

UNIwersYTET RZESZOWSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
KATEDRA FILOLOGII ROSYJSKIEJ

Anna Maroń

**ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО
СОЗНАНИЯ В ДРАМАТУРГИИ
НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ**

Praca doktorska napisana
pod kierunkiem naukowym
prof. dr hab. Natalii Maliutiny

Rzeszów 2016

Содержание

ГЛАВА 1

- 1. Вступление 3
- 1.1. Критический обзор работ о драматургии Н. Коляды 11
- 1.2. Проблема выражения авторского сознания в современной литературоведческой рефлексии 23

ГЛАВА 2

- 2. Жанровое своеобразие драматургии Н. Коляды 51
- 2.1. Метажанровые коды мелодрамы в трагикомедийных пьесах Н. Коляды 59
- 2.2. Циклизация как фактор жанровой динамики драматургии Н. Коляды 74
- 2.3. Выводы 99

ГЛАВА 3

- 3. Проблема героя / персонажа в пьесах Н. Коляды 103
- 3.1. Персонажи драматургии Н. Коляды как пародия на героя драмы 112
- 3.2. Трансформация комедийного героя в пьесах Н. Коляды: связь героя с жанром..... 124
- 3.3. Выводы 136

ГЛАВА 4

- 4. Интертекстуальность драматургии Н. Коляды 141
- 4.1. Ремейк как форма создания авторского мира в пьесах Н. Коляды (пушкинский и гоголевский интертекст) 152
- 4.2. Чеховский интертекст как способ выражения авторской оценки в драматургии Н. Коляды 168
- 4.3. Выводы 184

ГЛАВА 5

- 5. Прототекст и текст ремарки в аспекте проблемы высказывания в пьесах Н. Коляды 187
- 5.1. Языковая картина мира в драматургии Н. Коляды 194
- 5.2. Метатеатральная функция ремарок в пьесах Н. Коляды 214
- 5.3. Выводы 239

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 243

Streszczenie pracy 250

Библиография 272

Приложение (список опубликованных пьес Н. Коляды) 294

Вступление

Николай Владимирович Коляда родился 4 декабря 1957 года в селе Пресногорьковка Кустанайской области Ленинского района в Казахстане в семье работников совхоза. За последние десятилетия своей творческой деятельности Н. Коляда стал одним из самых репертуарных современных драматургов нашего времени, которого, по праву, можно назвать флагманом современного литературного и театрального процесса.

Творчество Н. Коляды представляет собой одну из ведущих художественных тенденций в современной русской драматургии. Его пьесы своей уникальностью и неповторимостью, связанной, в первую очередь, с проявлением авторской активности, с явно ощутимым вторжением автора в пространство текста привлекают внимание как исследователей, так и критиков современной драматургии и театра.

Н. Коляда на русской сцене появился во второй половине 1980-х годов, начиная свой творческий путь как аутсайдер в эпоху своеобразного драматургического безвременья, «промежутка», поскольку к драматургам так называемой «новой волны» (Л. Петрушевская, В. Арро, В. Славкин, А. Галин, Л. Разумовский, А. Володин) отнести Коляду уже было невозможно, хотя, конечно, некоторые учёные и критики нередко сравнивали пьесы екатеринбургского драматурга хотя бы с творчеством Л. Петрушевской. Более того, официальная критика постоянно пыталась причислить Коляду к разным группам, к разным драматургическим направлениям. Однако, сам драматург в одном из интервью это решительно опроверг¹. Действительно, творчество Н. Коляды на фоне его современников, таких драматургов, как А. Шипенко, Е. Гремина, М. Арбатова, М. Угаров, Е. Гришковец и многие другие является исключительным явлением, неоднозначным для определения и классификации.

Как отмечает В. Бегунов, Коляда вошёл в литературу и театр «весьма самобытно, грубо, коряво, одиозно, ставя так называемые экзистенциальные проблемы. Он начал писать о том, что долгое время почти не рассматривалось ни нашим искусством, ни нашей философией, ни бытовым сознанием – о мистике, непознаваемости жизни и смерти, даже о праве на смерть»².

За три десятилетия екатеринбургский драматург, не только написал более 120 пьес, часть которых, к сожалению, не опубликована или вообще утрачена, но, также стал признанным лидером современного драматургического и театрального процесса.

¹ Н. Коляда, *Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за все. Я ни от кого не завишу* // «Современная драматургия» 1996, № 1, с. 209-214.

² В. Бегунов, А. Дроздин, *Зеркало для божьей, или О том, как маргиналы себя утешают* // «Современная драматургия» 1997, № 1, с. 215.

Можно даже сказать, что для современной «новой новой драмы»³ Н. Коляда является практически классиком.

Пьесы уральского драматурга периодически появляются в России в журналах «Театр» и «Драматург», «Урал», в альманахе «Современная драматургия», а также печатались за границей в немецком журнале „Die Deutsche Bühne” и французском „Théâtre Russe Contemporain”. Самим драматургом издано восемь сборников, в которые вошли 89 пьес: *Пьесы для любимого театра* (1994), *«Персидская сирень» и другие пьесы* (1997), *Уйди-уйди* (2000), *Кармен жива: Пьесы* (2002), *Носферату: Пьесы и киносценарии* (2003), *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (2007), *Коробочка* (2009), *Баба Шанель: Пьесы и сказки* (2012). Все сборники изданы в Екатеринбурге небольшим тиражом, однако, вопрос доступности своих текстов Н. Коляда решил, опубликовав большинство пьес на своём личном сайте (<http://www.kolyada.ur.ru>). В Польше издан лишь один сборник пьес уральского драматурга *Merlin Mongol i inne sztuki* (2005), в который вошло пять среди самых известных на тот момент его пьес.⁴

Спектакли по пьесам Коляды идут в театрах всей России, а, переведенные на многие языки, пьесы уральского драматурга ставятся в Германии, Италии, Франции, США, Англии, Швеции, Польше, Австралии и других странах мира. Творчество Н. Коляды стало настолько популярным и востребованным, что один из критиков, с отёжливо заметным сарказмом писал: «Несколько лет назад в каждом третьем, наверное, московском театре хоть что-нибудь, да шло „по Коляде”».⁵

Н. Коляда – человек театра в полном значении этого слова. С 2001 года он руководит своим авторским театром в Екатеринбурге.

С 1994 года Н. Коляда проводит Международный театральный фестиваль «Коляда-Plays», в котором принимают участие как театры России, так и зарубежные коллективы, представляя спектакли по пьесам уральских драматургов.

Н. Коляда не ограничивается популяризацией лишь своего творчества, так как с 2002 года проводит Международный конкурс молодых драматургов «Евразия», открывая тем самым молодым авторам путь к читателю/зрителю. Результатом этой деятельности екатеринбургского драматурга являются сборники пьес молодых уральских авторов, зачастую изданные на средства самого Н. Коляды: *Арабески* (1998),

³ Термин «новая новая драма» – определение режиссёра В. Мирзоева, относящееся к современной российской драматургии, примененное по аналогии с понятием «новая драма» рубежа XIX-XX веков для избежания неоднозначности, обозначающее эпоху духовного кризиса и переходного этапа от старой эстетики к новой. О характеристике этого художественного явления См. Л.Г. Ветелина, *«Новая драма» рубежа XX-XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI веков) в контексте театральных традиций и инноваций. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 4-6 октября 2011 года, Новосибирск 2011, с. 5-12.*

⁴ N. Kolada, *Merlin Mongol i inne sztuki*, Kraków 2005. (В данном сборнике опубликованы: *Рогатка, Чайка спела (Безнадёга), Мурлин Мурло, Курица, Сказка о мёртвой царевне*).

⁵ А. Винокуров, *Лирическая песня о кысах, мышах и дебильных харях // «Знамя» 1998, № 10, с. 222.*

Метель (2000), *Репетиция* (2001), *Нулевой километр* (2003), *Транзит* (2004), *Книга судеб* (2004), *Всё будет хорошо* (2005), *Театр в бойлерной* (2006), *За линией* (2008), *Третий глаз* (2009), *Люби меня сильно* (2010), *Я не вернусь* (2011).

Несомненно, эта деятельность Н. Коляды весьма интересна, однако, в нашем исследовании ограничимся драматургическим творчеством уральского драматурга, которое, по нашему мнению, является показательным для изучения форм выражения авторского присутствия, авторского сознания в тексте драматического произведения. Следовательно, весьма плодотворная драматургическая деятельность уральского драматурга (на момент завершения нашей работы написанных и представленных для публичного чтения 99 пьес), всё еще не вполне осмыслена современной наукой и критикой, особенно в аспекте проявления авторской активности в тексте пьесы.

Актуальность нашего диссертационного исследования обусловлена рядом факторов, касающихся как поэтики современной русской драматургии в целом, так и творчества Н. Коляды, в частности. Перспективным видится дальнейшее изучение проблемы автора в литературоведении, и, в частности, в современной драме, неоднозначность и лакуны в решении которой сохраняются в конце XX и начале XXI века. Необходимым элементом этого исследования можно считать обобщение и конкретизацию теоретических сведений, связанных с формами проявления авторского присутствия и выявлением форм авторского сознания в новейшей драме, в которой вековые каноны синтезируются с иными, новыми формами выражения авторского сознания в драматургическом произведении.

Настоящее исследование видится сложным, но, вместе с тем, перспективным потому, что изменения, связанные с нарастающим присутствием автора в современном драматическом произведении, усилением авторского влияния на все элементы и уровни драмы и проявлением тех или иных форм авторского сознания в пьесе, проецируются на всю систему новейшей драматургии, репрезентативным звеном которой является драматургия Н. Коляды, которую мы рассмотрим как целостную систему. Показательным является тот факт, что творчество екатеринбургского драматурга представляет собой часть современного художественного процесса, отражая в себе его основные черты, но, при этом оно также активно влияет на этот него.

Современная русская драматургия представляет собой динамично развивающийся творческий процесс, в котором разные художественные тенденции взаимодействуют друг на друга. Таким образом, состояние современной драматургии в России позволяет выявить различные школы, направления, яркие творческие индивидуальности. Поэтому важным является осмысление эстетических фактов современной русской драматургии, в которой определяющим фактором оказывается проблема авторского присутствия

и авторского сознания. Исследование этого явления позволит глубже понять особенности современной русской драматургии и выявить на разных поэтикальных уровнях текстов формы проявления автора в драме рубежа XX-XXI веков.

При этом необходимо отметить, что после долгих лет отказа от русской культуры и русского творчества, польские театры вновь обращаются к современной русской драматургии⁶. Действительно, за последние несколько лет в Польше намечается всё возрастающий интерес к русской драматургии. Одним из вдохновителей этого движения, несомненно, является сам Н. Коляда, пьесы которого ставят театры во всей Польше уже более десяти лет. Более того, в ноябре 2014 года в Варшаве состоялся первый фестиваль «Коляда-Театра».

Несмотря на то, что драматургия Н. Коляды уже являлась объектом изучения нескольких исследователей, как русских, так и зарубежных, тем не менее, многие аспекты его творчества остаются неизученными или нуждаются в дополнении, конкретизации. Важным для понимания актуальности нашего исследования также является факт, что Н. Коляда всё время пишет новые пьесы, предоставляя тем самым новый материал для изучения. Этими факторами подиктована необходимость исследования его творчества в контексте всех трёх десятилетий его драматургической деятельности.

Научная новизна нашего исследования заключается в том, что драматургия Н. Коляды впервые изучается системно, как единое целое, с учётом пьес самого последнего времени, а также в контексте процессов, происходящих в современной русской драматургии. Следовательно, творчество драматурга исследуется как открытый литературный текст, в котором обнаруживаются авторские стратегии в сфере определённых элементов (уровней) поэтики драматического произведения. В работе системно проанализованы различные формы авторского присутствия в соответствии с теми или иными уровнями поэтики пьесы от языкового уровня до картины мира драматурга. Важно подчеркнуть, что проблема выражения авторского присутствия в драматургии Н. Коляды в польском литературоведении вообще не затрагивалась, а в России защищена пока только одна диссертационная работа О.С. Наумовой,

⁶ Об этом писали В. Пилат, Я. Стрыхарский и Я.А. Полищук, отмечая парадоксальность ситуации, в которой обращение или возвращение к русской драматургии и театру приходит посредством театральной традиции Западной Европы. См. W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000; Я. Стрыхарский, *Социокультурное пространство уральской драмы. На материале произведений Н. Коляды, О. Богаева, В. Сигарева*, Olsztyn 2011; Я.А. Полищук, *Николай Коляда в Польше: Рецепция творчества // Литература Урала: история и современность: сборник статей, Вып. 2*, отв. ред. Е.К. Созина, Екатеринбург 2006, с. 359-365.

в которой исследованы формы выражения авторского сознания в лирических пьесах Коляды в сопоставительном анализе с эпическими пьесами Е. Гришковца⁷.

В связи с заметной активизацией авторского начала в современной драматургии и тенденцией синтеза искусств считаем важным изучение творчества Н. Коляды именно в этом аспекте.

Основной целью диссертационного исследования является выявление, анализ, систематизация и описание форм выражения авторского сознания в современной русской драматургии на примере творчества Н. Коляды, а также характеристика различных уровней проявления авторского сознания в тексте драматического произведения. Цель настоящей работы предусматривает решение следующих задач:

1. Обобщение и систематизация теоретических взглядов на проблему автора вообще и автора в драме, в частности. Разработка новых подходов к этой проблеме, позволяющих наиболее адекватно осмыслить специфику исторического развития драмы конца XX – начала XXI века.

2. Выявление и системный анализ различных способов, форм выражения авторского сознания в тексте драматического произведения для нахождения максимально эффективных приёмов изучения поэтики текста пьес Н. Коляды.

3. Исследование основных тенденций жанровых поисков современной драматургии, обнаружение метажанровых кодов мелодрамы и выявление авторских способов их использования и преобразования. Выявление идейно-художественных особенностей циклических произведений, их жанрового своеобразия в контексте проявления авторского сознания.

4. Анализ системы персонажей, способов художественного воплощения проблемы героя драмы и форм взаимодействия автора и героев, исследование особенностей функционирования персонажей в пьесах Н. Коляды.

5. Изучение коммуникативных стратегий использования «чужого слова» в пьесах уральского драматурга, выявление художественных особенностей интертекстуальной формы ремейка, а также способов обращения уральского драматурга к чеховскому литературному наследию в контексте создания авторского образа мира.

6. Исследование текстовой и паратекстовой структуры пьес, поэтики высказывания, а также системный анализ специфики речевой организации драматургии Н. Коляды как несущей в себе и, одновременно, порождающей смыслы высказывания.

Объектом нашего диссертационного исследования является поэтика пьес Н. Коляды в аспекте форм выражения авторского сознания.

⁷ О.С. Наумова, *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Самара 2009.

Предметом исследования являются специфические формы выражения авторского присутствия в драматургии Н. Коляды, связанные с жанровым наполнением пьес, способом функционирования персонажей, а также с речевой структурой произведений уральского драматурга.

Материалом для нашего исследования стали более 70 пьес, написанных Н. Колядой в течение всей драматургической деятельности, начиная с самых ранних опытов 1985 года и заканчивая его последними пьесами. При отборе материала для нашего диссертационного исследования внимание обращалось на художественный уровень произведений, их уникальность, неисследованность, поэтому ряд пьес проанализирован более подробно, а некоторые – как подтверждение общих тенденций и закономерностей.

Основополагающими при написании нашей диссертации стали монографии Н.Л. Лейдермана *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк* (1997), Х. Мазурек *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady* (2002), а также работы В. Пилата, Г.Я. Вербицкой, Н.М. Малыгиной, Т.Т. Давыдовой, И.К. Сушилиной и др. Существенными оказались также диссертации Е.Ю. Лазаревой, Е.В. Старченко, Т.С. Шахматовой, О.С. Наумовой, Е.А. Старовой, Я.С. Жарского и др., раскрывающие конкретные аспекты художественного мира Н. Коляды.

Структура диссертации. Во вступлении обосновывается выбор темы, её актуальность, определяются цели, задачи и методы исследования, обсуждаются теоретическая значимость исследования, раскрывается научная новизна диссертации, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава нашей диссертации посвящается представлению драматургического творчества Н. Коляды, его места в современной русской драме, а также в театральном пространстве России и Европы. В этой главе представим специфику изучения проблемы автора в современном литературоведении, сосредоточив наше внимание на произведениях драматургического рода и формах проявления в них авторской активности.

