

УДК 8.01–2 ББК 83.014.6

ЭЛЕМЕНТЫ ТЕАТРА АБСУРДА В ДРАМАТУРГИИ Н. КОЛЯДЫ

© 2010 Е.Ю. Лазарева

Московский педагогический государственный университет

Поступила в редакцию 13 октября 2009 года

Аннотация: *Статья посвящена исследованию элементов театра абсурда в драматургическом пространстве Н.Коляды. В пьесах Н. Коляды сочетание несочетаемого, соединение несоединимого, синтез несопрягающихся элементов закладывает основу абсурдистского принципа отражения действительности. Тем не менее, пьесы Н. Коляды несводимы в полной мере к драме абсурда. Все граничащие с абсурдом противоречия и нелепости, присущие драматургии Коляды, практически никогда не выходят за границы реальной жизни, абсурдность Театра Коляды – это абсурдность, в первую очередь, внутренняя.*

Ключевые слова: *Н. Коляда, театр абсурда, драматургия, синтез несопрягающихся элементов, принцип отражения действительности.*

Abstract: *Article is devoted research of elements of theatre of absurdity in N.Koljada's dramaturgic space. In N.Koljada's plays a combination incongruous, connection unjoinable, synthesis of not interfaced elements puts a basis absurd a principle of reflection of the validity. Nevertheless, N.Koljada's plays are irreducible to the full to an absurdity drama. All contradictions adjoining on absurdity and the absurd inherent in dramatic art of Koljada, practically never overstep the bounds of a real life, absurdity of Koljada's Theatre is an absurdity, first of all, internal.*

Key words: *N.Koljada, theatre of absurdity, dramatic art, a creative method, the principle of the ambivalence.*

Театр абсурда — общее название для драматургии авангарда 1950–1970 х гг., создавшей собственную поэтику абсурда.

Само слово *авангард* наиболее удачно для обозначения всевозможных новаторских явлений, как в художественной практике (пьеса, спектакль), так и в эстетических концепциях (теория). В сфере практики авангард легче всего обнаружить в экспериментальном, студийном театре, выступающем, как правило, в противовес театру коммерческому или официальному. Однако новые идеи вовсе не лишены глубоких корней в предшествующей культуре. В европейской культуре авангардное искусство возникло в качестве антитезы преобладавшей в XIX веке гармонизирующе-рациональной картине мира и человека в нем. Историю европейского театрального авангарда открывает имя Альфреда Жарри. Сама же эта история включает два этапа: модернизм и постмодернизм. Первому свойственно,

прежде всего, стремление преодолеть классическое представление о произведении искусства за счет расширения сферы смысла, за счет освоения и вовлечения в культуру явлений социально табуированных и даже непристойных. Недаром среди его предтеч числятся и «проклятые» поэты, и даже маркиз де Сад. Ярчайшими представителями драматургии модернизма являются Антонен Арто с его «потребностью в поражающем и даже жестоком», Габриэль Марсель со свойственным ему ригоризмом христианской догматики, Артюр Адамов и его алогичность сновидений и грез. Одним из важнейших художественных принципов модернизма становится обновление языка.

Что же касается постмодернизма, то в театральной теории и практике он обозначился еще со второй половины 60 х годов. Для постмодернистских произведений характерна метасемантика, достигаемая с помощью различных коннотативных средств. Постмодернистское искусство продолжает поиск новых смысловых пространств, но делает это иначе: *оно отказывается*

от противопоставления искусства и реальности, между искусством и смыслом исчезает какая бы то ни было однозначность. Теперь это отношения чисто *игровые*. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: его смысл уже не связан с его пред-существующей реальностью. Ведущий представитель данного направления Сэмюэль Беккет так отзывался о новом искусстве: «оно <...> избавлено от повода и внешних обстоятельств» [1, 123].

