

Деполитизация
новой драмы:
феноменологический
поворот

Виталий Никитин

Виталий Никитин. Театроведческий факультет, Российский институт театрального искусства (ГИТИС), Москва, Россия, vitalius1917@yandex.ru.

Начало этого века в России обозначилось возникновением театрального движения «новой драмы». К нему причисляли очень разных режиссеров и драматургов: от Кирилла Серебренникова до Елены Греминой, от Ивана Вырыпаева до Василия Сигарева. При этом все они обращались к теме исключенных и депривированных социальных групп: мигрантов, бездомных, жертв насилия и буллинга. Но если схожие движения в Европе были прямо связаны с политической практикой, то в России произошло иное. Театральная критика и общественная рецепция в целом не заходили в политическую плоскость, в непосредственный социальный активизм. Это происходило параллельно с деполитизацией общественного пространства, созданием комфортной инфраструктуры массового потребления и управляемых массмедиа. При этом оценка этого течения как политического все равно оставалась доминирующей. В статье анализируются формальные приемы новой драмы, ее общая художественная методология, а также обосновывается корректность ее описания в терминах «деполитизации».

Ключевые слова: *новая драма; политический театр; документальность; деполитизация; Театр.доc; эстетика; феноменология.*

« **И**СКУССТВО — это политика», — гласит старый принцип левого активизма. Этот лозунг используют до сих пор, но каждый раз он обретает новое значение. Возможно, поэтому конкретное содержание этой фразы давно выветрилось. При этом проблема соотношения художественных и общественных задач в искусстве никуда не исчезла. Что нужно, чтобы назвать театр политическим? Мы по старой привычке часто обращаемся в первую очередь к темам, о которых говорят на сцене, то есть к репертуару. Правда, часто выходит так, что обращение к социальной проблематике — лишь элемент художественного метода, а не политической борьбы. Случаев, когда происходит именно так, — целое множество. Часто социальная проблематика — фон для психологической драмы, иногда для авантюрной истории, а порой и для мистической трагедии.

В этой работе речь пойдет о другой ситуации: когда политическая тема становится способом переосмыслить восприятие окружающей реальности и таким методом вернуть подлинность переживания повседневности. Именно так можно охарактеризовать появление и развитие «новой драмы» — театрального течения, возникшего в России на стыке XX и XXI веков. В первую очередь оно включает в себя произведения таких драматургов, как Иван Вырыпаев, братья Дурненковы, братья Пресняковы, Василий Сигарев, Александр Родионов, Евгений Гришковец и Павел Пряжко. Хотя, конечно, это далеко не весь список, но именно — наиболее характерные для периода первого десятилетия XXI века. В то же время развитие «новой драмы» связано как с драматургами старшего поколения, например творчеством Михаила Угарова и Елены Греминой, а также с первыми сценическими воплощениями на сценах «Театра.doc», «Практика», Центра драматургии и режиссуры (ЦДР). Иначе говоря, лучше говорить о целом «поле влияния» эстетики «новой драмы», в котором существовали не только отдельные драматурги, но целые центры притяжения. Притом что творчество каждого участника движения уникально, можно назвать некоторые общие тенденции и темы: немотивированное насилие, жизнь людей социального дна, репрессии, сегрегация, стремление к «документальности» и непосредственности воплощения. Пожалуй, наиболее ярко этот акцент характеризует название пьесы Александра Родионова «Борьба молдаван за картонную коробку». Кажется, что социальная проблематика

не просто доминирует в эстетике «новой драмы», но является наиболее важной, если вообще не единственной.

Но это не так. О многих коллективах художников Западной Европы мы действительно можем говорить в политических терминах. Есть целая история «левых» проектов: Ситуационистский интернационал, «партизанский театр» Ронни Дэвиса, *Berliner Ensemble* Бертольда Брехта, — это только самые известные примеры. И речь, конечно, не просто о лозунгах политического содержания, но о самих принципах работы. А вот участников «новой драмы» мы не можем без специальных спекулятивных усилий причислить к какой-то определенной политической повестке. Конечно, социальная проблематика — частый маркер «левых» художников, но вряд ли этого достаточно. Фрагментарные высказывания отдельных авторов о свободе слова, угрозе авторитаризма и репрессиях не переходят в эстетику их произведений. Скорее, они остаются биографическим фоном, а не художественной стратегией. Политические взгляды и выступления этих авторов можно отнести к тому, что Юрий Тынянов называл «генезисом»¹, то есть достаточно случайным личным опытом, но вот реализацией традиции и художественной системой они не стали.