Вторая глава нашего исследования посвящается роли авторского сознания, авторской активности в процессе жанровой динамики драматургических произведений. В контексте жанровых перемен, характерных для современной русской драматургии, исследуем своеобразие жанра пьесы как форму выражения авторской позиции в пьесах Н. Коляды и их взаимообусловленность.

В третьей главе проанализируем проблему персонажа в драматическом произведении, а, именно, эволюцию, которую испытала эта категория драмы за

последние десятилетия. В этой главе выявим формы трансформации («деструкции») персонажа как средства передачи авторского слова в пьесах уральского драматурга.

Четвёртая глава нашей диссертации посвящается проблеме интертекстуальности, которая в творчестве Н. Коляды приобретает особый смысл. В этой части нашей работы исследуем способы и формы интертекстуальных отнесений в пьесах уральского драматурга как маркер авторского мировидения, позиции, оценки.

В пятой главе нашего исследования выявим особенности текста и паратекста в пьесах Н. Коляды, обращая внимание на функционирование тех или иных текстовых элементов и языковых средств для создания оригинальной авторской картины мира. В этой части нашей диссертации раскроем также способы использования паратекста, точнее, ремарок, для передачи авторского образа мира.

В методологическую основу нашей диссертации положена как проверенная временем, так и современная теоретическая база: историческая поэтика, структурный анализ, семиотика (в том числе, семиотика театра). Фундаментальным для нашего исследования стало системное единство различных литературоведческих подходов к анализу теории автора и поэтики субъектной сферы произведения, в том числе и драмы в отнесении к русскому и мировому литературному процессу конца XX – начала XXI века. В диссертации нами использованы историко-функциональный метод изучения литературных произведений, дающий возможность представить художественную картину мира конкретного автора, а также метод анализа драмы, который предполагает изучение внутрискруктурной динамики формирования художественной целостности драматургического произведения.

Следовательно, все классификации, попытки систематизации тех или иных явлений связаны со структурно-семиотическим подходом, который будет доминирующим в нашем исследовании, тем не менее, мы также будем опираться в наших наблюдениях на методологические приёмы феноменологии, рецептивного, деконструктивистского, интертекстуального и биографического методов анализа.

Основополагающими в нашей диссертации стали труды русских и зарубежных учёных:

- по теории автора: В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Б.А. Успенского, Б.О. Кормана, С.С. Аверинцева, В.П. Скобелева, Н.Т. Рымаря, И.Б. Роднянской, Н.Д. Тмарченко, Т.В. Власенко, Н.В. Драгомирецкой, Р. Барта, Я. Славинского, Х. Маркевича и другие;

- по истории и теории театра и драмы: А.А. Аникста, В.М. Волькенштейна, М.М. Гиршмана, В.Е. Хализева, А.А. Карягина, Б.О. Костелянца, М.С. Кургинян, С.В. Владимирова, В.В. Фролова, Я.И. Явчуновского, М.Я. Полякова, Б.В. Алперса,

В.А. Сахновского-Панкеева, Б.И. Зингермана, Н.И. Ищук-Фадеевой, В.Е. Головчинер, В.И. Тюпы, П. Шонди, Ж.-П. Сарразака, М. Пфистера, М. Сугеры, М. Боровского, А. Краевской, Э. Вонхоцкой и другие;

- работы, посвященные изучению художественных особенностей современной драматургии, в том числе, и творчеству Н. Коляды: Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, С.Я. Гончаровой-Грабовской, М.И. Громовой, О.В. Журчевой, М. Давыдовой, И. Болотян, Х. Мазурек, В. Пилата, Л. Менсовской и другие.

1.1. Критический обзор работ о творчестве Н. Коляды

Драматургия Н. Коляды с самого начала вызвала пристальное внимание критиков театра и исследователей современной драматургии, которые её оценивали с позиции новаторства темы, стиля, языка, жанра, системы персонажей, хронотопа и других аспектов поэтики текста пьесы⁸. Ряд учёных попытались выявить своеобразие творчества драматурга в контексте «новой новой драмы»⁹ или в контексте его школы¹⁰, назвать причины особой популярности театра Коляды.

Однако, отношение театральной критики к екатеринбургскому драматургу различное: некоторые говорят о «феномене Коляды», в то время, как другие упрекают драматурга в стремлении к массовости и коммерции.

Итак, А. Соколянский в своей рецензии на книгу *Пьесы для любимого театра* (1994) считает Коляду самым популярным драматургом своего поколения. Театральный критик отмечает, что уральский драматург «первым придал вечным будням особую театральную яркость»¹¹.

В статье *Драма драматургии* А. Злобина рассматривает пьесы Н. Коляды в контексте массовой попкультуры, относя их к ряду «чернушных», к низкопробному коммерческому театру, тяготеющему к массовой культуре¹².

Н.М. Малыгина объясняет интерес к творчеству уральского драматурга тем, что Коляда «чётко улавливает перемены в состоянии современного общества, происходящую на наших глазах смену системы ценностей. Создаваемая им картина мира передаёт образ времени»¹³.

⁸ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*, Каменск-Уральский 1997; W. Piłat, „Ekstrawagancje” *Nikolaja Kolady* // Того же: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, с. 125-143; Н. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*, Katowice 2002; М. Давыдова, *Конец театральной эпохи*, Москва 2005, с. 302-305; М.И. Гормова, *Творчество Николая Коляды* // Той же: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века: Учебное пособие*, Москва 2005, с. 178-199; С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Учебное пособие*, Москва 2006; О.С. Наумова, *Формы выражения ...*, op.cit. и многие другие.

⁹ См. Е.В. Старченко, *Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2005; Е.Ю. Лазарева, *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2010; В. Пилат, *Николай Коляда: Драматургия «промежутка» или Художественный взгляд в будущее?* // Балтийский Филологический Курьер 2000 № 1, с. 188-202; Е.Ю. Чувашева, *Николай Коляда и драматургия «новой волны»* // Анализ художественного текста: Тр. каф. рус. лит., Киров 2005, с. 98-103 и других.

¹⁰ См. W. Piłat, „Szkoła” *Nikolaja Kolady. O dramaturgii Olega i Wasilija Sigariewa* // *Dawna a nowa Rosja*, red. R. Jurkowski, N. Kasperek, Warszawa 2002; Н. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga: „szkoła” Nikolaja Kolady*, Katowice 2007; Я. Стрыхарский, *Социокультурное ...*, op.cit.; W. Piłat, *Jeszcze o „szkole” Nikolaja Kolady. W stronę poszukiwań formalnych* // „Przegląd rusycystyczny” 2015, № 1, с. 42-50.

¹¹ А. Соколянский, *Шаблоны и склоки любви: о пьесах Н.Коляды* // «Новый мир» 1995, № 8, с. 219.

¹² См. А. Злобина, *Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом* // «Новый мир» № 3, 1998, с. 192.

¹³ Н.М. Малыгина, *Репетиция несыгранной свадьбы* // «Современная драматургия» 2001, № 4, с. 2.

Один из самых авторитетных критиков театральной жизни России – П. Руднев – в своей статье *Николай Коляда, солнце русской драматургии* чрезвычайно благоприятно высказывается про творчество драматурга из Екатеринбурга:

«Драматург Николай Коляда – человек, делающий дело. Провинциал по идеологии, революционер-хулиган по свойству натуры, он заполняет собою пространства, которые без него никто не заполнит. На его поле у него нет конкуренции. (...) Коляда – человек конфликта, настоящий драматург. Уверен: с половиной театральной России он просто не здороваются. Или они с ним. Такова участь некомфортного, но не злого человека: вступать в противоречие с идеологическими врагами. И сам он соткан из внутренних несогласований – что-то глубоко личное запрятано внутри него, его интимная тайна. Все вполне по-розановски: талант вызревает из таинства душевного раскола. Он рыдает, оставшись один, от несогласия с несправедливым миром, и похож на бойцовского петуха на публике, часто страдая от своих резко сказанных слов»¹⁴.

Интерес к творчеству Н. Коляды пытались выявить также исследователи современной драматургии. И.А. Канунникова, автор главы, посвященной современной драматургии, в учебном пособии *Русская литература XX века*, причины популярности пьес екатеринбургского драматурга объясняет процессами изменения сознания. Исследовательница пишет: «Если проследить эволюцию этого драматурга, то можно отметить, что его стиль изменялся от автобиографического изображения конфликтных столкновений, отвратительного, безобразного в реальной жизни с возвышенным и прекрасным в мечтах героев (...) к изображению не конфликтов, а «странных» типажей и характеров, включённых в некий похожий на реальность мир»¹⁵.

Несмотря на то, что драматургия Н. Коляды представляет собой текущий литературный процесс, уже имеется довольно обширная и, в то же время, разноречивая научная литература, как русская так и зарубежная, посвящённая творчеству уральского драматурга.

Первым исследователем, который обратился к системному анализу драматургии Коляды был Н.Л. Лейдерман. Предметом его изучения в работе *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк* стали пьесы из четырёх сборников: *Пьесы для любимого театра*, *«Персидская сирень» и другие пьесы*, *Уйди-уйди* и *Кармен жива*, написанные в период с 1986 по 1996 год. Необходимо отметить, что Лейдермана интересовал первоисточник – литературный текст с его сценическим потенциалом, а не театральные инсценировки, вызывающие острую полемику критиков. Свой подход к изучению

¹⁴ П. Руднев, *Николай Коляда, солнце русской драматургии* // «Взгляд», 21 февраля 2006, с. 5.

¹⁵ И.А. Канунникова, *Русская драматургия XX века: Учебное пособие*, Москва 2003, с. 121.

Лейдерман объясняет так: «Мне были интересны не только секреты драматургии Н. Коляды, но и те мысли о человеческой жизни, которые его пьесы вызывают»¹⁶.

Для объяснения «феномена Коляды» Н.Л. Лейдерман анализирует путь драматурга от «чернухи» к «сентиментальному натурализму». Исследователь обозначил новый стиль, разрабатываемый Колядой, – «метафизический сентиментализм» или «сентиментальный натурализм»¹⁷.

Лейдерман отмечает, что первые пьесы Коляды, действительно, позволяли зачислить его в ряд «чернушных» авторов. Причём, учёный добавляет, что «чернуха» в пьесах уральского драматурга обусловлена психологическими свойствами, которые привели его героев к унижению, потере человечности. Именно на эту особенность драматургии Н. Коляды обращали внимание и другие исследователи его творчества (М.И. Громова, С.Я. Гончарова-Грабовская, В. Пилат и некоторые другие). Также литературные и театральные критики подчёркивали эту особенность пьес Н. Коляды. Л. Зорин в предисловии к пьесе *Барак*, опубликованной в журнале «Современная драматургия», писал, что «для писателей «чернушного» реализма (натурализма) каждый человек – жертва. Но там, где у многих «чернуха» – это приём, отмычка, игра в современность, нагромождение ужасов, у Коляды и страсть, и мука»¹⁸.

В своей работе Н.Л. Лейдерман обращает внимание на особую черту драматургии Н. Коляды – маргинальность, которая, по мнению исследователя, проявляется не только в материальных условиях проживания персонажей пьес екатеринбургского драматурга, но также в их способе мышления. Исследователь констатирует, что центральное место в пьесах Н. Коляды занимает «маленький человек – маргинал». Причём объясняет, что «понятие маргинальности становится обозначением не социального статуса, а качества существования личности»¹⁹. Этот маргинальный тип, по мнению Лейдермана, «предстал (...) в буднях своего частного существования, которое у нас давно хронометризуется особой мерой времени – от полочки до полочки. Да и сражения он ведёт, в основном, на семейном фронте, лишь иногда расширяя масштабы боевых действий до размеров коммуналки или общего двора»²⁰.

Эту мысль развивают другие исследователи. М.И. Громова в своей работе *Русская драматургия конца XX – начала XXI века* пишет: «Время и пространство в его пьесах заполнено миром маргинальным. «Большой», «настоящий мир» становится призрачным фоном, мерцает в авторских ремарках – «фонограммах», пародийных,

¹⁶ Н.Л. Лейдерман, *Драматургия ...*, op.cit., с. 160.

¹⁷ Там же, с. 19.

¹⁸ Л. Зорин, *Предисловие (к пьесе Барак Н. Коляды)* // «Современная драматургия» 1988, № 5, с. 55.

¹⁹ Н.Л. Лейдерман, *Драматургия ...*, op.cit., с. 23.

²⁰ Там же, с. 12-13.

насмешливых репликах персонажей»²¹. Исследовательница уточняет, что практически каждая из пьес Н. Коляды начинается с представления захолустного городка, подробно описанного в авторских ремарках. Именно этот приём помогает осознать бесконечность маргинального пространства, состоящего из «маленьких адов»²².

Затем, М.И. Громова отмечает, что маргинальность – это также неотъемлемая черта «человека Коляды». Литературовед добавляет, что герои екатеринбургского драматурга – это маргиналы по мироощущению. Все мечтают о лучшем будущем и, одновременно, сочувствуют тем, кому ещё хуже. Анализируя образы героев драматургии Н. Коляды, М.И. Громова также обращает внимание на их статус. Учёная отмечает, что это обыкновенные люди, не принимающие участия в движении истории, не проверяющие себя в «экстремальных ситуациях», представленные на фоне повседневной жизни²³.

Про героев уральского драматурга В. Пилат написал, что – это малые маргиналы, забытые обществом, находящие спасение в другом человеке, добавив, что герой Н. Коляды – это русский человек, который представлен в состоянии борьбы со своими чувствами. Польский литературовед отмечает также изменения в возрасте персонажей, если в самых ранних пьесах находим лишь молодых героев, то, уже начиная с 90-х годов, на страницах пьес Н. Коляды появились герои с жизненным опытом²⁴.

Персонажам пьес Н. Коляды отдельную главу посвятил Н.Л. Лейдерман, который отметил, что герой пьес уральского драматурга – это не только «маленький человек – маргинал», но, внутри этого типа выделил ещё три подтипа: «озлобленных», «блаженных» и «артистов»²⁵.

Анализируя сюжетный план драматургии уральского драматурга, Н.Л. Лейдерман обратил внимание на «ситуацию порога», которая занимает «центральное место в драматургическом действии» пьес Коляды, и полагает, что именно «пороговое сознание» во многом определяет характеры персонажей – людей, живущих с «ощущением бездны»²⁶. «Выстрадавший человеком «порогового сознания» этический императив накладывает на него тяжелый груз ответственности: он не позволяет жить дурно, то есть существовать в разладе со своей духовной сутью. В свете нравственной меры, признаваемой над собою в качестве высшего закона бытия, герой Коляды и осуществляет акт «воления». Тем самым он поднимается над роком – ибо его судьбу

²¹ М.И. Громова, *Русская ...*, op.cit., с. 182.

²² См. Там же, с. 182.

²³ См. Там же, с. 188-193.

²⁴ См. W. Piłat, „*Ekstrawagancje*” ..., op.cit., с. 125-143.

²⁵ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия...*, op.cit., с. 12-19.

²⁶ См. Там же, с. 40-43.

определяет не некая высшая воля, не некий всевластный закон, не случай, а собственный осознанный выбор»²⁷, – пишет Лейдерман.

С этим суждением солидаризируется в своей диссертационной работе Е.В. Старченко, которая добавляет, что в пьесах Коляды изображены пограничные ситуации, то есть: самоубийство, ожидание конца света, завершение определённого периода жизни, связанные с этим ожидание перемен, надежды на будущее²⁸.

Мысли о пороговом сознании Лейдерман продолжает и развивает в следующей главе своего критического очерка *Сюжетный пик: от «пороговой ситуации» к «пороговому сознанию*. Исследователь рассматривает две основные модели поведения персонажей Н. Коляды, которые называет «карнавальной» и «пороговой». Причём, «карнавальный человек» представлен у Коляды в фарсовом свете, а человек «порогового сознания», преимущественно, в трагическом. Сопоставление, поляризация этих двух моделей поведения персонажей уральского драматурга, как отмечает Лейдерман, раскрывает семантическую глубину их духовного мира. Это проявляется в отношении героев к «вопросам жизни и смерти»: «карнавальный человек» бежит от «последних вопросов», он готов поступится своей духовной сущностью ради душевного покоя, а человек «порогового сознания» хочет думать, он сам идёт навстречу «последним вопросам» – то есть не отказывается от своей духовной сущности ради покоя неведения²⁹.