Одно из самых важных следствий игровой природы постмодернистского искусства – тяга к мифу с его смысловой универсальностью. Еще в 1936 г. Арто выступил со статьей, которую так и озаглавил: «Французский театр ищет миф». «Если мы стремимся создать миф в театре, – писал Арто, – то именно для того, чтобы наполнить этот миф всеми ужасами века, который заставил нас поверить в наше поражение в жизни» [2, 66]. В статье идеолога европейского авангарда речь идет о необходимости мифологизировать с помощью искусства саму жизнь, конкретную историческую и социальную ситуацию, человеческую судьбу. Эта тенденция, подмеченная Арто у молодых тогда Ж. Превера и Ж. Л. Барро, оказалась не менее близка французскому экзистенциальному театру и театру абсурда.

«Театр абсурда» как таковой впервые заявил о себе в 1950 м году постановкой пьесы Э. Ионеско «Лысая певица». «Абсурд воспринимается как нечто иррациональное, лишенное какого-либо смысла; или как отсутствие логической связи между частями текста (элементами спектакля)» [3, 23]. «Драма абсурда – своего рода «антипьеса», противостоящая одновременно классической драме, реалистической народной драме (антитеатр) и эпической драме Брехта. Для нее характерно отсутствие интриги и четко обрисованных персонажей; здесь безраздельно царят случайность и изобретательность. Принципиальный отказ от пластического и психологического миметизма, от каких бы то ни было иллюзионистских эффектов вынуждает зрителя по-новому воспринимать демонстрируемый ему условный универсум с его специфическими параметрами и закономерностями» [3, 24].

Термин *театр абсурда*, по своему формальному признаку объединивший писателей различных поколений, приняли зрители и читатели. Однако сами драматурги, в том числе Эжен Ионеско и Сэмюэль Беккет, его решительно отвергали.

Э. Ионеско пояснял: «Вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу, парадоксальным театром, точнее даже – «театром парадокса». <...> Театр призван учить человека свободе выбора <...> а он не понимает

и собственной жизни, и самого себя. Вот отсюда, из самой этой жизни человеческой и родился наш театр» [4, 5].

Театр абсурда при несхожести некоторых сценических приемов его авторов (Жана Жене, Фернандо Аррабаля, Гарольда Пинтера, Славомира Мрожека, Ролана Барта и др.) – единое направление, цельное, развивающееся и имеющее свою преемственность.

Причиной тому само существо абсурдистской драматургии, поднимаемые ею вопросы парадоксальности жизни с точки зрения усредненного здравого смысла. По мнению Э. Ионеско, «мир, жизнь до крайности несообразны, противоречивы, необъяснимы тем же здравым смыслом или рационалистическими выкладками. <...> Человек чаще всего и не понимает, не способен объяснить сознанием, даже чувством всей громады обстоятельств действительности, внутри которой он живет. А стало быть, он не понимает и собственной жизни, самого себя» [4, 5].

Другая причина возрастающего интереса к театру парадокса заключается в том, что его направление предоставляет большие возможности для театрального эксперимента, обогащает современную сценическую палитру, предлагает новые и подчас небывалые сценические решения.

«Театр жестокости» Антонена Арто, «театр ситуаций» Жан-Поля Сартра, «сверхдрама» Ивана Голля, «панический театр» Альфреда Жарри, «театр комического безумия» Октава Маннони, «семиологический театр» Патриса Пави, «театр насмешки» Эжена Ионеско и Сэмюэля Беккета образовали прочную эстетическую базу, на которую опираются в своем творчестве русские драматурги 80-х – первой половины 90 х гг. (Вен. Ерофеев, А. Слаповский, Л. Петрушевская, А. Шипенко, А. Железцова, Н. Сакур) и современный театр братьев Пресняковых, Е. Гришковца, новый жанр документальной драмы Театра. Док и пьеса «вербатим».

Преемственность опыта драматургии авангарда обнаруживает себя и в творчестве Николая Коляды.

Н. Северова в своих критических очерках, прежде всего, указывает на «парадокс в развитии драматического действия» [5, 13] пьес драматурга.

В драматургических текстах Коляды сочетание несочетаемого, соединение несоединимого, синтез несопрягающихся элементов закладывает основу парадоксального принципа отражения действительности.