Я предлагаю описывать это явление как «деполитизацию». Термин этот часто используется в российской социологии² как способ объяснить атомизацию граждан, их отказ от участия в электоральных процедурах, протестах, объединениях. Политика вызывает скорее отвращение и недоверие, чем желание вмешаться. Как следствие человек избегает идентификации себя как сторонника той или иной политической повестки. Отчасти схожий отказ мы и видим в работах «новой драмы». Однако в искусстве термин «деполитизация» получает новые значения. Во-первых, сама энергия отвращения к общественной жизни становится частью художественной системы. В наиболее общем виде она воплощается как невозможность политического действия, чем углубляет впечатление безысходности. Во-вторых, миру политики и социальных ценностей противопоставляется «реальная жизнь». Речь здесь о возврате внимания к повседневности, не объединенной и не описанной ника-

1. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука 1977. С. 29.

2. Юдин Г. Б.* Россия как плебисцитарная демократия // Социологическое обозрение. 2021. Т. 2. № 2. С. 9–47.

* Юдин Григорий Борисович признан иностранным агентом.

кой идеологией. «Деполитизация» как характеристика искусства может легко соседствовать с «реполитизацией», так как возвращает человека в мир, в котором у него нет никакой защиты, кроме окружающих его людей. «Деполитизация» может быть понята как «безоценочность», отказ от «подыгрывания» конкретным социальным группам. В «новой драме» это выражается в тенденции к «документальности» и к особому методу воплощения, который режиссер и драматург Михаил Угаров называл «ноль-позиция»³. О том, как конкретно реализуется «деполитизация» в качестве эстетической характеристики «новой драмы», и пойдет речь ниже.

* * *

Исторический контекст появления «новой драмы» в России можно описывать бесконечно долго. Я выделю лишь несколько моментов, непосредственно связанных с происхождением «новой драмы». В наиболее общем плане Россия конца 1990–2000-х — страна с рыночной экономикой и относительно мягким контролем государства над жизнью общества. У театральных художников появляется физическая возможность рефлексировать мир вокруг себя, создавать частные коллективы и привлекать публику. При этом здесь важно выделить две тенденции, которые господствовали в 2000-е годы. Первая — централизация власти и ужесточение силового аппарата. Вторая — рост экономики и благосостояния граждан. Для нас эти тенденции важны не только как элементы социального контекста, но и как отправные точки в объяснении взгляда «новой драмы» на мир. И набирающая силу центральная власть, и растущая экономика стремились создать новые образы настоящего и будущего. В этом смысле в одном ряду стоят и возвращение советского гимна, и развитие рекламы, и политический пиар, и распространение супермаркетов и торгово-развлекательных центров. На основе всего этого и формировались образные системы, которые стремились не столько объяснить реальность, сколько ее перекодировать: выделить в ней наиболее светлые, позитивные, воодушевляющие черты.

Формирование в России сложно устроенной и относительно независимой системы СМИ привело к нескольким

3. Антисловарь Михаила Угарова // Teatr.doc. URL: <https://www.teatrdoc.ru/doc/antiword/>.

важным последствиям. Во-первых, демонстрация насилия, шокирующих образов стала абсолютно легитимной и даже отчасти привычной. «600 секунд» Александра Невзорова, репортажи НТВ и «Новой газеты», посвященные войне в Чечне, не говоря уже о десятках менее ярких передач, тиражировали пугающие сцены в таком масштабе, к какому советские СМИ не приближались даже во время публичных судебных процессов. К тому же и сам уровень насилия в последнее десятилетие XX века также постоянно рос. Во-вторых, исчезновение старой системы цензуры дало возможность СМИ изучать и описывать опыт отдельных людей. В новых массмедиа все большее место стали занимать репортажи о конкретных людях, а позднее популярные ток-шоу обратились к приватным историям, которые уже не претендовали на всеобъемлющее значение, но уделяли внимание частному, интимному опыту.

Театральный контекст 1990-х можно описать фразой режиссера Бориса Юхананова:

Постмодернизм в каком-то смысле освободил нас от необходимости мифа, освободив, он начал удерживать нас от мифа, он лишил нас отношений с абсолютным в силу тотальной релятивности, в силу наличия игрового элемента в сознании, которое обращается к культуре, трагически переживающей свою отделенность от бытия именно потому, что бытие наполнено тоталитарным сознанием⁴.

Наиболее яркие проекты того времени редко обращаются к современности. Если они вообще говорят о реальности, то в исторической перспективе, например, говорят о советском прошлом. Все большее место занимают изучение мистических практик, как, например, в творчестве Анатолия Васильева, неподцензурная работа с классикой мировой литературы, эстетизм. Театр как трибуна во многом теряет свое общественное значение. Ни об общественных проблемах страны (беженцы из бывших советских республик, рост бандитизма, политические кризисы), ни даже о войнах — в той же Чечне — сцена не говорит. Это время театральных утопий, которые пытались построить освободившиеся от цензуры художники. И, как правило, попытки эти привели к неудачам. Разочарование от несбывшихся надежд также не подталкивало к экспериментам и поискам новой обще-

4. Юхананов Б.Ю. Любовь к перфектам и садам // Московский наблюдатель. 1993. № 11–12. С. 44–46.

ственной функции. Казалось, что запрос на художественную независимость, сформированный еще в перестройку, больше не отражал реального положения дел.