Н.Л. Лейдерман в своей работе учитывает также языковой план исследуемых пьес. Глава *Поэтика: драматургия слова* является первой попыткой анализа языкового мира драматургии Коляды. Опираясь на исследования М.М. Бахтина о карнавальности, а также, особенно, о жанре мениппеи, исследователь анализирует языковой феномен пьес Н. Коляды в русле смеховой, карнавальной эстетики, где смешиваются высокое и низкое, комическое и трагическое. Лейдерман исследовал также семантический потенциал языка пьес Н. Коляды, смысловое наполнение текста и проанализировал взаимодействие реального и мистического планов.

На карнавальность, присущую пьесам Н. Коляды обращает своё внимание также польская учёная – Х. Мазурек, отмечая, что такое (карнавальное) поведение героев – это не только форма протеста против социальной несправедливости, против страха перед одиночеством, а, прежде всего, попытка хотя бы раз оказаться в центре внимания – это борьба за личное счастье. Встреча с другим человеком, возбудившая надежды на будущее, одновременно, приносит и боль, и страдание³⁰.

²⁷ Н.Л. Лейдерман, *Драматургия ...*, op.cit., с. 46.

²⁸ См. Е.В. Старченко, *Пьесы Н.В. Коляды ...*, op.cit., с. 66-83.

²⁹ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия ...*, op.cit., с. 82.

³⁰ См. Н. Mazurek, *Teatr ...*, op.cit., с. 81.

Лейдерман подчеркивает также особую характеристику пьес екатеринбургского драматурга – диалогичность двух речевых стихий – нормативной и ненормативной. Именно в диалоге этих двух пластов речи исследователь видит *стилевую доминанту* драматургии Коляды. На присутствие ненормативной лексики обращают внимание также многие другие литературоведы. М.И. Громова, В. Пилат, О.С. Наумова, Е.Ю. Лазарева отмечая, что именно бранная лексика соответствует миру героев, о которых пишет Коляда.

К проблеме языкового уровня пьес Н. Коляды обратилась также Х. Мазурек, которая присутствие бранной лексики в пьесах уральского драматурга оправдывает тем, что русский мат давно вошёл в обиходную речь не только общественных низов, но и остальных слоев общества постсоветской России. Затем польский литературовед подчеркивает, что обценная лексика помогает героям Н. Коляды скрыть одиночество, подчеркнуть их индивидуальность³¹.

Польская исследовательница также указывает на особый приём игры с языком когда Коляда перевёртывает слова, фамилии, провоцирует тем самым читателя/зрителя. Этим необычным словом герои уральского драматурга хотят обратить на себя внимание собеседника, удержать при себе другого человека. Х. Мазурек добавляет также, что приём словесной игры, употребление слова-маски – это феномен, оставшийся от советской эпохи, когда не было возможным сказать то, что человек действительно хотел сказать³².

Н.Л. Лейдерман обратился и к жанровой характеристике пьес уральского драматурга. Он проанализировал поэтику «малоформатной» мелодрамы Коляды, жанра, который пришёл на смену жестоким трагифарсам и мениппеям. В. Пилат соглашается с Лейдерманом в том, что Коляда, в 90-е годы обращаясь к жанру мелодрамы, придаёт ей оригинальность. Оба исследователя отмечают, что конфликт в этих пьесах строится на столкновении человек – вечные универсальные ценности.

В. Пилат был первым польским литературоведом, который обратился к драматургии Н. Коляды. Его монография *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej* (2000), по словам автора, – это своеобразный путеводитель по русской драматургии. В этой работе польский исследователь представляет развитие русской драматургии 90-х годов в контексте историко-литературного процесса, поэтому, книгу открывает глава о творчестве А. Вампилова, пьесы которого, по мнению Пилата, оказали огромное влияние на творчество его последователей, в том числе, и на Н. Коляду.

³¹ См. Н. Mazurek, *Teatr ...*, op.cit., с. 45-62.

³² См. Там же, с. 45-62.

В главе *Экстравагантности Николая Коляды* Пилат описывает появление в мире русской драматургии Н. Коляды и рассматривает его творческий путь на материале тех же первых четырёх сборников, которые стали предметом исследования Н.Л. Лейдермана. Польский литературовед анализирует тематику пьес уральского драматурга, отмечая, что среди представленных тем главные – одиночество, отсутствие любви, желание найти её. В. Пилат замечает также, что драматург неоднократно в своих пьесах раскрывает и проверяет духовный потенциал русской интеллигенции³³.

Следующим польским исследователем, который обратился к «феномену драматургии Н. Коляды» была Х. Мазурек. В своей монографии *Teatr, życie, gra, Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady* (2002) учёная знакомит польских читателей с творчеством екатеринбургского драматурга, исследуя тексты пьес, написанных драматургом до 2000 года.

Х. Мазурек проанализировала причины столь широкой популярности творчества Н. Коляды, выявила своеобразие его драматургии, а также её особую театральность, позволяющую актёрам продемонстрировать своё мастерство. Однако, как отмечает литературовед, в то же время, это особое качество пьес уральского драматурга может ввести читателя/зрителя в заблуждение, так как у Коляды в процессе развития действия его герои снимают очередные маски.

Игра, по мнению Х. Мазурек, является нетождественным элементом драматургии Коляды, это средство постижения правды о человеке. «Герои Коляды играют тех, которыми они не являются, но тех, которыми они хотели бы стать»³⁴. Этот жизненный театр, как пишет Мазурек, состоит не только из запасных сценариев, созданных героями Коляды, его частью являются также попытки героев выстроить свой «имидж». Однако, путь к счастью лежит в откровении, а не в театральных, искусственных позах. Как сказал Л. Пиранделло «Мы все часть театра жизни, и, заодно, действующие лица пьес драматурга»³⁵. Благодаря этому приёму, пишет Х. Мазурек, уральский драматург стирает границы между театром и реальной жизнью.

В разделе *В театре несыгранных ролей* польский литературовед рассуждает о проблемах взаимоотношений искусства театра и жизни, актёрства и правды о человеке. Отмечая большую роль игры в пьесах Н. Коляды, Х. Мазурек пишет, что все его герои – это «артисты погорелого театра», в котором не нашлось бы для них даже второстепенной роли³⁶. Использование приёма игры позволяет проникнуть во внутренний мир личности, увидеть искренность, правду, которую герои пытаются противопоставить жестокому театру реальной жизни.

³³ См. W. Piłat, „*Ekstrawagancje*” ..., op.cit., с. 125-143.

³⁴ H. Mazurek, *Teatr* ..., op.cit., с. 39.

³⁵ См. J. Zajac, *Dwie koncepcje dramatu D’annunzio – Pirandello*, Kraków 2003.

³⁶ См. H. Mazurek, *Teatr* ..., op.cit., с. 67.

В своей монографии Х. Мазурек также уделяет внимание развёрнутым авторским ремаркам, называя их «маленькими миниатюрами». По мнению исследовательницы, они являются своеобразным продолжением игры драматурга с реципиентом, цель которой – это подготовка читателя/зрителя к собственному пониманию пьесы, активному участию в её действии³⁷.

Последнюю главу Х. Мазурек посвящает проблеме интертекстуальности, которую считает игрой, маской, скрывающей глубокие смыслы. В пьесах Н. Коляды учёная прослеживает аналогии с творчеством классиков русской литературы. В образах героев уральского драматурга она распознаёт «униженных и оскорблённых», а также героев, в которых, подобно Раскольникову, идёт внутренняя борьба между добром и злом. По мнению исследовательницы, такое поведение героев – это своеобразный катарсис, который объясняется глубоко скрытой в менталитете россиянина христианской идеей покаяния, очищения через муку и принятие на себя чужого страдания.

Польская учёная в пьесах екатеринбургского драматурга выявила также сходство с театром А.П. Чехова, которое прослеживается на уровне построения образов героев, настроения, присущего пьесам обоих авторов. Сходство с чеховской традицией польская исследовательница отмечает также в том, что подобно классику, Н. Коляда требует искренности на сцене, ждёт перемен в современном театре.

Присутствие чеховских аллюзий в драматургии Коляды обнаруживает также О.С. Наумова, однако, учёная не считает их доминирующими. Зато у Коляды она находит много общего с драматургией Т. Уильямса, прежде всего, в изображении женских образов. С творчеством М. Горького, по её мнению, уральского автора сближают темы общественного дна, маргинальности, а с А. Арбузовым – типы творческой личности³⁸.

Х. Мазурек в своей монографии рассмотрела также своеобразный феномен игры в драматургии Н. Коляды, смысл которой, заключается в том, что драматург разрушает (убирает) границы между пьесой и её реципиентом. Эту своеобразную игру польский литературовед считает главной чертой творчества екатеринбургского драматурга, пропитывающей каждый элемент структуры пьесы. Эту особенность пьес Н. Коляды в своей диссертации *Мотив игры в отечественной драматургии 1980-1990-х гг* выявила также Е.А. Тетерина. Учёная проанализировала игру в пьесах уральского драматурга как способ существования героя, а также как способ парадоксализации обыденной коммуникации³⁹.

³⁷ См. Н. Mazurek, *Teatr ...*, op.cit., с. 87-89.

³⁸ См. О.С. Наумова, *Формы ...*, op.cit., с. 107-111.

³⁹ Е.А. Тетерина, *Мотив игры в отечественной драматургии 1980-1990-х гг.*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томск 2014.

Попытка системного рассмотрения драматургии Н. Коляды была предпринята также в диссертации Е.В. Старченко *Пьесы Н. Коляды и Н.Н. Сагур в контексте драматургии 1980-90-х годов*. Учёная анализирует пьесы драматурга в историческом контексте. Она подробно исследовала элементы драматургической поэтики пьес драматурга и пришла к выводу, что драматургия Коляды образует единый драматический текст, стройную, выверенную систему, составляющими которой являются сквозные образы и мотивы. Старченко отметила, что «драматург будто все время пишет одну большую пьесу с одинокими героями приблизительно одного возраста, схожим местом и временем действия, мотивами смерти, воспоминания, детства, с обязательным присутствием животных, птиц, кровати на книгах (...) Сквозные единицы вписывают творчество Коляды не только в драматургический процесс 1980-90-х годов, но и в мировой литературный процесс, доказывая, что он не одинок в поиске своего художественного мира»⁴⁰.

Отдельную главу Е.В. Старченко посвящает образу смерти, отмечая, что именно этот образ так или иначе выступает во всех пьесах периода 1980-90-х годов, в следующей главе *Охота мне жить*, она рассматривает всеохватывающее желание героев жить, указывая тем самым, что в мире Коляды жизнь всё таки побеждает.

Это сопоставление жизнь – смерть, также вызвало интерес Я. Стрыхарского, который в своей работе анализирует эти образы как онтологические явления, а также предполагает их религиозное, философское и художественное осмысление⁴¹.

М.И. Громова в своей работе *Русская драматургия конца XX – начала XXI века* описывает литературные процессы, а также эстетические поиски драматургов, в том числе и Н. Коляды, происходящие на фоне новой культурно-политической ситуации в России.

Громова также проанализировала хронотоп пьес уральского драматурга. Она отметила, что в качестве места проживания своих героев Н. Коляда, как правило, выбирает провинциальные города, хрущёвки, а время в его пьесах растянуто на весь советский и весь постсоветский период. Присутствие прошлого находим в названиях улиц, городов, а также в интерьере квартир, в которых разворачивается действие пьес, вездесущие следы прошлого: «в пьесах Николая Коляды прошлое напоминает о себе и абсурдными вывесками, и мелочами быта, и репликами персонажей»⁴².

По мнению М.И. Громовой, секрет популярности Н. Коляды заключается в создании живых человеческих характеров, виртуозных языковых партитур, способствующих огромной сценичности его пьес.

⁴⁰ Е.В. Старченко, *Пьесы Н. Коляды...*, op.cit., с. 113-114.

⁴¹ Я. Стрыхарский, *Социокультурное ...*, op.cit., с. 160-176.

⁴² М.И. Громова, *Русская драматургия ...*, op.cit., с. 188.

О.С. Наумова в своей диссертации *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришкова)* обратилась к изучению авторского начала в пьесах уральского драматурга. В главе, посвящённой жанрово-стилевому своеобразию его пьес, исследовательница констатирует, что «жанровой доминантой в творчестве Коляды является всё же лирическое начало как форма выражения авторского сознания»⁴³. Одновременно, она оставляет вне своего внимания мелодраматизм, на который указывали прежние исследователи творчества екатеринбургского драматурга. Затем Наумова отмечает, что «лирическое начало как форма выражения авторского сознания в драматургии Н. Коляды явилось жанровым приоритетом. Пьесы Коляды содержат мелодраматические, комические, трагические элементы, поскольку творчество уральского автора глубоко синкретично. Однако активность автора в пьесе, его ирония и ни на минуту не прекращающееся сопереживание своим героям даёт все основания для отнесения творчества Н. Коляды к жанру лирической драмы»⁴⁴.

Следующий раздел своей работы литературовед посвящает особенностям конфликта в пьесах Н. Коляды. Наумова отмечает, что в исследуемой драматургии конфликт имеет внутренний характер, он перенесён в глубину отношений героев, а самым распространённым способом решения его становится уход в ирреальность.

Отдельную главу О.С. Наумова посвящает развёрнутым ремаркам в пьесах Н. Коляды, которые, по её мнению, с одной стороны, являются повествовательными монологами, в которых автор проявляется как действующее лицо, а с другой основным элементом драматического действия.

Самарский литературовед подчёркивает максимальное проникновение автора во все категории драмы, что является характерной особенностью современной драматургии вообще и лирических драм Коляды, в частности.

В своей диссертационной работе Наумова анализирует также два основных мотива драматургии Н. Коляды, то есть мотив дома, тоски по истинному дому, которому противопоставляет понятие антидома, «дурдома». К этим мотивам в своей работе обратился также польский литературовед Я. Стрыхарский. Исследователь проанализировал значения образа дома в русской драме на рубеже веков, который, по его мнению, является образом-символом, характерным для представителей уральской драмы, в том числе и для творчества Н. Коляды.

В последнее время активно защищаются кандидатские диссертации, посвящённые различным аспектам творчества Коляды. Взаимоотношениям драматургии уральского драматурга с литературным наследием А.П. Чехова посвящены диссертации

⁴³ О.С. Наумова, *Формы ...*, op.cit., с. 76.

⁴⁴ Там же, с. 80-81.

А.А. Щербаковой *Чеховский текст в современной драматургии*⁴⁵ и Т.А. Мищенко *Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии*⁴⁶.

Новые подходы в области исследования интертекстуальности в драматургии Н. Коляды представлены в диссертации У.С. Кутяевой, *Феномен прецедентности в драматургии Н.В. Коляды в социокультурном и функциональном аспектах*, в которой литературовед, пытается выявить функциональную роль прецедентных текстов, а также дать социокультурную характеристику прецедентных феноменов в пьесах Н. Коляды⁴⁷. В исследуемых пьесах У.С. Кутяева анализирует прецедентные феномены из шести сфер-источников, соотносимые с определенным типом культуры: 1) фольклорные тексты, 2) музыка, 3) художественная литература, 4) кино и телепередачи, 5) политика и идеология, 6) религия. По её мнению, обращение к прецедентным текстам у Коляды способствует осуществлению связи произведений с определенной историко-культурной эпохой⁴⁸.

Предметом исследования в диссертации Н.Г. Щербаковой *Театральный феномен Николая Коляды*⁴⁹ стала сценическая практика Н. Коляды, которую учёная рассмотрела сквозь призму авторского театрального стиля.

В 2014 году И.В. Дубровина защитила кандидатскую диссертацию на тему *Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды)*⁵⁰, в которой выявила специфику актуализации сентименталистской поэтической системы в поэтике современной драмы, а также корреляцию творчества Н. Коляды с драматургическими опытами русского сентиментализма.

Свою диссертационную работу *Пьесы Николая Коляды: документальность как приём*⁵¹ в 2014 году защитил Я.С. Жарский. Исследователь проанализировал поэтику пьес уральского драматурга в аспекте документализма, который, по его мнению, открывает драматургу возможность художественного осмысления различных способов

⁴⁵ А.А. Щербакова *Чеховский текст в современной драматургии*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Иркутск, 2005.