Так, поэтика пьесы «Полонез Огинского» (1993) «со странностью» [6, 114], в ней доминирует «**принцип амбивалентности**» (Н. Лейдерман) – семантика образных планов и мотивов здесь словно бы «плывет», перетекая из одного

смыслового ряда в другой, противоположный. Художественное пространство (впервые у Коляды) четко структурировано, «разложено» на два полюса — полюс «чернухи» и полюс сказки, которые причудливо переплетаются друг с другом (уже в начальной ремарке): перед нами — «*следы бывшего богатства трехкомнатной квартиры в центре Москвы*», старинная мебель, лепнина на потолке, массивные украшенные двери, «*роскошная, с зеленым абажуром люстра*», «*вперемежку со старинной мебелью в квартире стоят дешевые простые советские стулья и столы. Места много, и комнаты трудно захлестить, заставить вещами, как ни стараются обитатели этого жилища*» [7, 87]. Здесь сталкиваются два мира — прошлый, отживший и уже не существующий, и пришедший ему на смену новый. Новая реальность характерна шумом — «*сюда ежеминутно доносятся беспокойные звуки ночного города: музыка из ресторанов, бормотание телевизоров, гул самолетов*»; неопрятностью — «*все забито какими-то ящиками, банками, мешками, пустыми бутылками*», «*много совершенно бесполезной мебели — стулья, шкафчики, два стола, бюро, огромный шифоньер*»; пошлостью — «*одна стена кухни до потолка заклеена винными и водочными этикетками*»; неумелой попыткой привнести что-то свое — «*на двери в кухню висит самодельная штора из винных пробок*». Все это подчеркивает суетливость существования новых героев — обитателей квартиры, в отличие от жителей прежних. Каждый из персонажей, кажется, принадлежит к одному из этих пространств: мир «чернухи» — бывшая прислуга, которая оккупировала хозяйскую квартиру; мир сказки — наследница этой квартиры Таня, дочка посла, и ее друг Дэвид. Промежуточная фигура между двумя полюсами — Дима.

Вот вроде бы «готовая диспозиция для социального конфликта, и драматург иногда дразнит зрителя перепалками **бывшей** хозяйки и **бывшей** прислуги (выделено мной. — Е.Л.)» [6, 115]. Но здесь мы и обнаруживаем первый **парадокс**: «этот натуралистический сколок с самых мрачных сторон постсоветской действительности» [6, 28] не знает конфликтов на социальной основе. Причина в том, что все персонажи, в сущности, по своему социальному статусу однородны, все они относятся к так называемому маргинальному миру. Да и психологическое состояние у всех схожее: «**ЛЮДМИЛА**. Всю жизнь на чемоданах <...> Всю жизнь в перепуге» [7, 91]. Это признание героини вполне распространимо на всех обитателей данного «дурдома». А в вечном «перепуге» страшно существовать. И для того, чтобы хоть как-то удержаться на плаву, сохранить некое равновесие между своим сознанием и жестоким миром, они отыскивают или изобретают какие-то универсальные объяс-

нения происходящему вокруг, творят самодельные мифы о себе, уходят в мир грез, ограждают себя барьерами предубеждений.

«Но маргинальность проникла в глубь психики человека. Прежде всего это проявляется в характере выбранных ролевых масок и индивидуальных мифов. Все они представляют собой расхожие стереотипы и клише» [6, 68].

Людмила старается компенсировать комплекс маргинальности красивой ролью, старается казаться интеллигентной женщиной с творческими задатками. То она твердит: «Не знаю, почему она ударилась в астрологию»; то стихами блеснет «по теме, к настроению», смешав Есенина с Лермонтовым: «Не гляди так жадно на дорогу!! Я хочу забыться и уснуть!!!»

Но мало чем лучше «мания», которая владеет дочерью посла. Тане, вернувшейся из-за границы, везде и всюду мнится тайный надзор КГБ: «...везде — три буквы, три буквы за мной...»