В такой ситуации обращение к документальности как к особой эстетике, внимание к бедности, социальным конфликтам, нетерпимости — не просто шаг в поиске чего-то нового. Это борьба за специальную оптику взгляда. Вместо создания новых образов, «новая драма» пытается обратиться к вещам и событиям, не пытаясь их эксплицитно объяснить. Любое объяснение может привести к возврату идеологии, феномену, пользовавшемуся в тот момент дурной репутацией: идеология воспринималась как то, что может только сузить восприятие окружающего мира. По сути, переход к документальности, «разряженной» образности и «сниженной» эстетике — это ход феноменологический, а не политический. Он претендует, в первую очередь, на смену хронотопа переживания. Взамен современности как образу будущего, к которому мы стремимся, «новая драма» предлагает современность как нескончаемое настоящее. Мысль о движении превращает жизнь в этап, а потому вслед за крахом «больших нарративов» приходит и упадок сюжетной драмы.

В итоге на смену эстетизму и фигуре великого художника должно было прийти что-то другое. «Новая драма» во многом и рассматривается как приход этого другого — как развитие политического театра в России, возникшее в ответ на предыдущую эпоху. Период 2000-х в целом представляется как время зарождения нового вида злободневного искусства. Театральный критик Татьяна Кузнецова писала:

Главные авангардисты Европы (сейчас у каждого из участников спектакля — либо собственная труппа, либо собственный проект) не чужаются злободневности и все равно умудряются рассказать о главном. Русские же хореавторы с ужасом открещиваются от одной мысли изобразить сегодняшнюю жизнь (ну хоть «Идущих вместе» с унитазами возле Большого театра), полагая, что их внутренний мир куда значительнее. И пока отечественные хореографы барахтаются в своих душевных и телесных колебаниях, на площади современности они смогут выстроить разве что обочинный бордюрчик⁵.

5. Кузнецова Т. Мастера на все ноги: D'Avant на сцене «Школы драматического искусства» // Коммерсантъ. 13.03.2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/873186?ysclid=lwoenoqrju275691222>.

Как логичное следствие недоверия к старым мастерам развивается критика иерархичности искусства. Частные театры открываются как альтернатива официозу, непрофессионалы идут в искусство, чтобы бороться с «тоталитарной фигурой автора» и академика. Часто новые драматурги и режиссеры не имеют профильного образования.

Документальность при этом описывается исключительно как политический ход и вызов. Театроведка Кристина Матвиенко писала:

Изучение «документа» и «свидетельских показаний», взятых у реальных людей, всегда опрокидывают ожидания: «все не то, чем кажется», любила повторять Грелина. Свидетельства монтируются в грузную и противоречивую картину, но именно она адекватна происходящему⁶.

То есть вместо политической драмы предлагается констатация существующего положения вещей и изображение того, что обычно остается незаметным.

В завершение описания контекста процитируем отдельные положения из манифеста Театра.doc, созданного в начале 2000-х:

Театр.doc отражает острые конфликты современного общества <...> Театр.doc исследует пограничные зоны человеческого существования <...> Театр.doc приветствует конфликтность позиции автора. <...> Театру.doc интересны инновационные техники создания театрального произведения <...> Театр.doc отрицает понятие «искусство ради искусства»⁷.

При этом постулируется минимальность художественного оформления (отказ от образных декораций, музыки, танца, грима). Кажется, что более отчетливого манифеста политического высказывания трудно найти.

6. Матвиенко К. Н., Кузьмина Л. В. Воздух вербатима: как стиль и энергетика «новой драмы» повлияла на российские театр и кино // Искусство кино. 22.09.2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/vozduh-verbatima-kak-stil-i-energetika-novoy-dramy-povliyala-na-rossiyskie-teatr-i-kino>.

7. Болотян И. «Док» и «Догма»: теория и практика // ТеатрЪ. 22.08.2015. URL: <https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>.

«Новую драму» в России пытаются описывать как пример политического театра. Первая причина — риторическая. Один из главных лозунгов, который использовало новое театральное течение, звучал так: «Возврат к правде жизни». Устоявшиеся театральные формы считывались как консервативные, дистанцированные от реальной жизни. При этом вряд ли можно сказать, что слово «правда» для новых авторов значило больше, чем для прежних. Вопрос правдивости, точнее акцент на нем, не разъединяет театральные поколения, а, наоборот, делал возможным диалог и противостояние. Марк Липовецкий и Биргит Боймерс так описывают специфику манифестов «новой драмы»:

...воспроизводятся патетические, но глубоко вторичные манифесты Михаила Угарова и других «идеологов „новой драмы“», призывающих «изображать жизнь как она есть», как будто о том же самом не говорило каждое новое театральное поколение. При таком угле зрения остается непонятным, чем же «правда жизни» и методы ее постижения, собственные НД, отличаются от аналогичной категории у Станиславского, писателей 60-х годов или же представителей «чернухи» времен перестройки⁸.