⁴⁶ Т.А. Мищенко, *Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Астрахань 2009.

⁴⁷ У.С. Кутяева, *Феномен прецедентности в драматургии Н.В. Коляды в социокультурном и функциональном аспектах*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Екатеринбург 2013.

⁴⁸ См. Там же, с. 50.

⁴⁹ Н.Г. Щербакова, *Театральный феномен Николая Коляды*: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург 2013.

⁵⁰ И.В. Дубровина, *Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2014.

⁵¹ Я.С. Жарский, *Пьесы Николая Коляды: документальность как приём*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Краснодар 2014.

симуляции реальности, следствием чего является возникновение у реципиента впечатления документальности и достоверности изображаемого в произведении.

В последнее время защищена также диссертация Е.А. Старовой *Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство*⁵², в которой исследовательница предпринимает анализ творчества Н. Коляды, пытаясь выявить механизмы формирования сверхтекстового единства, выраженные в индивидуально-авторском коде, который, в свою очередь, создаёт художественные единства различного уровня в пьесах уральского драматурга.

Безусловно, перечисленные работы крайне важны для понимания драматургии Н. Коляды. Исследователи, анализируя те или иные аспекты поэтики пьес, подтверждают, что его драматургия представляет собой целый художественный мир, с узнаваемыми, исключительными чертами. Тем не менее, изучение поэтики пьес екатеринбургского автора только находится на начальной стадии, изучение «феномена Коляды» не исчерпано, так как драматург активно создаёт новые пьесы, расширяет палитру приёмов, манипулирует ним. Таким образом, творчество Н. Коляды побуждает к дальнейшему исследованию его драматургии.

До настоящего времени литературоведами были исследованы такие стороны драматургии Н. Коляды, как её актуальность, созвучность художественным исканиям эпохи, выраженный лиризм пьес, особая атмосфера произведений, «маргинальность» персонажей, экспрессивность и интертекстуальность языка пьес. Своеобразие авторского мира, что для нас особо важно, было исследовано в аспекте лирической драмы, жанрово-стилевого синкретизма, интертекстуальности, особенностей конфликта, а также в аспекте документализма. Взяв эти наблюдения за основу, мы рассмотрим формы проявления авторского сознания в таких элементах поэтики пьес Н. Коляды как: использование драматургом метажанровых кодов мелодрамы, категория персонажа, интертекстуальность, языковое оформление текста пьес и функционирование паратекста. Впервые будут исследованы формы выражения авторского сознания в таком явлении как циклизация, а также а в особой интертекстуальной форме ремейка.

Исследования форм выражения авторского сознания, проведённые другими литературоведами, которые совпадают с нашим исследованием, мы хотим максимально пополнить и уточнить согласно новым подходам к данной проблеме, благодаря чему мы можем открыть и осознать некоторые новые грани творчества Н. Коляды.

⁵² Е.А. Старова, *Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2015.

1.2. Проблема выражения авторского сознания в современной литературоведческой рефлексии

Отношения между авторами и их произведениями всегда притягивали внимание учёных различных профилей науки и искусства. Эти исследователи многократно ставили вопрос о том, в какой степени и в какой форме автор присутствует в своём произведении. Они пытались выявить, является ли произведение предметом креации, автокреации, отчуждённым текстом или оно несёт на себе след человека, который его создал? Каким является этот авторский след, является ли он эксплицитным или, напротив, имплицитным образом, нуждающимся в расшифровке? Является ли произведение исповедью или маской, ширмой, за которой прячется творец? Несомненно, для того, чтобы проанализировать образ автора, необходимо отделить проявления авторского «я» в тексте от его прототипа – биографического автора т.е. от реально существующего человека. Первым, кто это сделал был Фридрих Ницше в своём трактате *Рождение трагедии из духа музыки*⁵³.

Об авторском присутствии в литературном произведении упоминал также Н.М. Карамзин, отмечая, что: «Творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей»⁵⁴, затем, обращаясь к человеку, желающему стать писателем, добавлял: «Ты берёшься за перо и хочешь стать автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: *каков я?* ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего»⁵⁵.

Внимания заслуживает также мнение современного литературоведа А.С. Чиркова, который отмечает, что «творец, создавая произведение искусства, озабочен не столько адекватным изображением жизни, сколько изложением своей версии, своего понимания, своего видения изображаемого»⁵⁶.

Однако, анализируя образ автора в художественном произведении, необходимо иметь во внимании, что в процессе творения могут проявиться подсознательные, неподвластные контролю ума, скрытые интенции автора, а также клишевые, стереотипные механизмы культурных кодов, поведения людей или их собственного жизненного опыта. Поэтому вполне оправдываются слова А. Камю о том, что автор в своём произведении «неизбежно говорит больше, чем хотел сказать»⁵⁷.

⁵³ См. Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, Москва, 2014.

⁵⁴ Н.М. Карамзин, *Избранные сочинения в двух томах*, составление, подготовка текста и примечания Г. Макогоненко, Москва, Ленинград 1964, Т. 2, с. 120.

⁵⁵ Там же, с. 122.

⁵⁶ А.С. Чирков, *Пигмалион или О всевласти Творящей личности*, Житомир 2009, с. 79.

⁵⁷ А. Камю, *Бунтующий человек*, Москва 1991, с. 93.

Интерес к изучению категории автора и авторского сознания в XX веке усиливается до той степени, что она стала одной из важнейших в современном литературоведении.

Как читаем в *Краткой литературной энциклопедии* – Автор – (от лат. *Auctor*) – это субъект действия, виновник, основатель, учредитель, сочинитель⁵⁸. Это, несомненно, одно из ключевых понятий литературоведения, определяющее субъекта словесно-художественного высказывания.

Как отмечает В.Е. Хализев, категория Автор – имеет в сфере искусствоведения несколько значений. «Это, во-первых, творец художественного произведения как *реальное лицо* с определённой судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт. Во-вторых, это *образ автора*, локализованный в художественном тексте, т.е. изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссёром, самого себя. И, наконец, в-третьих, (что сейчас для нас особенно важно), это художник-творец, присутствующий в его творении как целом, *имманентный* произведению. Автор (в этом значении слова) определённым образом подает и освещает реальность (бытие и его явления), их осмысливает и оценивает, а также демонстрирует свою творческую энергию. Всем этим он проявляет себя в качестве *субъекта* художественной деятельности»⁵⁹.

В свою очередь, В.В. Прозоров отмечает, что современное литературоведение различает лишь две формы проявления творца художественного произведения, а именно, автора биографического – творческую личность, существующую во внехудожественной, первично-эмпирической реальности, и автора в его внутритекстовом, художественном воплощении⁶⁰.

Явным свидетельством актуальности изучения категории образа автора и авторского сознания в художественном произведении является количество работ на эту тему. Действительно, проблеме автора посвящены многочисленные исследования как русских, так и зарубежных литературоведов (В.В. Виноградов, М.М. Бахтин, Б.О. Корман, Ю.Н. Тынянов, М.М. Гиршман, Н.Т. Рымарь и Б.П. Скобелев, Р. Барт, М. Фуко, В. Дильтей, А. Компаньон, Р. Ингарден А. Окопень-Славиньска, Х. Маркевич и многие другие). Тем не менее, проблема автора и авторского сознания всё ещё остаётся одной из сложнейших, неоднозначных, и, тем самым, очень перспективных для изучения.

⁵⁸ См. С.С. Аверинцев, И.Б. Роднянская, *Автор* // *Краткая литературная энциклопедия*, Москва, 1962-1978, Т. 9, Стлб. 28–34.

⁵⁹ В.Е. Хализев, *Автор и его присутствие в произведении* // *Теория литературы*, Москва 2002, с. 68-69. (курсив за автором).

⁶⁰ См. В.В. Прозоров, *Автор* // *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины* под ред. Л.В. Чернец, Москва 1999, с. 11.

Анализируя подходы исследователей к этому вопросу, можно отметить, что если одни литературоведы рассматривали категорию автора и авторского сознания как центральную, как доминанту художественного мира, обеспечивающую единство произведения, то другие относились к ней как к маргинальной или, вообще, как к *persona non grata*. Однако, следует отметить, что существование художественного текста невозможно без сознательного действия субъекта, ответственного за всё, что содержится в этом тексте.

Первые наиболее значительные попытки в решении проблемы образа автора были предприняты М.М. Бахтиным и В.В. Виноградовым, которые создали не только свою концепцию автора, но также сумели воссоздать образ целостной истории русской литературы именно посредством анализа образа автора как центральной категории художественного мира произведения. Попытка эта была успешной во многом благодаря исследованию автора как языкового феномена, т.е. как субъекта повествовательной речи. Однако, единая универсальная теория автора, как в лингвистическом, так и литературоведческом аспектах учёными не была создана.

Тем не менее, опираясь на теорию автора Бахтина и Виноградова, можно выделить и взять на вооружение положения о том, что образ автора является центром художественного мира произведения, фокусом, в котором «скрещиваются и синтезируются все стилистические приёмы произведения словесного искусства»;⁶¹ «образ автора» – тот медиум, посредством которого «социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические»⁶². Именно он – автор – является носителем «напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения»⁶³. Однако, М.М. Бахтин полагал, что автор в своём тексте «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость»⁶⁴.

Классической для литературоведения стала бахтинская концепция первичного и вторичного «автора», направленная на решение задачи отделения литературного образа от биографической личности писателя. М.М. Бахтин предположил разделение «создающего» субъекта от «созданного» на двух уровнях авторского сознания, тем самым исследователь осмыслил и охарактеризовал два образа автора: «первичный (биографический) и вторичный автор (*образ автора*, созданный первичным автором). Первичный автор – *natura non creata quae creat* (природа несотворенная и творящая –

⁶¹ В.В. Виноградов, *О теории художественной речи*, Москва 1971, с. 154.

⁶² В.В. Виноградов, *О языке художественной прозы*, Москва 1980, с. 208.

⁶³ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 15.

⁶⁴ Там же, с. 166.

лат.); вторичный автор – *natura creata quae creat* (природа сотворенная и творящая – лат.)), тогда как герой – «природа сотворенная и нетворящая»⁶⁵.

В последующих работах по теории автора Б.О. Кормана, Н.Т. Рымаря и В.П. Скобелева, Т.Л. Власенко, Н.В. Драгомирецкой, В.Е. Хализева, А. Компаньона, Р. Ингардена⁶⁶, а также в статьях Н.К. Бонецкой, А.Ю. Большаковой, Н.Н. Смирновой, Х. Маркевича и многих других публикациях в разных аспектах представлены основные методологические и теоретические подходы к изучению проблемы автора и авторского сознания в XX-XXI веке⁶⁷.

Авторское сознание большинство литературоведов, опираясь на работы М. Хайдеггера, М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорского, П. Рикера, рассматривают как эстетическое выражение видения картины мира автора биографического и внутритекстового автора-творца, опредмеченное в слове⁶⁸.

В традиционном понимании автор – это центр художественного мира произведения. Как отмечал М.М. Бахтин, «увидеть и понять автора произведения, значить увидеть и понять чужое сознание и его мир»⁶⁹. Так понимаемый автор является носителем определённого взгляда на мир (действительность), выражением которого является произведение, и он «берёт на себя функции обеспечения его внутренней цельности и целостности»⁷⁰.

Под категорией «автора» в нашей работе понимается научная позиция, разработанная школой Б.О. Кормана и поддерживаемая его последователями, состоящая в определении автора «как субъекта сознания, выражением которого является весь художественный текст произведения»,⁷¹ из чего следует мысль

⁶⁵ М.М. Бахтин, *Эстетика...*, *op. cit.*, с. 353.

⁶⁶ См. Б.О. Корман, *Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы*, отв. ред. Д.Ф. Марков, Москва 1971; Б.О. Корман, *Проблема автора в художественной литературе*, Ижевск 1974; Б.О. Корман, *Избранные работы по теории и истории литературы*, Ижевск, 1992; Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев, *Теория автора и проблема художественной деятельности*, Воронеж 1994; Т.Л. Власенко, *Литература как форма авторского сознания*, Москва 1995; Н.В. Драгомирецкая, *Автор и герой в русской литературе XIX – XX вв.*, Москва 1991; В.Е. Хализев, *Автор и его присутствие в произведении // Того же: Теория литературы*, Москва 2002; А. Компаньон, *Демон теории*, Москва 2001; R. Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1988.

⁶⁷ Н.К. Бонецкая, «Образ автора» как эстетическая категория // *Контекст. Литературно-теоретические исследования*, ред. Н.К. Гей, А.С. Мясников, П.В. Палиевский, Москва 1986, с. 241-269; Н.К. Бонецкая, *Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения*, отв. ред. Ю.Б. Боров, Москва 1988, с. 65-85; А.Ю. Большакова, *Теории автора в современном литературоведении // Известия АН. Серия литературы и языка* 1998, Т. 57, с. 15-24; Н.Н. Смирнова, *Теория автора как проблема // Той же: Литературоведение как проблема*, Москва 2001, с. 367-392; Н. Markiewicz, *Autor i narrator // Того же: Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, с. 89-111.

⁶⁸ См. М.М. Гиршман, *Проблема автора в художественной литературе: тезисы докладов межвузовской научной конференции*, Ижевск 1990; В.И. Тюпа, *Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы) // Проблема автора в художественной литературе*, отв. ред. Б.О. Корман, Устинов 1985, с. 22-27.

⁶⁹ М.М. Бахтин, *Проблема текста // «Вопросы литературы»* 1976, № 10, с. 132.

⁷⁰ А. Ю. Большакова, *Образ автора // «Литературная учеба»* 2001, № 5, с. 170.

⁷¹ Б.О. Корман, *Избранные труды...*, *op. cit.*, с. 120.

о непрямом присутствии автора в тексте, и выражении его наличия в тексте посредством субъектных и внесубъектных форм, поскольку, как отмечал Б.О. Корман, «субъектная организация произведения есть соотнесенность всех отрывков текста, составляющих в совокупности данное произведение, с соответствующими им субъектами речи и сознания»⁷².

Признавая бесспорные достоинства теории Б.О. Кормана в изучении художественного целого, Н.Т. Рымарь и Б.П. Скобелев указали на отдельные ограничения подобного подхода, отмечая, что в теории Б.О. Кормана проблема автора понята только через один из её аспектов, т.е. как проблема сознания, позиции автора в литературном произведении. Затем исследователи добавляли, что в концепции Б.О. Кормана всё внимание сосредоточено на изучении форм выражения сознания автора в художественном тексте⁷³, в то время как, по замечаниям самарских учёных, «теория автора должна стать элементом всеобъемлющей теории, более глубоко и последовательно учитывающей в литературном произведении специфику искусства как творческой деятельности, диалогичной по своей природе»⁷⁴.

Несомненно, понимание современными литературоведами понятия «авторского сознания» значительно шире, чем предложенное Б.О. Корманом, по мнению которого смысл и полнота художественного произведения отождествляются с сознанием автора. Эта категория структурно проявляет себя при помощи «субъектной организации», которая определяется как «соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания — теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»⁷⁵.

Тем не менее, понятие авторского сознания невозможно ограничить выше упомянутыми категориями, так как оно охватывает всю совокупность субъектной интенции, авторского замысла, а также авторской оценки, т.е. аксиологической системы координат, которая может быть различной для отражающейся в произведении действительности и её творца.

Согласно замечаниям Н.Д. Тамарченко, авторское сознание – это «высшая идейно-духовная инстанция, индивидуально-неповторимая, свойственная данному тексту, заключенная в нём концепция мира и человека»⁷⁶, т.е. авторское сознание

⁷² Б.О. Корман, *Практикум по изучению художественного произведения: Учебное пособие*, Ижевск 1977, с. 23. (курсив за автором).

⁷³ См. Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев, *Теория автора ...*, *op. cit.*, с. 7-8.

⁷⁴ Там же, с. 8.

⁷⁵ Б.О. Корман, *О целостности литературного произведения* // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1977, Т. 36, с. 508.

⁷⁶ См. Н.Д. Тамарченко, *Методологические проблемы теории рода и жанра* // Известия РАН. Серия литературы и языка 2001, Т. 60, № 6, с. 12.