В контексте этой пьесы феномен маргинальности обнаруживает свою **парадоксальность**, будучи характеристикой *провинциальной* узости, зашоренности людей, несмотря на то, что персонажи «Полонеза» живут в *столице*, чуть ли не в центре Москвы. И это обстоятельство показывает, что маргинальность — это явление вовсе не локальное, а скорее ментальное — таков склад ума, таковы принципы мировосприятия, которые глубоко укоренились в сознании бывших советских людей. «**ТАНЯ**. Есть такие слова на Западе, которых в русском языке нету. Эти слова: «менталитет», «толерантность», «имманентный» и прочее. Ваш менталитет, русские люди, менталитет дебилов. Вы не толерантны. Вы свиньи. Нельзя человеку в глаза говорить гадости, если он не понимает ни слова по-русски» [7, 125].

И этому «террариуму единомышленников», этой мерзости окружающей действительности Таня противопоставляет свой мир, сказочный мир детства — с новогодней елкой, с мальчиком, который играет на скрипке, и девочкой в балетной пачке. Таня пытается вернуть к жизни прошлое, старается слепить осколки детства, оживить свою любовь к Диме. Но прошлое невозвратимо. И не только потому, что мертвое не воскресить, но и потому, что самим героям не дает вернуться в прошлое груз накопленных предубеждений.

Возврата в прошлое нет. В пьесе неслучайны такие детали: *разбитое* зеркало, *разбит* стеклянный сосуд с *искусственной* розой. И в антураже последней картины уже нет ни елочной гирлянды, ни кукушки, ни гуся. Все... Сказка не состоялась...

Но Коляда до конца сохраняет верность «**принципу амбивалентности**». Он решительно отказывается от однозначных оценок позиций своих героев. За каждым из них он видит несло-

жившуюся судьбу. Ущербность их миров никому не дает права на высокомерие, да и люди они живые, не лишённые способности подняться над своими предрассудками.

«Автор не смягчает трагизма, но улавливает и иной, валентный ему пафос. Этот интонационный дуализм задается дистанцированным диалогом двух ключевых фраз, связанных с заглавием пьесы: название знаменитого полонеза Огинского вызывает в сознании читателя его второе название – «Прощание с родиной», а сами герои не раз повторяют другую фразу – «Прощай, немая Россия». Первая фраза элегична и мягка, а вторая звучит жестко, как окончательный разрыв» [6, 120]. Произнося ее, маргиналы из московской квартиры не перестают выглядеть смешными, но (**парадокс**) плачут-то они всерьез. В этом обнаруживается принцип трагикомедии Коляды: комедийные элементы основаны на абсурдности, трагические элементы строятся на основе процесса переживания этой абсурдности. Драма абсурда в жанровом воплощении рассчитана именно на **трагикомедию**. Смысл жанра в том, что экзистенциальная тоска бытия проступает сквозь бытовую, каждодневную бессмыслицу мелочей, житейской суеты. Традиционная для абсурдистского театра ситуация – ситуация переоценки жизненных ценностей перед лицом реальности. Потеря иллюзий оставляет человека один на один со своим существованием. В мире, лишённом смысла, рождается абсурд – то есть,

по Камю, разлад между человеком и тем, что его окружает. И единственной перспективой становится перспектива собственной смерти.

Тем не менее, пьесы Н. Коляды несводимы в полной мере к драме абсурда. Все граничащее с абсурдом противоречия и нелепости, присущие драматургии Коляды, практически никогда не выходят за границы реальной жизни, абсурдность Театра Коляды – это абсурдность, в первую очередь, внутренняя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беккет С. Три диалога / С. Беккет // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992
2. Арто А. Французский театр ищет миф / А. Арто // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992.
3. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М., 2003.
4. Дюшен И. Предисловие / И. Дюшен // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и др.). – М., 1991.
5. Северова Н. Страстные сказки Николая Коляды / Н. Северова // Литературная Россия. – 2002. – № 13.
6. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк / Н.Л. Лейдерман. – Каменск-Уральский, 1997.
7. Коляда Н. «Полонез Огинского» / Н. Коляда // Коляда Н. Пьесы для любимого театра. – Екатеринбург, 1993.

Лазарева Е.Ю.
 Московский педагогический государственный университет.
 Аспирант.
 e-mail: carte_blanche@list.ru

Lazareva E.J.
 The Moscow pedagogical state university.
 Post-graduate student.