Вторая причина политической интерпретации «новой драмы» — внутренняя эволюция российского театра. Побочная тема общественной жизни в театре рубежа 1980–1990-х годов становится центральной для сцены 2000-х. Основная задача, манифестируемая «новой драмой», — демонстрация «жизни как она есть» совпадает с задачей предшествующих театральных поколений, меняются формальные элементы ее решения. Деформация и деавтоматизация театрального приема, демонстративная оппозиция «новой драмы» к театральной эстетике недавнего прошлого — не акт политизации как таковой, но механизм художественного развития.

В этом смысле примечательны следующие слова режиссера Михаила Угарова:

8. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 23.

Дело в том, что этот мир по-настоящему мистериальный. Иногда у московских ребят тоже возникает такая идея — бросить столицу, уехать в провинцию, устроиться на работу и спокойно жить. Но, когда узнаешь настоящую жизнь в той провинции, понимаешь, что там такие сложные, иррациональные отношения, что столичные штучки в них запутаются как прагматики, не понимающие загадок, сложностей, необъяснимых порывов и импульсов. <...> Вот в этом направлении нужно идти дальше и пытаться проникнуть в то, что сложно и необъяснимо. Потому что очень жалко, что этой мистериальности в нашей жизни остается все меньше и меньше⁹.

Обращение к бытовым, не столичным сюжетам воспринимается не как политическое действие (например, культурной и социальной децентрализации), а, скорее, как экзистенциальный жест, способ изменить ракурс зрения, необходимый для того, чтобы увидеть подлинную жизнь.

Установка перечисленных связей «новой драмы» и предыдущей эпохи дает возможность обозначить ключевые формальные особенности театральной сцены начала XXI века. Ключевой жанровой особенностью «новой драмы» становится тенденция к сказу. Диалоги и образы героев играют все меньшую роль. Основным способом выразительности становится монолог, причем построенный на языковой игре, дискурсивном драматизме, звукоподражании («...документы, и деньги, и все мои планы на будущее, — всё обратилось в серый пепел, ничего не осталось, только я и июль месяц, посреди которого и сотворилась со мною вся эта беспощадная дребедень»¹⁰). Сказ — прозаическая форма, в которой эпический модус уступает место желанию выразить конкретный момент, а порой прямо пересекается с песней. В ранних пьесах Ивана Вырыпаева («Июль», «Кислород») текст строится на куплетно-припевной структуре, а герои лишены личностных черт, существуют сугубо как исполнители. Юрий Тынянов говорил о свойствах сказа следующее:

Сказ делает слово физиологически ощутимым —
весь рассказ становится монологом, он адресован

9. Угаров М. Ю. Театр для всех: интервью М. Шимадиной // Искусство кино. 2007. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21>.

10. Вырыпаев И. А. Июль. М.: Коровакниги, 2007. С. 5.

каждому читателю — и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя. Здесь — близкая связь с юмором¹¹.

Тенденция к особому вниманию театра к прозе фиксируется еще у предыдущего поколения в 1990-е годы. Наталья Якубова в работе «Культь рассказа» пишет, что проза для ведущих режиссеров того периода «была материей, с помощью которой можно было поставить под сомнение и заново переосмыслить драматические структуры»¹². Однако «новая драма», перенимая эту тенденцию, реализует ее совершенно иначе. Режиссерское и драматургическое поколение 1980–1990-х стремилось приблизить драму к прозе, утверждая фигуру всевидящего автора, развить идею театрального ансамбля. «Новая драма» же драматизирует прозу, отказывая ей в позиции холодной объективности.

Реализация формы сказа «новой драмой» отмечена не только снижением значения нарратива, но и образа героя. На место психологического портрета приходит языковая функция, речевая стратегия. Персонажи — лишь форма репрезентации мира, инструменты для его препарирования. Неслучайно многие персонажи в «новой драме» названы исполнителями или обладают крайне бедными характеристиками: «исполнитель текста — женщина» («Июль»), «Он», «Она» («Кислород»), «Рассказчик — молодой человек лет тридцати-сорока, одет в морскую форму, чаще держит бескозырку в руках, иногда надевает ее на голову» («Как я съел собаку» Евгения Гришковца), Герой («Синий Слесарь» Михаила Дурненкова). Значение героев ослабляется не только с помощью отказа от психологизации, но и на уровне сюжета. Как правило, героями «новой драмы» становятся «деклассированные элементы», то есть люди, исключенные из социальной системы, лишенные привычных семейных и дружеских связей. Косноязычие героев, обилие мата перестает быть речевой характеристикой конкретных героев, становясь методом описания лиминальных состояний. Привычный нормативный язык оказывается не способен передать специфический опыт, который становится центральным для этой драматургии.

11. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 160.

12. Якубова Н. Культь рассказа // Вопросы театра. Proscaenium. 2010. № 1–2. С. 43.