можно воспринимать как некую творческую энергию, которой биографический автор насыщает своё произведение и которая воздействует на читателя.

Подобное понимание авторского сознания Н.Д. Тамарченко в основных аспектах совпадает с введённым М.М. Бахтиным понятием «авторской активности», руководящей читательским восприятием, которая «проявляется на уровне художественного мира произведения и носит диалогический характер»⁷⁷.

За последние десятилетия в теории интерпретации и анализа художественного произведения утвердилась мысль о том, что «местом образования единства текста является именно читатель, а не автор, предназначение, а не происхождение текста»⁷⁸. Рецептивно-семиотический подход к интерпретации текста характерен для концепции Р. Барта, согласно которой художественный текст можно воспринимать как «деятельность, игру цитат, языков и культур, в которую включается читатель, и которая совершается в произведении помимо сознания автора»⁷⁹. Исследователь отвергал возможность прочтения текста только сквозь призму автора, утверждая, что это обозначает установление границ для этого текста, закрывает путь для перцепционной игры восприятия реципиента. Более того, в своём известном эссе Барт утверждает, что рождение читателя происходит ценой смерти автора⁸⁰. Подобным образом и М. Фуко ассоциировал процесс написания с отказом писателя от литературной жизни, утверждая, что произведение вместо бессмертия приносит своему творцу смерть⁸¹, тем самым французский учёный редуцировал автора лишь до функции дискурса. И Барт, и Фуко отвергали индивидуальность автора, полагая, что для неё нет места в литературоведческих исследованиях. Для учёных автор является только функцией интерпретации.

К этим спорным вопросам в сфере теории автора, поставленным французскими философами, обратились Н.Т. Рымарь и В.П. Скобелев. Опираясь на работу М.М. Гиршмана, они предложили разделить понятия «текст» и «произведение», что позволило снять некоторую неоднозначность в толковании понятия автор и авторское сознание. Учёные отмечают, что произведение – это «бесконечная жизнь текста, принявшая форму личности, творящей произведение. (...) Это целостность, внутренние и внешние границы которой обусловлены совершенным личностью выбором, в результате которого бесформенный хаос бесконечной жизни был преодолен и претворен в личный космос, где бесконечный хаос смыслов предстает как

⁷⁷ М.М. Бахтин, *Проблема содержания материала и формы в художественном произведении* // Того же: *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 70.

⁷⁸ А. Компаньон, *Демон...*, *op. cit.*, с. 61.

⁷⁹ Р. Барт, *Смерть автора* // Того же: *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1989, с. 353.

⁸⁰ См. R. Barthes, *Śmierć autora* // „Teksty Drugie” 1999, № 1-2, с. 247-251.

⁸¹ См. M. Foulcault, *Kim jest autor?* // Того же: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura tłum. T. Komendant*, Warszawa 1999, с. 199-219.

бесконечный смысл»⁸². Мы разделяем позицию исследователей о том, что именно авторское сознание является смыслообразующим источником в поэтике текста.

Вслед за традиционным выделением в работах М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Б.О. Кормана в структуре авторского «я»: 1) биографического автора, 2) автора-творца, имплицитно представленного в тексте, 3) автора как формы «авторизации» (нарратор, рассказчик, повествователь, маска, действующее лицо (герой), например, резонер, обычно выражающий позицию автора) современные литературоведы (В.И. Тюпа, Т.Е. Автухович, А.Ю. Большакова, М.М. Гиршман, Н.К. Бонецкая, В.Н. Федоров, О.С. Филатова, И.В. Саморукова) рассматривают явление реализации авторского сознания достаточно широко: как процессы художественного восприятия, представления, осмысления, интерпретации, конструирования условным автором картины мира, материализованной на всех уровнях и во всех элементах литературного текста⁸³.

Свой вклад в изучение теории автора внесли также польские литературоведы. По мнению Я. Славиньского, автор – это субъект творческой деятельности (*podmiot czynności twórczych*), Э. Балцежан в своих работах использовал термин внутренний автор (*autor wewnętrzny*), а Х. Маркевич – субъект произведения (*podmiot utworu*)⁸⁴. Необходимо отметить, что эти понятия введены и осмыслены для исследования лирики и эпических текстов и поэтому их невозможно полностью перенести на исследование драматического произведения.

В русле феноменологических исследований Р. Ингарден представил свою классификацию форм присутствия автора в тексте произведения. Исследователь различает следующие формы присутствия автора:

1. реальный человек, трансцендентный по отношению к произведению;
2. субъект, изображенный в самом произведении, т.е. тот, кто рассказывает «сам о себе», выступает как один из персонажей произведения;

⁸² Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев, *Теория автора...*, *op. cit.*, с. 121.

⁸³ См. В.И. Тюпа, *Категория автора ...*, *op. cit.*, с. 22–27; Т.Е. Автухович, *Риторические проекции авторского «я»* // Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник, ред. М.М. Гиршман, Донецк, Вып. 25, 2006, с. 12–31; А.Ю. Большакова, *Образ автора ...*, *op. cit.*, с. 170–175; М.М. Гиршман, *О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения* // Проблема автора в художественной литературе, отв. ред. Б.О. Корман, Устинов 1985, с. 44–49; Н.К. Бонецкая, *«Образ автора» ...*, *op. cit.*, с. 241–269; В.В. Федоров, *Автор как субъект творческого бытия* // Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник, ред. М.М. Гиршман, Донецк, Вып. 25, 2006, с. 6–11; О.С. Филатова, *Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості*, Миколаїв 2010; И.В. Саморукова, *Художественное высказывание как эстетическая деятельность: типология и структура креативного опыта в системе дискурсов*: автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самара 2004.

⁸⁴ См. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego* // Того же: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974; E. Balcerzan, *Autor i jego biografia* // „Twórczość” 1966, № 9; H. Markiewicz, *Autor i narrator* // Того же: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, с. 89–111.

3. производящий субъект (*podmiot sprawczy*), принадлежащий самому произведению, воссозданный только посредством текста, функционирующий так, что только из произведения узнаём о нём⁸⁵.

По мысли Э. Балцежана, внутренний автор – это вписанный в текст реализатор текстообразующих операций, которые невозможно отнести к говорящему субъекту (нарратору, лирическому «я»), определяемый посредством текста, а именно: через заглавие, подзаголовок, эпиграф, авторский комментарий⁸⁶. Конечно, это понимание категории внутреннего автора, представленное польским учёным, не лишено оснований, тем не менее, мы не принимаем полностью эту точку зрения, поскольку в нашем понимании автор может проявляться также и в других элементах художественного произведения, прежде всего, в его родо-жанровой природе, сюжетно-композиционной организации, хронотопе, выборе темы и ряде других категорий поэтики текста.

Подобный концепции Балцежана подход к категории автора отмечаем также в работах А. Окопень-Славинской, для которой субъект произведения также является имманентной его частью. При этом учёная отмечает, что само произведение «говорит» о своём сочинителе иногда явно, открыто, а иногда аллюзийно⁸⁷.

Х. Маркевич отметил, что каждое высказывание является следствием деятельности определённого психофизического субъекта творчества, которого называем автором этого высказывания⁸⁸. Затем учёный предложил свою классификацию проявлений авторского присутствия в произведении:

1. Внешний автор, внешний по отношению к высказыванию, которого можно реконструировать как реального человека с его психологическими чертами, которые, однако, не имеют непосредственной связи с исследуемым высказыванием. При этом необходимо отметить, что принадлежность такого определения автора к сфере собственно литературоведения подвергается сомнениям, а, скорее всего, является частью биографики.

2. Творческая личность, основанная на тех качествах и мнениях, которые являются существенными при рассмотрении изучаемого высказывания. Так понимаемый автор проявляется в высказывании при интерпретации произведения читателем или исследователем.

3. Публичная личность, индивидуальная жизнь которой является общественным фактом, а также перцепционным фоном высказывания⁸⁹.

⁸⁵ См. R. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki* // Того же: *Studia z estetyki* Т. 1, Warszawa 1966, с. 408-409.

⁸⁶ См. E. Balcerzan, *Autor...*, op. cit., с. 81.

⁸⁷ См. А. Окопień-Славіńska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* // *Problemy teorii literatury*. Seria 2, wybór H. Markiewicz, Wrocław-Gdańsk, Ossolineum 1976, с. 29-44.

⁸⁸ См. H. Markiewicz, *Autor ...*, op. cit., с. 89.

⁸⁹ См. Там же, с. 89-91.

Х. Маркевич употребляет понятие «внутренний автор» в очень широком контексте: оно тождественно с «я говорящим» текста, т.е. с текстовым субъектом. Однако, по замечаниям учёного, бесспорным являлось разделение категорий внутреннего автора и текстового субъекта в драматических и в других произведениях, в которых текстовый субъект несомненно отличается от автора, представленного в поэтике художественного текста.

Тем не менее, Маркевич считает, что термин «внутренний автор» может служить описанию авторской деятельности также и в драме, поскольку он, внутренний автор, по мнению учёного, находится между реальностью творца произведения (т.е. реального человека с биографией) и условностью говорящего субъекта (т.е. «я» говорящего текста). Однако, так понимаемый внутренний автор выявляется только в процессе интерпретации⁹⁰. Таким образом, субъективизм автора зависит от интерпретации читателя или исследователя. Он может быть представлен: лично (как биографический автор), посредством действий (как субъект текстовых операций), системно (как коррелят правил, закодированных в высказывании)⁹¹.

Показательным считаем факт, что в классических исследованиях по теории драмы (А.А. Карягина, В.Е. Хализева, М.С. Кургинян, Б.О. Костелянца, М.Я. Полякова, В.В. Фролова и других)⁹² проблема авторского присутствия в тексте драматургического произведения непосредственно не заявлена, хотя учёные в этих работах поднимают вопросы, которые так или иначе связаны с проблемой автора, а именно: организация сюжета и конфликта, драматургический хронотоп, жанровая система и многие другие.

Очевидно, что из-за родовой специфики драмы, формы выражения авторского сознания в драматургии исследованы намного меньше, чем в лирике или в эпосе. Это связано, прежде всего, со структурно-композиционными, функционально-прагматическими и семантическими особенностями драматургического текста.

Тем не менее, проявление авторского сознания в драме в тех или иных аспектах рассматривается в работах Б.А. Ларина, М.Б. Борисовой, Н.А. Кожевниковой, Л.Е. Уколовой⁹³. Следовательно, работы Б.О. Кормана, Л.С. Левитан, О.В. Журчевой,

⁹⁰ См. Н. Markiewicz, *Autor ...*, op. cit., с. 92.

⁹¹ Там же, с. 92.

⁹² См. А.А. Карягин, *Драма как эстетическая проблема*, Москва 1971; В.Е. Хализев, *Драма как род литературы: Поэтика. Генезис. Функционирование*, Москва 1986; М.С. Кургинян, *Драма // Того же: Теория литературы. Основные проблемы в историческом развитии. Роды и жанры*, Москва 1964; Б.О. Костелянец, *Драма и действие. Лекции по теории драмы*, Москва 2007; М.Я. Поляков, *О театре: поэтика, семиотика, теория драмы*, Москва 2000; В.В. Фролов, *Судьбы жанров драматургии. Анализ драматических жанров в России XX века*, Москва 1979.

⁹³ См. Б.А. Ларин, *Эстетика слова и стилистика художественной литературы*, Москва 1974; М.Б. Борисова, *Голос автора и голос героя в драматическом тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма Конца XX века*, Сб. ст. в честь проф. С.Г. Ильенко, Санкт Петербург 1998, с. 248-258; Н.А. Кожевникова, *О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской литературы*, ред. Н.А. Кожевникова, Т.Г. Винокур, В.В. Одинцов, Москва 1977, с. 64-80; Л.Е. Уколова, *Специфика драмы (Системный аспект анализа)*. Учебное пособие, Днепропетровск 1991.

Т.Г. Ивлевой, О.С. Наумовой, Л.Г. Тютеловой, И.М. Болотян, А. Краевской, Э. Вонхоцкой⁹⁴ и некоторых других учёных свидетельствуют о явном интересе к анализу авторского присутствия в этом роде литературы. Однако, вследствие того, что на сегодняшнее время нет целостного взгляда на теорию автора в драме, в нашем исследовании будем также опираться на методологические и теоретические работы по теории автора общего характера.

Можно предположить, что усиление интереса к изучению авторского присутствия в драме в конце XX века связано со спецификой изменения драматургического рода литературы, с особой динамикой его развития, а также с определёнными сдвигами в литературоведческом восприятии драмы как эстетического явления.

Сильно выраженная позиция автора становится одной из ключевых и определяющих черт русской драматургии второй половины XX и начала XXI веков. Следовательно, творчество современных русских драматургов всё больше превращается в свободное авторское высказывание, в котором, как отмечает О.В. Журчева, традиционные элементы драмы выступают лишь как своеобразные опоры рецепции и интерпретации⁹⁵.

Более того, авторы стремятся к тому, чтобы создать не просто некий текст как основу будущего спектакля, а как бы запрограммировать будущее сценическое представление и, соответственно, зрительское/читательское восприятие. Причём, как подчёркивает Т.В. Журчева, это выражается не только в увеличении количества постановочных ремарок, но и в целом ряде иных структурных элементов пьесы, которые нацелены не на создание жизнеподобной иллюзии происходящего (мимезис), а на повествование (диегезис), осмысление, анализ сложных явлений жизни, философских проблем⁹⁶.

Однако, если не считать немногих очевидных, прямых форм авторского присутствия в драме, таких как заглавие, ремарки или перечень действующих лиц, авторский голос в драме не проявляется непосредственно. Эту специфику отметил

⁹⁴ См.: Б.О. Корман, *Изучение текста художественного произведения*, Москва 1972; Л.С. Левитан, *Авторское начало в монологах и диалогах «Вишневого сада»* // «Филологические науки» 1986, № 6, с. 72-74; О.В. Журчева, *Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара 2007; Т.Г. Ивлева, *Автор в драматургии А.П.Чехова*, Тверь 2001; О.С. Наумова, *Проблема автора в современной драматургии* // «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение», № 1, с. 267-274; Л.Г. Тютелова, *Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова*: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самара 2012; И.М. Болотян, *Авторское присутствие в документальной драматургии вербатим* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Материалы научно-практических семинаров: 26-27 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2011, с. 6-19; A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, Poznań, 2009; E. Wąchocka, *Autor i dramata*, Katowice 1999.

⁹⁵ См. О.В. Журчева, *Автор ...*, *op. cit.*, с. 10.

⁹⁶ Т.В. Журчева, *Жанровые эксперименты Вадима Леванова* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема жанра. Сборник научных статей под общей ред. Т.В. Журчевой, Самара 2015, с. 61.

М.М. Бахтин: «Сложнее обстоит дело с авторским голосом в драме, где он, по-видимому, не реализуется в слове»⁹⁷. Из-за этого авторский голос в драматургическом тексте приобретает иные, неэксплицитные формы проявления.

Необходимо также отметить, что несмотря на факт, что автор в драме находится за рамками действия, всё-таки неоднократно имеем дело с его прямым «вторжением» в события (преимущественно в романтических и символистских произведениях, например, у А.А. Блока, или в пьесе Л. Пиранделло *Шесть персонажей в поисках автора* и др.). Как отмечает И.Б. Роднянская, такой приём применяется, чтобы подчеркнуть условность драматического действия, чтобы разрушить узаконенную иллюзию его самостоятельного хода, а значит, и саму природу жанра⁹⁸. В этом случае, надо иметь в виду, что перед нами не концепированный автор, а лишь автор как роль, как персонаж.

Важными для решения данной проблемы являются замечания Б.О. Кормана, который определяет два способа выражения авторского сознания: сюжетно-композиционный и словесный, указывая на то, что автор может передавать свою позицию: а) через расположение и соотношение частей художественного текста и б) через речь действующих лиц. Затем исследователь добавляет, что авторская позиция в драматургии также выражается через другие компоненты произведения, а, именно, через: список действующих лиц, ремарки, указания для режиссёра и актёров⁹⁹.

Б.О. Корман впоследствии уточнил, что понятия: «сюжетно-композиционный способ выражения авторского сознания» и «словесный способ выражения авторского сознания» отвечают родовой типологии драматических произведений. По его мысли, преобладание и характер указанных способов выражения авторского сознания определяет разделение драматических произведений на эпическую драму, лирическую драму и собственно драму.

