / Е. А. Четина // Новейшая драма рубежа 20–21 вв.: проблема конфликта. – Самара : Универс групп, 2009. – С. 80–89.

136. Чувашева, Е. Ю. Николай Коляда и драматургия «новой волны» / Е. Ю. Чувашева // Анализ художественного текста : труды кафедры литературы : сб. науч. тр. – Киров : ВятГГУ, 2005. – С. 98–103.

137. Шахматова, Т. А. Рождение конфликта из потока саморефлексии / Т. А. Шахматова // Новейшая драма рубежа 20–21 вв.: проблема конфликта – Самара : Универс групп, 2009. – С. 27–34.

138. Щербакова, Н. Г. Театральный феномен Николая Коляды : дис. ... канд. искусств. наук / Н. Г. Щербакова. – СПб., 2013. – 231 с.

139. Эрнандес, Е. Драматургия, которой нет / Е. Эрнандес // Современная драматургия. – 1992. – № 1. – С. 185–192.

140. Якушева, Л. А. Современный автор. Классик или маргинал / Л. А. Якушева // Роль творческой личности в развитии провинциального города. – Ярославль : Ремдер, 2002. – С. 313–316.