Герои, выпавшие из социальной иерархии или находящиеся на ее дне, дают новые возможности драматическому языку. В этом отношении наиболее примечательным примером становится пьеса «Бытие №2» Антонины Великановой и Ивана Вырыпаева¹³. Авторка этого текста — пациентка психиатрической больницы с диагнозом «шизофрения». Как описано в предисловии к пьесе, Великанова отправила Вырыпаеву свой текст через главврача больницы. Краткое представление ее истории очень показательно, неслучайно она кажется некоторым критикам мистификацией. Специфика диагноза становится элементом драматургического языка. В пьесе «Бытие №2» ослабление фигуры персонажа развито почти до предела: героем объявлен текст, а личности, существующие в нем, названы действующими лицами или исполнителями ролей¹⁴.

Герои «новой драмы» лишены своего частного пространства и личного времени. Отсутствует хронотоп, который был бы им органичен, к которому они могли бы стремиться как к изначальному. Их судьбы разыгрываются на улицах, заводах, в школах, во дворах, то есть в общественных пространствах, реже — на чужих квартирах. Иногда пространственная локализация отсутствует вовсе, как в пьесе Павла Пряжко «Грустный хоккеист», которая состоит из стихов и заметок героя¹⁵.

Связь сказа с юмором, отмеченная Юрием Тыняновым, также находит подтверждение в текстах «новой драмы». Множество пьес этого течения можно назвать ироничными. Например, пьеса «Трусы» Павла Пряжко, говорящая о девушке, которая регулярно покупает себе нижнее белье, ранжированное по качеству, цвету, цене, легко может быть прочитана как сатира на формирующееся общество потребления¹⁶.

Принцип обмана ожиданий, который часто реализуется в шутках в форме «завязка — неожиданное разрешение», можно часто встретить в «новой драме». Например, в пьесе Ивана Вырыпаева «Июль» герой говорит о своей любви к священнику, который его приютил, только для того, чтобы обосновать выбранный способ убийства:

13. Вырыпаев И. А. 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005.

14. Там же. С. 156.

15. Пряжко П. Н. Мы уже здесь: Пьесы: В 2 т. М., СПб.: Искусство кино, Подписные издания, 2020.

16. Пряжко П. Н. Трусы // Любимовка. URL: https://lubimovka.art/media/plays/Pryazhko_Trusy.docx.

Я люблю вас поп-июль. Вы святой, и вы достойны рая, как никто из других. И чтобы уже все было сделано наверняка, я еще часа четыре резал его на мелкие части, доставляя очевидно невиданные мучения, но делая это так, чтобы отец Михаил не потерял сознание и страдал в здравом уме и трезвой памяти¹⁷.

Юмор в текстах «новой драмы» становится способом дезавуирования любой попытки рационализации мира. Он показывает их несостоятельность, которая ярче всего видна в ситуациях особого эмоционального напряжения. Артемий Магун в книге «Искус небытия» пишет об этой особенности юмора:

В случае комического здесь выходит наружу сама «включающая» сила, которая не только снижает значимость, но *активно* развенчивает изображаемые вещи и события как на уровне формы, так и на уровне содержания. Смех или улыбка как миметическая реакция на устах и актеров, и зрителей — это уже первая, экспрессивная рефлексия отрицательности в искусстве¹⁸.

Ослабление эпического начала и одновременное стирание психологической фактуры героев приводит нас к наиболее важной черте документальности «новой драмы» — к выражению пограничных состояний, эмоций и положений. Основой «документа» становится аффект. Это приводит к особому отношению «новой драмы» с временем и историей, так как они получают право на существование или лишаются его только в результате эмоциональной реакции. Иначе говоря, время в «новой драме» не существует, но *проживается*. У героев пьес нет своего прошлого, есть лишь момент, по поводу которого они испытывают или не испытывают эмоции. В этом смысле примечательна пьеса Юрия Клавдиева «Я — пулеметчик», где в одном монологе соседствуют воспоминания участника Великой Отечественной войны и «братка» из 1990-х. Эти воспоминания актуализируются волей исполнителя, и в этом смысле они драматургически равны, хотя бесконечно различны по содержанию. Наталья Якубова счи-

17. Вырыпаев И. А. Июль. С. 20.

18. Магун А. В. Искус небытия: энциклопедия диалектических наук. Т. 1: Отрицательная эстетика. СПб.: Изд-во Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020. С. 120.

тает, что «акцент в рассказе переносится с формирования суждения на акт самоидентификации с чужим сознанием — и на важность опыта такой самоидентификации»¹⁹.

Но это не единственная стратегия. Есть примеры, когда событию и времени буквально отказано в праве на существование. В пьесе братьев Пресняковых «Терроризм» в каждом акте представлена отдельная ситуация, от которой дистанцируются герои. В очереди в аэропорту, который оцепили спецслужбы из-за информации о минировании, говорят о том, что в мире нет справедливости, и выясняют, кто все-таки достоин покушения; в сцене адюльтера любовники уходят от разговора о чувствах с помощью ролевых игр и бытовых забот. Примечательно, что и события, от которых пытаются уйти, находятся во вне-сценическом пространстве. Например, в третьем акте сотрудница, совершившая самоубийство, находится в комнате для релаксации²⁰.