Итак, по мнению исследователя, в эпической драме в высказываниях героев сглажено индивидуальное начало, вследствие чего возникает «некий общий речевой стиль, за которым непосредственно стоит автор»¹⁰⁰. В лирической драме, как отмечает исследователь, автор непосредственно стоит за главным героем и его речами, а в собственно драме преимущественно у каждого из действующих лиц обнаруживается индивидуальная речевая манера, вытекающая из характера героя, его положения, поведения и т.п. В этом типе драмы автор не стоит непосредственно

⁹⁷ М.М. Бахтин, *Эстетика ...*, op. cit., с. 289.

⁹⁸ См. И.Б. Роднянская. *Автор (образ)* // *Литературный энциклопедический словарь* под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва 1987, с. 13.

⁹⁹ См. Б.О. Корман, *Изучение ...*, op. cit., с. 86.

¹⁰⁰ Там же, с. 86-87.

за высказываниями героев и поэтому важную роль играет такое средство выражения авторского сознания, как сюжетно-композиционная организация материала.¹⁰¹ Литературовед обращает внимание на то, что в поле его зрения оказались лишь три основных типа драматических произведений, в то время как на практике встречается множество переходных форм.

В своём экспериментальном словаре литературоведческих терминов Б.О. Корман отмечал: «В драматическом произведении наибольшей близостью к А. (автору) отличается *субъект сознания*, которому принадлежит текст заглавия, перечень действующих лиц, т.н. «авторских» ремарок (...) персонажи, задуманные как рупоры идей А. (автора): резонеры в классической драме, центральные положительные герои в *лирической драме* (...). Большая часть текста распределена между вторичными субъектами речи (...), и формы выражения авторской позиции «строятся на преимущественном использовании *фразеологической точки зрения*»¹⁰².

К подобным выводам в результате исследования проблемы автора и форм его выражения в драме пришёл В.В. Прозоров, который отметил, что в драме автор в большей степени оказывается в тени своих героев, однако, его присутствие усматривается в: заглавии, эпитафии, списке действующих лиц, в разного рода сценических указаниях, в системе ремарок, в репликах в сторону. Рупором автора могут быть сами действующие лица: герои-резонеры, хор и др. Авторская преднамеренность являет себя в общей концепции и сюжетосложении драмы, в расстановке действующих лиц, в природе конфликтного напряжения и т.д.¹⁰³

Особого внимания при осмыслении форм выражения авторского сознания заслуживают также позиции театроведов (П. Пави, А. Юберсфельд, Ж-П. Сарразака, А.С. Чиркова и других). П. Пави, автор *Словаря театра*, предложил разграничение терминов «автор пьесы» и «драматург», следующее из различного их понимания в немецком и французском языках, так как в немецком языке существует отличие между пишущим пьесы (Dramatiker), и тем, кто занимается интерпретацией и постановкой пьесы на сцене (Dramaturg)¹⁰⁴. Итак, для П. Пави слово «драматург» имеет техническое значение и означает «литературного и театрального консультанта (...) работающего с определенной труппой, режиссёра или же ответственного за подготовку какого-либо спектакля»¹⁰⁵.

¹⁰¹ См. Б.О. Корман, *Изучение ...*, op. cit., с. 86-87.

¹⁰² Б.О. Корман, *Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов* // Того же: *Проблемы истории критики и поэтики реализма*, Куйбышев 1981, с. 42-43. (курсив за автором).

¹⁰³ См. В.В. Прозоров, *Автор // Введение ...*, op. cit., с. 11.

¹⁰⁴ П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 89.

¹⁰⁵ Там же, с. 89.

В то же время в статье «автор пьесы» французский литературовед подчёркивает, что современная теория западного театра проявляет «тенденцию подменять инстанцию автора пьесы глобальной темой театрального дискурса, являющегося совокупным процессом высказывания, неким эквивалентом нарратора (рассказчика), встречающегося в тексте романа»¹⁰⁶. Авторскую субъектность, по его мнению, можно уловить только в сценических указаниях, хоровых выступлениях или тексте резонера. Однако, как отмечает П. Пави, это будет не что иное, как литературная (подчас разочаровывающая) подмена автора пьесы¹⁰⁷.

Подлинную роль автора пьесы П. Пави видит в том, чтобы автор занимался другими элементами драматургического произведения, а именно: структурированием фабулы, монтажом действий, трудно уловимой совокупностью перспектив и семантических контекстов диалогизирующих исполнителей. Это убеждает в том, что П. Пави писал о внесубъектном авторском присутствии в драматическом произведении, подчёркивая также, что автор является лишь «первым звеном производственной цепи, которое формирует текст сквозь мизансцены, актерскую игру, конкретное сценическое представление и его восприятие публикой»¹⁰⁸.

Особого внимания заслуживает также замечание П. Пави о том, что иногда оба вида драматургической деятельности, т.е. автора пьесы и драматурга, могут совмещаться в одном лице, как в случае творчества Б. Брехта. Именно с такой ситуацией имеем дело при рассмотрении драматургии Н. Коляды, который выступает, как правило, в роли режиссёра и постановщика своих пьес.

Интересно также мнение А. Юберсфельд, которая отмечает, что автор отвечает за целый текст драматического произведения (сюжет, высказывания персонажей, ремарки). Этот „l’*énonciateur – scripteur*” функционирует в драме как высшая инстанция: «Я скриптор обращаюсь к вам, но мой дискурс должен дойти до вас сквозь голоса других интерлокуторов»¹⁰⁹.

Как уже отмечалось, согласно традиционным представлениям классического литературоведения, автор в драме почти не выражен или слабо выражен формально, его не видно, или, как отметил П. Шонди, он вообще отсутствует. Для исследователя всякие замечания о том, что за персонажами кто-то стоит, какой-то аниматор их воодушевляет, обозначают разрушение, деформацию драматической формы, уход в сторону лирики или эпоса¹¹⁰.

¹⁰⁶ П. Пави, *Словарь ...* op. cit., с. 3.

¹⁰⁷ См. Там же, с. 3.

¹⁰⁸ Там же, с. 3.

¹⁰⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris 1996, с. 11. (перевод мой А.М.)

¹¹⁰ См. P. Szondi, *Teoria współczesnego teatru 1880-1950*, Warszawa 1976.

Это тяготение драмы к другим литературным родам проанализировала Л.Г. Тютелова, которая отметила, что уже на рубеже XVIII – XIX веков происходило освобождение канонических форм, которое называется *романизацией* по имени жанра¹¹¹. Здесь важно отметить, что в традициях западного литературоведения романизация рассматривается как освоение драматургами форм и эпического, и лирического письма (работы П. Шонди, Ж.-П. Сарразака и его младших коллег – М. Плана, А. Новак-Лешевалье, Д. Ландис и других). Результатом накопления подобных исследовательских подходов, т.е. закрепления субъективного (лирического) и объективного (эпического) мировосприятия в драме актуальной становится дискуссия об эпической и лирической драме, которую в российском литературоведении на протяжении десятилетий вели ряд учёных (В.Е. Головчинер, А.С. Чирков, Э.Л.Финк, О.В. Журчева, И.В. Фоменко и другие)¹¹². При этом следует отметить, что эпическая драма характеризуется подчеркнутым вмешательством повествователя, а лирическая драма – проявленной позицией автора. В обоих случаях речь идёт о том, что на рубеже XX – XXI веков автор драматического произведения больше не хочет остаться в тени и высказывать свою позицию, свою точку зрения опосредованно, лишь внесубъектно. А, напротив, он активно вмешивается в текст, в действие, вступает в диалог со своими персонажами и с читателем/зрителем.

В итоге можно констатировать, что характерные для драматургии конца XX – начала XXI столетий тенденции эпизации и лиризации можно считать двумя сторонами одной медали. Более того, неоднократно лирическое и эпическое начало можно обнаружить в одном и том же драматургическом тексте – в разных соотношениях, с разной степенью проявленности.

Следовательно, необходимо отметить, что в драме XX века автор проявляется в так называемой субъектной драме Г. Ибсена, М. Метерлинка, А. Стриндберга и других. Как отмечает А. Краевска, именно «вхождение» автора в сценическое пространство обусловило процесс слияния драмы с лирикой и эпосом, и, тем самым, проявление авторского «я» в лирической и эпической драме¹¹³.

¹¹¹ См. Л.Г. Тютелова, *Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова*: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самара 2012, с. 4. (курсив за автором).

¹¹² Об эпической драме см. работы: В.Е. Головчинер, *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск 2001; А.С. Чирков, *Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики*, Киев 1988; Э.Л. Финк, *Эпичность русской драмы* // Вестник Самарского государственного университета. Сер. Литературоведение, Самара 2001, №3 (21), с. 111-119. О лирической драме см. работы: О.В. Журчева, *Своеобразие русской лирической драмы XX века (Психология жанра)* // Психология литературного творчества и восприятие искусства. Межвузовский сб. научных трудов, Самара 2001; И.В. Фоменко, *Лирическая драма - миф или реальность?* // Драма и театр: Сб. науч. трудов, Тверь 2002, Вып. 3, с. 23-28; Ч. Добрев, *Лирическая драма*, Москва 1983.

¹¹³ См. А. Krajewska, *Osoba w dramacie i dramacie osoby* // *Problemy teorii dramatu i teatru*, Т. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003, с. 186.

На другие причины вторжения автора в пространство драматургического произведения указывает О.В. Журчева, исследуя проблему автора в драматургии рубежа XIX – XX веков. Исследовательница отмечает, что драматурги, будучи непосредственными участниками общелитературных и культурных изменений рубежа веков, всеми способами пытались ввести себя и выразиться в произведении¹¹⁴. Она также подчёркивает исключительность современной драматургии именно в области авторского присутствия, отмечая, что «драма XX в. качественно отличается от античной драмы, и от ренессансной драмы, и даже от классической социально-психологической драмы XIX в. В первую очередь, она отличается нарастающей авторской активностью в тексте драматургического произведения»¹¹⁵.

Действительно, в самом начале XX века одни драматурги, например А.П. Чехов, чьё творчество ознаменовало начало «новой драмы», ограничивались ролью беспристрастного свидетеля. Но уже в постчеховской драме авторский голос звучит наряду с голосами героев, как это происходит, например, в горьковской драме. Об этом свидетельствуют также письма автора *Чайки* к М. Горькому, в одном из которых Чехов написал: «Вы, как зритель в театре, который выражает свои восторги так несдержанно, что мешает слушать себе и другим»¹¹⁶.

На сегодняшнем этапе изучения драматургии некоторые исследователи неоднозначно анализируют проблемы автора, авторского сознания, авторского мира и формы проявления авторского слова в драме. Как отмечает Л.С. Левитан: «одни специалисты вообще не ставят такого вопроса, другие ограничиваются замечанием, что «драма лишена речи повествователя», поэтому в ней нет автора, рассказчика и посредника, который показывает людей и события со своей определенной точки зрения, в своей же индивидуальной речевой манере. Третьи же ставят вопрос о специфике слова в драме, об изменении функции монолога в процессе литературной истории драмы, о нарастании его системной роли»¹¹⁷. А.М. Левидов в своей работе *Автор – образ – герой* отметил, что «меньше всего автор «умирает» в лирике, больше всего – в драме: там «многоголосность» персонажей выражена в чистом виде. Голос автора звучит сам по себе, не самостоятельно, а создается всей системой образов»¹¹⁸.

В связи с существенными структурными изменениями в современной драматургии наблюдаем большое разнообразие проявления автора в тексте пьесы. Этому способствует трансформация, дезинтеграция, разрушение главных элементов

¹¹⁴ См. О.В. Журчева, *Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX-XX веков* // Вестник СамГУ. Серия Литературоведение, 2001, №1, с. 68.

¹¹⁵ О.В. Журчева, *Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самара 2009, с. 3.

¹¹⁶ А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, Т. 7, Москва 1979, с. 352.

¹¹⁷ Л.С. Левитан, *Авторское начало ...*, op. cit., с. 72.

¹¹⁸ А.М. Левидов, *Автор – образ – читатель*, Изд. 2-е, Ленинград 1983, с. 167.

драмы: действия, персонажа, слова, языка, жанра. Эти процессы, несомненно, являются манифестацией авторской деятельности, но, в то же время, и её сознательным ограничением. Формы и способы проявления автора в драме имеют индивидуальный характер и связаны с тенденциями данного времени.

В эпоху проявления структуралистского подхода к тексту категория «автор» возвращается в сферу исследования структуры произведения, однако, не как целостное сознание, но как субъект, имплицитированный в языке, постигаемый зрителем через высказывание. Автор манифестирует своё присутствие, которое обнаруживается в языке, поскольку именно высказывание автора является настоящей формой субъектности, имплицитированной в форму текста.

В эпоху постструктурализма также наблюдается переход от трансцендентности к имманентности субъекта. Как отмечает А. Пейдж, авторское присутствие в тексте обнаруживается в том смысле, что это его язык является настоящей формой субъектности, а не изображением, отражением умственного акта, который ему предшествовал¹¹⁹. Таким образом, субъектность высказывания является составляющей авторского «я».

В драме авторская субъектность более всего связана с категорией персонажа, и в ней она может полнее всего быть выражена. Это связано с природой драмы, текст которой представляет собой замкнутые в форме диалога высказывания персонажей, которые позволяют выявить их субъектную специфику. Присутствие автора в драматургическом произведении отражается в высказываниях персонажей, прежде всего, в их диалогах и монологах. При этом, необходимо упомянуть такие формы выражения авторского сознания в драме как герой-резонер (рупор авторской идеи), комедийный игрок – интриган, функционирующий как реализатор авторского проекта или трикстер. Важно также отметить, что субъективность автора и героя – это разные по природе формы художественной модальности, и поэтому по-разному обнаруживается их присутствие в произведении.

В ряде исследований Н.Н. Ищук-Фадеевой, Л.Г. Тютеловой, О.В. Журчевой, Т.Г. Ивлевой проблема реализации авторского сознания в русской драме XIX – XX столетия связывается с разработанными С.Н. Бройтманом подходами к эпохе «поэтики художественной модальности». Автор в этих работах рассматривается как субъект эстетической деятельности, обеспечивающий целостность драматического произведения в связи с новой формой драматического высказывания: автор, как и герой, обретает свою позицию видения мира в «другом», а, значит, субъективное, индивидуальное сознание приобретает особую ценность.

¹¹⁹ См. А. Page, *Introduction // Того же: The Death of the Playwright, Modern British Drama and Literary Theory*, London 1992, с. 19.

По мысли Л.Г. Тютеловой, авторское сознание в диалогической драме, начиная с произведений Н.В. Гоголя, определяет новую поэтику эстетической коммуникации, т.е. целостность драматического мира можно увидеть только исходя из внутренней позиции личности, что позволяет исследовательнице говорить о процессах романизации драмы. Если автор драмы эпохи риторической поэтики познавал себя в свете мастерства (традиции) другого и мог вступать в прямые отношения с незавершённой действительностью только в рамках паратекста – «литературных произведений», а значит, автор воспроизводил идею целостности мира через жанр драмы, то в драме эпохи индивидуального авторства на основании диалогических отношений автора с «другими» открывается индивидуальность и неповторимость авторского взгляда на основе диалогических отношений: автор – герой – читатель. Такая позиция открывает исследователям пути решения проблемы отражения авторского сознания в драматическом высказывании, понимания героя драмы как формы диалогического высказывания, авторского образа, возникающего в паратексте, образа «ремарочного субъекта»¹²⁰, проблемы автора как инстанции видения и завершения в драме, восполнения мира автора через диалог читателя со зрителем и через подтекст¹²¹.

В своей работе *Автор и драма* польская исследовательница Э. Вонхоцка, учитывает два подхода к категории автора в драме, по её мнению, автор это: 1) тот, кто творит произведение, кому оно принадлежит, тот, кто отвечает за идейное содержание и конструкцию произведения; 2) текстовый субъект, который «входит» (погружается) в произведение¹²².