* * *

Теперь, когда мы охарактеризовали основные инструменты «новой драмы», мы можем изучить содержательные координаты и функциональные механизмы деполитизации.

«Новая драма» регулярно обращается к тому, что можно назвать «отвратительным». Отличие от ужасного состоит в том, что второе предполагает конечность исходного события. Например, сцена убийства может быть ужасна. Таковым может быть и длящееся событие, но данная эмоция предполагает некоторую конечность. В силу того что ужас требует огромного напряжения, он не может длиться бесконечно. Совсем иначе строится работа «отвратительного». Такие события, действия принципиально не имеют развития, а могут лишь повторяться. Можно сказать, что отказ от результата и развития — основа поэтики «отвратительного».

Ярче всего к этой категории обращается Василий Сигарев. Например, в пьесе «Пластинин», постановка которой стала манифестом «новой драмы». В ней есть эпизоды изнасилования подростка, регулярные домогательства, пьянство, жестокость по отношению к беззащитным, фи-

19. Якубова Н. Указ. соч. С. 50.

20. Братья Пресняковы. The best: Пьесы. М.: Эксмо, 2005.

зическое насилие. При этом нет ни авторского гармонизирующего голоса, ни морального голоса самих героев. Каждый понимает, что делает, но не рефлексирует это. Никто не пытается исправить случившееся. Случившиеся могут его не одобрять, но никто не пытается предотвратить его повторение. Иначе говоря, произведение репрезентирует симптом, не предлагая ни завершения его действия, ни терапии. Ведь герои не гибнут, не исчезают, а лишь претерпевают повторяющееся вновь и вновь насилие. Персонажи «новой драмы» порой сильно напоминают Сизифа, который толкает в гору камень, но никогда не может завершить свой труд. Таким образом, завершить насилие может только сам зритель в своем воображении. «Отвратительное» обращено к нему и не оставляет после себя ощущения «катарсиса», «очищения», но производит эффект «заражения», с которым он должен справиться сам.

Отсутствие авторской моральной интенции приводит нас к вопросу реализации «безоценочности». Важно отметить, что в «новой драме» очевидно отсутствует любая внешняя система этических координат. «Новая драма» не упивается садизмом, не эстетизирует насилие, но и не опирается на этический пафос, — иначе у царящего в ней насилия была бы какая-то точка завершения. Пьеса «Сентябрь.doc» Елены Греминой и Михаила Угарова создана из комментариев на чеченских, осетинских и русских интернет-форумах, возникших в связи с обсуждением теракта в школе в городе Беслан. Прием монтажа уже готовых высказываний направлен как раз на то, чтобы продемонстрировать отсутствие авторской позиции. Драматурги занимают положение операторов текстуальных потоков. Конечно, любая «безоценочность» достаточно условна. Важно отметить, в чем состоит ее условность в «новой драме».

Представляя пьесу, как определенный срез общественного мнения, авторы не пытаются дать ему какое-либо наукообразное обоснование. Например, в тексте нет репрезентативной выборки комментаторов из разных частей страны. Нет и описания метода работы, который бы подтвердил истинность или ложность картины, создаваемые текстом. Отказ от этого можно объяснить нежеланием вписывать произведение в некий идеологический контекст, делать из него часть того или иного объясняющего нарратива. То есть «безоценочность» «новой драмы», не равна «объективности», ко-

торая пытается выявить какие-то общественные закономерности.

Коллажирование комментариев создается по определенным драматургическим лекалам. Сконцентрируем наше внимание только на одном аспекте — монтаже глав. Все фрагменты-комментарии разделены на семь частей: «Запах мускуса», «Первое сентября», «Месть», «Хиджаб», «Легко сидеть за компом», «Заложник», «Out». Тематически они и определяют весь строй текста. Первая часть состоит из комментариев, мимикрирующих под легенды о войне. В них не только раскрывается связь конкретных комментаторов с боевиками времен первой и второй чеченской войны, но фигурируют рассказы, которые укладываются в следующую формулу: мужественный воин погибает, обретая уважение даже от противника. Эта часть выполняет эпическую функцию пролога, который должен задать тон всему дальнейшему развитию пьесы. Однако он обманывает ожидание: на смену легендам во второй части приходят комментарии, обсуждающие теракт в бесланской школе. Здесь нет комментариев, от лица чеченских боевиков. Голос передается, как правило, тем русским комментаторам — авторам, которые призывают к жесткой реакции на теракт и демонстрируют ксенофобные позиции. Примечательно, как в эту позицию встраивается мнение девушки, которая представляет себя как дагестанка и также прибегает к ксенофобной риторике. Только виновными она считает не чеченцев, а евреев, сидящих в Кремле. Соотношение первых двух частей осуществляется на «этическом» параллелизме: героизации чеченских боевиков отвечает ксенофобная риторика. При этом сами обе эти позиции внутренне противоречивы. Апология насилия разворачивается через мифы о войне и «настоящих войнах»; а шок от теракта артикулируется на языке ненависти. Взаимоотношения между следующими главами складывается схожим образом: патриархальная идея мести соседствует с комментариями о хиджабе, а после главы «Легко сидеть за компом» следует кодекс заложника, согласно которому нужно оказывать террористам максимальное сопротивление, исходя из того, что смерть от их рук в любом случае неизбежна. Последняя глава пьесы «Out», формально занимающая место эпилога, не разрешает сложившиеся конфликты, а резюмирует невозможность их преодоления. Один из комментариев в этой части никак не персонализирован и гласит следующее: «Побыва-

ли в нашей шкуре? Я все сказала! OUT!»²¹ Последний отрывок постулирует полное безразличие писавшего к произошедшему теракту, так как он не затронул его лично. Иначе говоря, конец пьесы демонстрирует, что настоящего завершения этого трагического события в реальном социальном мире не предвидится.

* * *

Остается проговорить, как в «новой драме» соседствуют друг с другом деполитизация и реполитизация. Произведения «новой драмы» радикально открыты для внешней интерпретации. На уровне театрального текста, предназначенного для сцены, эта открытость получает дополнительное измерение. Как мы показали, пьесы «новой драмы» часто сознательно обедняются в количестве используемых приемов. Отказ от психологически инструментированных ролей, от описаний места действия, а порой и полное отсутствие узнаваемых пространственных референций может компенсироваться только усилением необходимости в соучастии, как со стороны режиссера, так и со стороны зрителя, что невольно делает последнего частью происходящего.

Различные формы соучастия могут оборачиваться как де-, так и реполитизацией. Сокращение инструментов выразительности побуждает к соучастию так же, как продемонстрированная «подлинная жизнь» взывает к изменению или как минимум — к критическому осмыслению. Именно в этой плоскости и стоит искать ответ на вопрос, в чем именно состояла политическая программа «новой драмы».

Старый лозунг «искусство — это политика» давно нуждается в уточнении. Одно из них мы попытались обозначить в этой статье. Звучит оно так: «отказ от политики — это и есть политическое искусство».

Библиография

- Антисловарь Михаила Угарова // Teatr.doc. URL: <https://www.teatrdoc.ru/doc/antiword/>.
- Болотян И. «Док» и «Догма»: теория и практика // Театръ. 22.08.2015. URL: <https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>.
- Братья Пресняковы. The best: Пьесы. М.: Эксмо, 2005.

21. Гремينا Е. А., Угаров М. Ю. Пьесы и тексты: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 2. С. 558.

- Вырыпаев И. А. 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005.
- Вырыпаев И. А. Июль. М.: Коровакниги, 2007.
- Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории // Он же. Феноменология духа. Философия истории. М.: ЭКСМО, 2007. С. 477–875.
- Гремина Е. А., Угаров М. Ю. Пьесы и тексты: В 2 т. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Егоров Б. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л.: Искусство, 1991.
- Егоров Б. Элементы «имперского» сознания у Белинского // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов / Под ред. Б. Гаспарова, Е. Евтухова, А. Осповат, М. Фон Хаген. М.: ОГИ, 1997. С. 132–137.
- Кузнецова Т. Мастера на все ноги: *D'Avant* на сцене «Школы драматического искусства» // Коммерсантъ. 13.03.2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/873186?ysclid=lwoenoqrju275691222>.
- Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Магун А. В. Искус небытия: энциклопедия диалектических наук. Т. 1: Отрицательная эстетика. СПб.: Изд-во Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020.
- Матвиенко К. Н., Кузьмина Л. В. Воздух вербатима: как стиль и энергетика «новой драмы» повлияла на российские театр и кино // Искусство кино. 22.09.2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/vozduh-verbatima-kak-stil-i-energetika-novoy-dramy-povliyala-na-rossiyskie-teatr-i-kino>.
- Пряжко П. Н. Мы уже здесь: Пьесы: В 2 т. М., СПб.: Искусство кино, Подписные издания, 2020.
- Пряжко П. Н. Труссы // Любимовка. URL: https://lubimovka.art/media/plays/Pryazhko_Trusy.docx.
- Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Угаров М. Ю. Театр для всех: интервью М. Шимадиной // Искусство кино. 2007. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21>.
- Юдин Г. Б. Россия как плебисцитарная демократия // Социологическое обозрение. 2021. Т. 2. № 2. С. 9–47.
- Юхананов Б. Ю. Любовь к перфектам и садам // Московский наблюдатель. 1993. № 11–12. С. 44–46.
- Якубова Н. Культ рассказа // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2010. № 1–2.

Depoliticization of New Drama: The Phenomenological Turn

Vitaly Nikitin. Theatre Studies Faculty, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia vitalius1917@yandex.ru.