По её мнению, текстовый субъект, т.е. внутренний (имплицитный) автор, – это «я» презентующее текст драматургического произведения, это тот, кто конструирует диалог, ведёт наррацию, определяет условия высказывания. Именно он (внутренний автор) демонстрирует свою фактическую, хотя не всегда прямо выраженную власть над картиной мира посредственно и непосредственно. Он проявляется в высказываниях персонажей как сверхстоящее по отношению к ним творческое сознание. Этот внутренний автор также соединяет все ситуации в единое целое, а именно, решает как развивается сюжет, фокусирует внимание читателя/зрителя, контролирует напряжение, представляет своё видение действительности. Следовательно, все языковые значения,

¹²⁰ Ремарочный субъект – тот, кому принадлежит ремарочная речь, но чей образ не оформляется ни как образ автора, ни как образ героя, характеризующийся четко прочерченными личностными границами. Этот образ преимущественно изображающий, а не изображаемый, по сути это избранная автором точка зрения на героя и событие, «голос» или интенция. Ремарочный субъект близок образу повествователя в эпосе, который входит в целое произведения, хотя и находится у самой его границы и является необходимым условием обозначения определяющей целостность драматического высказывания в драме коммуникативной ситуации «я - другой». С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, Москва 2001, с. 272.

¹²¹ См. Л.Г. Тютелова, *Поэтика субъектной ...*, op. cit., с. 26

¹²² См. Е. Wąchocka, *Autor ...*, op. cit., с. 7.

моделирующие картину мира, проявляются в диалогах героев. Конечно, авторское присутствие, по её мнению, проявляется не только в диалогах, монологах, но также и в ремарках¹²³.

Всю сложность определения субъектности автора в драме Вонхоцка видит в том, что все языковые операции, моделирующие действительность игры, должны быть вкомпонованными в диалог, имитирующий разговор самостоятельных субъектов¹²⁴. По сути дела, исследовательница не выходит за то традиционное понимание, при котором авторское сознание представлено, прежде всего, в диалогах героев.

О способах функционирования и возможностях проявления авторского «я» в драме позволяет судить специфика коммуникативных ситуаций, вписанных в текст драматического произведения с определёнными в них ролями автора и реципиентов. Специфику этих ситуаций можно выявить по сравнению с теми процессами коммуникации, которые наблюдаются в эпосе. К. Бартошиньски выделяет три уровня отношений отправитель – реципиент в эпическом тексте на основании коммуникативной инстанции:

1. отношения между персонажами, принадлежащими к изображенному миру;
2. отношения между условным нарратором и условным адресатом наррации;
3. отношения между субъектом целого произведения и «идеальным» адресатом того произведения¹²⁵.

В драме отсутствует посредняя система коммуникации т.е. этот второй тип отношений. Как отмечает В.И. Тюпа, «драматургическое высказывание (пьеса) лишено такой интегрирующей фигуры посредника между креативным (автор) и рецептивным (читатель, зритель) субъектами эстетической коммуникации»¹²⁶. Вследствие этого коммуникативная система в драме редуцирована до двух уровней отношений: первый обусловлен отношениями между персонажами (отправителями и реципиентами), а второй – это отношения между субъектом произведения (имплицитным автором) и реципиентом произведения.

Как отмечает М. Пфистер по поводу второго типа отношений, в традиционной драме такая система коммуникации имеет свободный характер, она полностью не реализована, не выполнена. Следовательно, как подчёркивает исследователь, она может быть мнимой или может быть заменена другими средствами, например, эпическими структурами¹²⁷. Таким образом, исследователь рассматривает только два

¹²³ См Е. Wąchocka, *Autor ...*, op. cit., с. 21.

¹²⁴ См. Там же, с. 20-22.

¹²⁵ См. R. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* // Того же: *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, с. 114.

¹²⁶ В.И. Тюпа, *Драма как тип высказывания* // «Новый филологический вестник» № 3 (14) Москва, 2010, с. 7.

¹²⁷ См. М. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1991, с. 3-4.

типа отношений: 1) автор – реципиент и 2) имплицитный («внутритекстовый») автор – адресат произведения.

Следует отметить, что в современном драматическом произведении автор часто направляет своё слово непосредственно реальному адресату высказывания, как бы помимо персонажей. Тем не менее, надо иметь в виду, что, хотя в ремарках автор высказывается от себя, это не внешний автор, а текстовый субъект.

Следовательно, в связи с тройственным пониманием категории отправителя в коммуникации можем выделить три основные ситуации, в которых проявляется автор в драме. За каждой из них следует определённый тип информации, а также и другие способы обнаружения автора в тексте. Итак, вслед за рядом польских литературоведов, Э. Вонхоцка выделяет три следующих типа представления автора в тексте драмы:

1. биографический автор, который участвует в художественном образном мире как изображённый субъект (*podmiot przedstawiony* – Р. Ингарден¹²⁸);

2. автор – создатель произведения, образ которого воссоздаётся на основе всей структуры текста произведения (А. Окопень-Славиньска¹²⁹);

3. всезнающий Автор, обладающий полной информацией, касающейся всех персонажей и изображённой картины мира¹³⁰ (о таком типе автора пишет также, например, Б.И. Успенский в *Поэтике композиции*¹³¹).

В случае биографического автора, произведение передаёт его образ в большей или меньшей степени в соответствии с реальным, а, возможно, и псевдореальным, мистифицированным согласно той или иной стратегии творца. Таким образом, статус и художественные особенности изображённого субъекта зависят от творческой деятельности второго «я», т.е. деятельного субъекта (*podmiotu sprawczego*) произведения, который может быть изображён как условный персонаж. Такой приём используется в драматических произведениях, содержащих автобиографические мотивы, сюжеты, когда черты личности персонажа, а также принадлежность к определённой среде являются наиболее заметными, но, в то же время, условными (часто обманчивыми) свидетельствами выявления присутствия, позиции реального биографического автора¹³².

В случае второго типа авторского присутствия в тексте драматического произведения, т.е. когда речь идёт об авторе-создателе, имеем дело с особым рода парадоксом. С одной стороны, именно он (автор) отвечает за смысл каждого слова,

¹²⁸ R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947.

¹²⁹ А. Окопень-Славиньска, *Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy) // „Teksty” 1981, № 6, с. 38-63.*

¹³⁰ См. Е. Wąchocka, *Autor ...*, *op. cit.*, с. 23-46.

¹³¹ См. Б.И. Успенский, *Поэтика композиции*, Санкт Петербург 2000.

¹³² См. Е. Wąchocka, *Autor...*, *op. cit.*, с. 24-25

за всё то, что в произведении было призвано к существованию, поскольку это было вызвано его интенцией, его деятельностью. Однако, с другой стороны, он (автор) не может быть вполне отождествлён ни с одним своим воплощением, поскольку он всегда находится вне содержания своей речи и своего произведения¹³³.

В драматическом произведении из-за отсутствия инстанции посредника между субъектом письма и изображенной картиной мира сложнее ввести авторское слово. Поэтому автор в драме обнаруживается именно в её структуре (интертекстуальные и сюжетно-композиционные отношения, актуализация репертуара жанровых и тематических норм, система героев, стиль, поэтика высказывания вообще и т.д.).

Как отмечает Э. Вонхоцка, в драматическом диалоге, который представляет разговор двух независимых от себя субъектов, каждое нарушение этой коммуникативной ситуации обнаруживает внешнего, реального создателя, творца высказывания и выявляет существование высшей инстанции субъекта-отправителя (*nadrzędnego układu nadawczego*): автор – реципиент. Это явление особенно заметно в таких метатекстовых приёмах как, например, театр в театре, сцена в сцене¹³⁴. Метатеатральным приёмом также можно считать автотематизм, когда автор в высказываниях персонажа помещает рефлексии над разными аспектами существования драматургии и театра. Хотя надо отметить, что не каждый тип метатеатральности выявляет образ или стратегии автора.

Однако, в случае обращения к конструкционно-фабулярным элементам драматургического произведения, нет сомнений, что за ними стоит сам автор. Тем не менее, когда обращение к определённом элементу осуществляется посредством приёма театра в театре, мы, вслед за Л. Дженни, также думаем, что сами персонажи становятся создателями фабулярного раздвоения действительности¹³⁵.

Эти метатеатральные элементы, а именно: автотематизм, приём театра в театре, в значительной степени свойственны драматургии Н. Коляды. В результате их анализа, опираясь на работы как русских, так и зарубежных исследователей метатеатральности¹³⁶, попытаемся раскрыть авторское сознание, авторские способы высказывания уральского драматурга.

Согласно замечаниям Э. Вонхоцкой, выведение на внешний план позиции автора в драме имеет место тогда, когда оно связано с нарушением иллюзии самостоятельного протекания диалога. В этом случае, он (автор) обнаруживает себя как тот, который

¹³³ См. А. Okopień-Sławińska, *Semantyka ...*, op. cit., с. 43-44.

¹³⁴ См. Е. Wąchocka, *Autor ...*, op. cit., с. 29-30.

¹³⁵ См. L. Jenny, *Strategia formy* // „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, с. 265-295.

¹³⁶ См. А.В. Макаров, *Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя)* // Вестник БФУ им. И. Канта 2013, № 8, с. 162-168; К. Ruta-Rutkowaska, *Polska tradycja metadramatu*, Warszawa 2012; S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr*, Warszawa 1999.

сотворил, создал представленную действительность и дал персонажам определяющие эту действительность высказывания. В то же время, как подчёркивает польская исследовательница, создаётся впечатление присутствия реципиента¹³⁷.

Третий тип авторского присутствия в драме, выделенный Э. Вонхоцкой, это – всезнающий автор. Он знает всё то, что все персонажи вместе, и знает также то, что им недоступно. В этом случае возможно повторить вслед за М.М. Бахтиным, что такой автор – это сознание сознания, т.е. «объемлющее сознание героя и его мир, сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание»¹³⁸.

На сегодняшнем этапе изучения форм проявления авторского сознания в драматургии удалось установить, что слово автора обнаруживается как в традиционно, так и в нетрадиционно понимаемых элементах и компонентах поэтики текста, что отмечали многие исследователи русской драматургии.

Итак, О.В. Журчева отмечает, что автор как субъект сознания может проявить себя в разных сферах поэтики текста драмы помимо паратекста (название пьесы, список действующих лиц, их характеристика, ремарки). Авторское сознание проявляется «в родо-жанровой природе драмы, прежде всего, в лирической и эпической драме, в диалогах, монологах, во внутренних монологах, репликах апарте и сходных с ними приёмах (...) Авторская активность проявляется на таких уровнях поэтики, как сюжет, композиция, конфликт, надтекст и подтекст, высказывания героев и их коммуникативное содержание, орнаментовка пьесы приёмами из других родов литературы и видов искусства»¹³⁹.

О том, что эстетическая позиция автора проявляется в драме также имплицитно, пишет М.Б. Борисова, находя автора в архитектонике чужих высказываний, в их сцеплениях, в способах их объединения в единое завершённое целое¹⁴⁰. В своём исследовании она выделяет также два полюса в ряде средств обнаружения авторского голоса:

1. Непосредственное звучание голоса автора как бы поверх слова персонажа в особо значимых, ударных репликах диалога, т.е. драматургический надтекст (например, в драматургии М. Горького).

2. Драматургический подтекст, а именно, этот тип подтекста как форма реализации авторского голоса отличается от речевого подтекста как формы

¹³⁷ См. Е. Waґchocka, *Autor ...*, op. cit., с. 30-41.

¹³⁸ М. Бахтин. *Эстетика...*, op. cit., с. 14.

¹³⁹ См. О.В. Журчева, (2009), *Формы ...*, op. cit., с. 7-8.

¹⁴⁰ См. М.Б. Борисова, *Голос ...*, op. cit., с. 249.

имплицитного проявления голоса персонажа (например, в драматургии А. Островского)¹⁴¹.

Хотя Густав Флобер когда-то сказал, что художник должен присутствовать в своём произведении, как Бог во вселенной: быть вездесущим и невидимым¹⁴², однако, мы, опираясь на работы, в которых исследуется проблема автора в драме, попробуем его выявить и проанализировать способы и формы его выражения в тексте пьесы. Итак, исследователи драмы (О.В. Журчева, Н.И. Ищук-Фадеева, И.Д. Таумов, О.С. Наумова, М.Б. Борисова, А. Краевска и др.) в результате проведенных исследований выявили, что авторское сознание может проявляться в драме многообразно, учёные пытаются обнаружить автора в таких элементах драматического произведения как:

1. сюжет, конфликт и тема;
2. образы времени и пространства (особенности хронотопа);
3. жанр драмы;
4. авторские ремарки;
5. система персонажей, характеристики героев, данные другими персонажами, «говорящие» фамилии, внутренние монологи-самохарактеристики, реплики в сторону (апарте), эффектные сцены «под занавес»;
6. язык и стиль драматурга;
7. способы подхода к литературной традиции, игра с ней.

Мы разделяем точку зрения вышеуказанных исследователей об авторском присутствии в тексте драмы, поэтому эта классификация будет рабочей для анализа текстов Н. Коляды.

По замечаниям Л.Г. Тютеловой, выражением авторской концепции безусловно является всё произведение, а сюжет – это «определённая последовательность развёртывания содержательной формы пьесы, благодаря которой авторская концепция оказывается реализованной в образах произведения и оформленной в виде единого целостного художественного мира, возникшего в результате деятельности автора»¹⁴³. И хотя, по мнению учёной, «носителями» авторской концепции являются и другие элементы пьесы, такие как фабула, жанр, стиль, метод, субъектная сфера произведения, именно сюжет позволяет говорить о процессе становления авторского мира¹⁴⁴.

Важное место в выражении авторского сознания в драматургическом тексте XX – XXI веков стали занимать категории времени и пространства. О.В. Журчева отмечает,

¹⁴¹ См. М.Б. Борисова, *Голос ...*, op. cit., с. 249.

¹⁴² G. Flaubert, *Oeuvres complètes: Correspondance série*, Paryż 1927, с. 61-62. (List do Louise Colet z 9 grudnia 1852 roku). (перевод мой А.М.)

¹⁴³ Л.Г. Тютелова, *Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме* // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология» 2011, № 2(10), с. 159.

¹⁴⁴ См. Там же, с. 159.

что можно говорить о *хронотопе внешнем*, подразумевая под ним визуально-смысловую объективацию происходящего в пьесе, которая, так или иначе, отражает точку зрения драматургического „концепированного автора”, и о *хронотопе внутреннем*, «связанном, во-первых, со словесной тканью произведения, со словесным сюжетом, где объективные, историко-культурные, и субъективные, авторские, мифологемы, архетипы и символы и создают так называемый надтекстовый смысл; а во-вторых, понятие внутреннего хронотопа предполагает в себе и те представления о времени и пространстве и отношении к ним, которые сформулированы в характерах, во внутреннем мире самих героев драматургического произведения, что, в свою очередь, может соединять объективированный хронотоп и необъективированный, т.е. воплощенный лишь в словесных образах»¹⁴⁵.

Авторское сознание проявляется в выборе и в определении жанра пьесы (часто в виде авторского заглавия и жанрового определения подзаголовка), что, с одной стороны, говорит об индивидуальности автора, пытающегося найти новые формы для отражения действительности, но, с другой, отражает явления разрушения канона, размывания жанровых границ драмы, особенно, современной. Подробные авторские комментарии к жанровому и культурно-эстетическому восприятию современной драмы позволяют нам полнее представить и осмыслить авторское мировидение в системе изменяющихся представлений о драме как о роде литературы.

М.М. Бахтин, а, вслед за ним, Н.Т. Рымарь и В.П. Скобелев, писали о «памяти жанра», которая «определяет структурные первоосновы «поведения» художественного текста и произведения»¹⁴⁶, что позволяет предположить то, что некоторые рефлексии традиционных жанров сохраняются в том или ином виде и в современных пьесах. В нашем исследовании мы также будем придерживаться этой точки зрения, уточняя её и наполняя смыслом в связи с анализом тех или иных жанровых особенностей пьес Н. Коляды.

В ряде новейших работ, посвящённых аспектам теории и истории драмы, рассматриваются вопросы проявления авторского сознания в выборе жанровой формы. Многие исследователи обращались к жанру как к способу раскрытия авторского сознания, считали его «ведущим героем» литературного процесса, представляющего не сумму формальных приёмов, а некий «угол зрения» на мир (Г.Д. Гачев), определенную «формулу мира» (Н.Л. Лейдерман), «миросозерцание в генезисе» (О.М. Фрейденберг). Поиски драматургами жанра «говорят о попытке художественного самоопределения, о желании найти новые формы для отражения действительности, об

¹⁴⁵ О.В. Журчева, *Автор в драме ...*, *op. cit.*, с. 154. (курсив за автором).