The beginning of this century in Russia was marked by the emergence of the “new drama” movement in the theater. It included very different directors and playwrights: from Kirill Serebrennikov to Elena Gremina, from Ivan Vyrypayev to Vasily Sigarev. At the same time, they all addressed the theme of the excluded: migrants, the homeless, victims of violence and bullying. But while similar movements in Europe were directly linked to a specific ideology, in Russia the opposite happened. Theatrical criticism of society did not enter the political plane, such as activism. It happened in parallel with the depoliticization of public space, the creation of consumption and media infrastructure. At the same time, the assessment of this current as political still remains dominant. Rethinking this

approach, the article analyzes formal techniques, general artistic methodology and introduces the concept of “depoliticization” to describe the aesthetics of new drama.

Keywords: *New Drama; political theater; documentary; depoliticization; Theatre.doc; aesthetics; phenomenology.*

References

- Antislov'ar' Mikhaila Ugarova [Anti-dictionary by Mikhail Ugarov]. *Teatr.doc*. URL: <https://www.teatrdoc.ru/doc/antiword/>.
- Bolotyan I. “Dok” i “Dogma”: teoriya i praktika [“Doc” and “Dogma”: Theory and Practice]. *Teatr*. August 22, 2015. URL: <https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>.
- Brat'ya Presnyakovy. The best: P'esy [The Best: Plays], Moscow, Eksmo, 2005.
- Egorov B. Bor'ba estesticheskikh idey v Rossii 1860-kh godov [The Struggle of Aesthetic Ideas in Russia in the 1860s], Leningrad, Iskuststvo, 1991.
- Egorov B. Elementy “imperskogo” soznaniya u Belinskogo [Elements of the “Imperial” Consciousness in Belinsky]. *Kazan', Moskva, Peterburg: Rossiyskaya imperiya vzglyadom iz raznykh uglov* [Kazan, Moscow, Petersburg: The Russian Empire Seen from Different Angles] (eds B. Gasparov, E. Evtukhova, A. Ospovat, M. Von Hagen), Moscow, OGI, 1997, pp. 132–137.
- Gremina E. A., Ugarov M. Yu. *P'esy i teksty* [Plays and Texts]: In 2 vols, Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019, vol. 2.
- Hegel G.W.F. Lectures on the Philosophy of History. *Phenomenology of Spirit. Philosophy of History*, Moscow, Eksmo, 2007. pp. 477–875.
- Kuznetsova T. Mastera na vse nogi: D'Avant na stsene “Shkoly dramaticheskogo iskusstva” [Masters of All Trades: D'Avant on the Stage of “School of Dramatic Art”]. *Kommersant*. March 13, 2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/873186?ysclid=lwoenoqrju275691222>.
- Lipovetsky M., Boimers B. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty “Novoi dramy”* [Performances of Violence: Literary and Theatrical Experiments of the “New Drama”], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Magun A. V. *Iskus nebytiya: entsiklopediya dialekticheskikh nauk* [The Art of Non-Existence: Encyclopedia of Dialectical Sciences]. Vol. 1: Otritsatel'naya estetika [Negative Aesthetics]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeyskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, 2020.
- Matvienko K.N., Kuz'mina L.V. Vozdukh verbatim: kak stil' i energetika “novoi dramy” povliyala na rossiyskie teatr i kino [The Air of Verbatim: How the Style and Energy of the “New Drama” Influenced Russian Theater and Cinema]. *Iskusstvo kino*. September 22, 2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/vozdruh-verbatim-kak-stil-i-energetika-novoy-dramy-povliyala-na-rossiyskie-teatr-i-kino>.
- Pryazhko P.N. *My uzhe zdes': P'esy* [We Are Already Here: Plays]: In 2 vols, Moscow, Saint Petersburg: Iskuststvo kino, Podpisnye izdaniya, 2020.
- Pryazhko P.N. Trusy [Underpants]. *Lyubimovka*. URL: https://lubimovka.art-media/plays/Pryazhko_Trusy.docx.
- Tynyanov Yu.N. Literaturnoe segodnya [Literary Today]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema], Moscow, Nauka, 1977.
- Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977.
- Ugarov M.Yu. Teatr dlya vseh: intervju M. Shimadinoy [Theater for Everyone: Interview with M. Shimadina]. *Iskusstvo kino*, 2007, no. 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21>.
- Vyrvpaev I. A. 13 tekstov, napisannykh osenyu [13 Texts Written in Autumn], Moscow, Vremya, 2005.
- Vyrvpaev I. A. Iyul' [July], Moscow, Korovaknigi, 2007.

- Yakubova N. Kult rasskaza [The Cult of Storytelling]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2010, no. 1–2.
- Yudin G. B. Rossiya kak plebistsitarnaya demokratiya [Russia as a Plebiscitary Democracy]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2021, vol. 2, no. 2, pp. 9–47.
- Yukhananov B. Yu. Lyubov' k perfektam i sadam [Love for Perfects and Gardens]. *Moskovskiy nablyudatel'*, 1993, no. 11–12, pp. 44–46.