¹⁴⁶ Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев, *Теория автора ...*, *op. cit.*, с. 126.

индивидуальности художника слова в осознании и специфике отражения мира»¹⁴⁷. Таким образом, рассмотрение жанровых особенностей драматургических произведений может представлять собой источник для изучения авторского сознания, учитывая как традиционное понимание жанров драмы, так и формы различного отношения к ним, включая иронию, деконструкцию, стилизацию, мистификацию и многие другие.

Структурным элементом драматического произведения, в котором все исследователи проблемы автора безусловно признают его присутствие, является паратекст. Здесь показательно мнение Т.Г. Ивлевой, исследующей драматургию А.П. Чехова именно с точки зрения паратекста, которая отмечает, что основным средством воплощения авторской позиции в чеховских пьесах становится традиционно *вспомогательный* элемент драмы – *паратекст* (прежде всего список действующих лиц, ремарки, предваряющие и сопровождающие действие) и что именно на этом «этаже» драматической структуры происходят самые серьезные изменения¹⁴⁸.

Л.Г. Тютелова также отмечает, что единственно возможным пространством прямого авторского комментирования события является речь ремарочного субъекта. Именно она и позволяет автору «задать тот ракурс рассмотрения разворачивающейся истории, который позволит, не вставая на позицию одного из представленных героев, увидеть действие в его целостности»¹⁴⁹.

Следующим драматургическим приёмом прямого выражения авторской позиции было введение в действие пьесы хора, как это имело место хотя бы в античной драме или героя-резонера в классицистской драме, которого также находим в XX веке, например, в пьесах М. Горького. Как подчёркивает Б.А. Успенский, они (герои-резонеры) «обыкновенно мало участвуют в действии, они совмещают в себе участника действия и зрителя, воспринимающего и оценивающего данное действие»¹⁵⁰. Иначе говоря, и герои-резонеры, и хор считаются субъектными формами представления авторской точки зрения на мир.

Однако, в современной драме, авторское сознание на этом структурном уровне может проявляться и другими способами. Как отмечает О.В. Журчева, «вторичный субъект» речи, персонаж, в первую очередь, протагонист может в большей степени, чем в диалоге, выражать авторское сознание в монологе, особенно, в таком явлении как «внутренний монолог»¹⁵¹, в котором он идентифицируется с автором. Однако, это имеет место не тогда, когда авторский текст уподобляется чужому слову, а, напротив,

¹⁴⁷ Н.Н. Вертянкина *Категория жанра как теоретико-литературная проблема*. Самара 2003, с. 109.

¹⁴⁸ См. Т.Г. Ивлева, *Автор ...*, *op. cit.*, с. 5. (курсив за автором)

¹⁴⁹ Л.Г. Тютелова, *Проблема присутствия автора «новой драмы» в пространстве драматического события и театральная критика начала XX века* // Вестник Самарского Государственного университета 2010, № 7 (81), с. 206.

¹⁵⁰ Б.А. Успенский, *Поэтика ...*, *op. cit.*, с. 29.

¹⁵¹ О.В. Журчева, (2009), *Формы ...*, *op. cit.*, с. 14-15.

когда чужое слово (в данном случае, речь персонажа) уподоблена авторскому. Об этом явлении в работе Б.А.Успенского написано: «... иногда одной замены местоимений недостаточно для того, чтобы получить из речи автора речь персонажа, поскольку само слово персонажа может быть в достаточной степени обработано автором, окрашено авторской интонацией; в этом случае, точка зрения автора и точка зрения персонажа сливаются в тексте, в результате чего мы, воспринимая переживания героя с его точки зрения, все время слышим вместе с тем и интонацию самого автора»¹⁵².

Внимания заслуживает также мнение В.Е. Хализева, который рассматривал монолог как форму общения автора с реципиентом¹⁵³, а французский театровед Ж.-П. Сарразак считает монолог единственной формой сохранения «я» личности, последним пространством в современной драме, где ещё можно высказаться автору и герою¹⁵⁴.

Однако, монолог не является исключительной формой организации речи персонажей, в которой способно выражаться авторское сознание, поскольку авторская позиция может проявляться и в диалоге, особенно тогда, когда имеем дело с отсутствием персонификации высказываний, т.е. когда автору неважно, кто из персонажей произнесёт данную реплику¹⁵⁵. Авторское сознание также может выражаться в характерном для современной драмы, в том числе и для творчества Н. Коляды, таком художественном приёме как «монологи глухих», т.е. в таком типе конструирования диалога, в котором высказывания персонажей, хотя и оформлены в виде диалога, однако, по сути, независимы друг от друга, поскольку персонажи не слушают друг друга.

Речь персонажей – это также важный элемент раскрытия авторского мира в драматическом произведении, по мнению О.В. Журчевой, «драма как «венец поэзии» бесспорно знаменует «высшую» точку изобразительности в сфере словесного действия, поскольку «материальный носитель образности (художественная речь) в драме «стопроцентно» соответствует предмету изображения (словесные действия людей), и поэтому своеобразие драматургического произведения определяется, прежде всего,

¹⁵² Б.А. Успенский, *Поэтика ...*, op. cit., с. 77-78. Характеризуя внутренний монолог как прямую авторскую речь, исследователь оценивает функцию художника как условно редакторскую: «Вообще внутренний монолог героя (который формально может быть дан даже от первого лица) очень часто несет следы большего влияния авторской обработки, чем обычная (т.е. диалогическая) прямая речь того же героя, индивидуальность персонажа, проявляющаяся в его диалогической прямой речи, часто устраняется автором во внутреннем монологе и заменяется собственно авторским словом, автор выступает здесь как бы в качестве редактора, который обрабатывает текст данного персонажа».

¹⁵³ См. В.Е. Хализев, *Драма как род ...*, op. cit., с. 186-215.

¹⁵⁴ См. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J-P. Sarrazac, Kraków 2007, с. 106

¹⁵⁵ См. более об этом Е.А. Старова, *Диалоги в драматургии Николая Коляды // Литература – театр – кино: проблемы диалога*: коллективная монография, отв. ред. Л.Г. Тютелова, Самара 2014, с. 224-229.

его речевой организацией»¹⁵⁶. И, действительно, в драме речь персонажей также отражает способ художественного мировидения автора. «Но парадокс заключается в том, что, чем автономнее от описательного нарративного элемента речь персонажа, тем активнее внедряется в драму авторское сознание», – отметила О.В. Журчева, поясняя, что «именно автор конструирует в сюжете драмы те косвенные признаки, по которым можно догадаться о скрытых переживаниях персонажей и которые в сочетании с их действиями и поведением приобретали глубокое значение, символический смысл, как это происходит в европейской и русской новой драме».¹⁵⁷

В связи с изменениями в системе художественных кодов, драматургия, а за ней, также, и театр отразили разорванность, неустойчивость мира, продемонстрировали новый тип героя – децентрализованного, ввели «демократизированный» сценический язык. Эти модификации принесли также смену конфликта (если в «новой драме» XIX-XX веков конфликт был неразрешимым, то в драматургии рубежа XX-XXI веков он стал нерешаемым). Их результатом стали также жанровые изменения, прежде всего, в деконструкции самого понятия жанра, что обусловило сдвиг в процессах жанрообразования, смену поэтики. В первую очередь, они связаны с формами выражения авторского сознания и авторского присутствия в драматургическом тексте. По мнению О.В. Журчевой, современный драматург тяготеет к импровизации и театрализации, поэтому его произведение, «часто вырвавшись из художественных рамок, стремится стать хеппенингом, перформансом, зрелищем, т.е. обрести первородную первоначальную театральность», причём сам драматург выступает здесь не в роли творца, а «занимает место картины»¹⁵⁸. С другой же стороны, «этот же художник продолжает тянуть свою древнюю профессиональную ляжку, превращая будущее зрелище в текст, загоняя его в жесткие рамки слов, диалогов, монологов, ремарок, упиваясь собственным словом, его самоценностью и нетеатральностью»¹⁵⁹.

Самарская исследовательница среди важнейших авторских стратегий отметила также изменения в сфере драматургического слова, которое стало монологичным, недейственным и несюжетным, поскольку семантика каждого слова как такового обесмыслилась (персонажи стали оперировать некими культурными, социальными и историко-политическими словесными кодами). По её мнению, текст пьесы стал только самовыражением автора, а сюжет исчез вовсе. О.В. Журчева также обращает внимание на одновременное отсутствие и присутствие авторского театра (т.е. когда

¹⁵⁶ О.В. Журчева, *Образы времени и пространства как средство выражения авторского сознания в драматургии М. Горького*, Самара 2003. с. 6.

¹⁵⁷ О.В. Журчева, *Автор в драме...*, *op. cit.*, с. 14.

¹⁵⁸ О.В. Журчева, *Автор в драме ...*, *op. cit.*, с. 142.

¹⁵⁹ См. Там же, с. 142-143. В качестве примеров театральной раздвоенности между перформансом и лирическим монологом литературовед приводит пьесы О. Мухиной *Таня-Таня*, О. Михайловой *Русский сон*, К. Драгунской *Яблочный вор*, М. Угарова *Русский инвалид*, О. Богаева *Русская народная почта* и др.

автор перестал быть единственным творцом произведения, но, в то же время, автор своей личностью способен полностью заполнить и насытить текст для сцены)¹⁶⁰. В этом смысле весьма показательна драматургия Н. Коляды, который включается в действие своих пьес, становясь и её героем, и сторонним наблюдателем одновременно.

Несколько тенденций, связанных с формами выражения авторского сознания в современной драматургии, осмысленных в работе М. Липовецкого. Все они содержат в себе идею взаимосвязи стилевых особенностей с картиной мира драматурга:

а) «неоисповедальность» новейшей драматургии, или метод «автодеконструкции» (представлен драматургией Е. Гришковца, И. Вырыпаева, М. Курочкина, С. Решетникова, Е. Исаевой), в которой внимание сосредоточено на проблеме личностной идентичности современного человека, авторы основывают драматургическое действие своих пьес на субстанциональном конфликте;

б) «неонатурализм», или «гипернатурализм» (проект «Театр.doc» Е. Греминой и М. Угарова и «уральская школа» Н. Коляды), раскрывающийся в декорациях изображаемого в пьесах «дна», в «униженных и оскорбленных» героях, а также в обращении авторов к жанру римейка (*Обломoff* М. Угарова, *Старосветская любовь* Н. Коляды, *Яма* и *Пышка* В. Сигарева, *Башиачкин* О. Богаева, *Смерть Фирса* В. Леванова и других);

в) взаимодействие натурализма и гротескных интеллектуальных метафор в новой пьесе (творчество братьев Пресняковых, М. Курочкина и других авторов, в пьесах которых нет стремления «подражать жизни», а герои их драм не относятся к маргиналам (не наркоманы, не бандиты, не бомжи, не зэки и не проститутки)¹⁶¹.

Современные исследователи драматургии, конечно, пытаются обнаружить авторскую позицию также и в других элементах пьесы, таких как звуковое и цветное оформление, анализ сквозных мотивов, например: дома, смерти, игры и ряде других элементов поэтики текста драматического произведения.

Приходя к выводу, что понятие авторского сознания в драме менялось в зависимости от самого теоретико-методологического подхода к ней, от того фокуса видения мира и поэтики текста, который доминировал в определённую эпоху, литературоведы предлагают разные принципы типологии авторского сознания. До настоящего времени как в русском, так и зарубежном литературоведении существуют многие исследования, представляющие систематизацию и анализ форм выражения авторского сознания в поэтике текста драмы, исходя из её типа, жанровых особенностей, системы персонажей и т.д. Происходящие в новейшей драматургии

¹⁶⁰ См. О.В. Журчева, *Автор в драме...*, op. cit., с. 145.

¹⁶¹ См. М.Н. Липовецкий, *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых* // Новое литературное обозрение 2005, № 73, с. 246.

процессы, связанные с нарастающим авторским присутствием в одних пьесах, и эффектом полного отсутствия авторского «я» в других (таких как, например, хеппенинг, перформанс и т.п.), проецируются на все элементы поэтики драмы.

Вследствие вышесказанного важной и уместной является задача проанализировать формы выражения авторского присутствия в поэтике пьесы на примере драматургии Н. Коляды, что позволит уточнить некоторые теоретические подходы к проблеме автора в драме. Опираясь на работы, в которых исследованы различные формы проявления авторского присутствия в тексте драмы, попробуем выявить и проанализировать те формы, которые свойственны творчеству уральского драматурга. Учитывая разнообразие научных взглядов на проблему авторского сознания в драме, мы будем исследовать поэтику текста драматического произведения исходя из наиболее целесообразных теоретико-методологических подходов. Мы постараемся предложить некоторые свои методы изучения художественных приёмов, характерных для Н. Коляды, и проследить на основе их анализа специфику субъектных форм авторского присутствия в художественном мире его пьес.

Учитывая факт, что некоторые аспекты авторского присутствия в драматургии Н. Коляды уже проанализованы, например: специфика авторского сознания в лирических драмах (О.С. Наумова, О.В. Журчева), специфика хронотопа (О.В. Журчева), некоторые жанровые особенности (О.В. Журчева, Е.В. Старченко), звуковое и цветовое оформление пьес (Е.В. Старченко) или роль чужого текста (Х. Мазурек, О.В. Журчева, Е.Ю. Лазарева), мы попробуем некоторые из них уточнить, развить или наполнить новым смыслом.

2. Жанровое своеобразие драматургии Н. Коляды

В литературоведческих исследованиях последних десятилетий отмечается особый интерес к проблеме жанровой динамики новейшей драмы¹. Возможно, это связано с изменениями в подходе к понятию жанра, который уже не рассматривается только как явление типологическое, таксономическое, а наполняется когнитивными, культурно-эстетическими значениями². Для того, чтобы разобраться в современных родово-жанровых процессах, необходимо учесть, насколько изменились литературоведческие подходы к этому понятию.

Как отмечает Н.Д. Тамарченко, понятие «жанр» само по себе двойственно. С одной стороны, под ним понимается «реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений» (в драме — это комедия, трагедия, фарс, водевиль и т.п.), с другой, — это «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта³. Именно такое толкование близко определению жанра в аспекте культуры, в котором он рассматривается как некая содержательно-формальная система, как инвариант модели мира.

Изменения подходов к жанру проявились и закрепились в ряде научных позиций. Одни учёные пишут об устойчивых формах жанра, другие, напротив, об их исторической изменчивости. Итак, М.М. Бахтин отмечал, что: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики»⁴. Это явление учёный определил как «память жанра». Бахтин также обратил внимание на характеристику функционирования жанров отмечая, что «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы. (...) В этом жизнь жанра. (...) Жанр живёт настоящим, но он всегда помнит своё прошлое, своё начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития»⁵.

Эти рассуждения М.М. Бахтина нашли продолжение и развитие в работах других исследователей. С.С. Аверинцев, продолжая бахтинскую мысль, пишет

¹ См. О.В. Журчева, *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие*, Самара 2001; И.М. Болотян, *Жанровые искания в русской драматургии конца XX — начала XXI века*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2008; А. Krajewska, *Dramat genologii, czyli o gatunkach wspólczesnego dramatu // Polska genologia. Gatunek w literaturze wspólczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, с. 148-152.

² См. *Genologia dzisiaj: praca zbiorowa* pod red. Włodzimierza Boleckiego, Warszawa 2000.

³ Н.Д. Тамарченко, *Жанр // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* под ред. Н.Д. Тамарченко, Москва 2008, с. 69.

⁴ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972, с. 178-179.

⁵ Там же, с. 178-179.

о непрекращающемся воздействии на более познее литературное сознание аристотелевских взглядов на сущность жанров⁶.

По мнению Н.Л. Лейдермана, «память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшей в жанровом каноне. Сами эти сигналы не есть модель, а лишь знаки некоего образа мира, напоминания о нём, посредством которых возникает творческий контакт между авторским контекстом и культурными традициями»⁷. Роль этой «памяти жанра» учёный видит в том, что, независимо от её исторического «возраста», она «входит в арсенал художественной культуры и начинает работать, с одной стороны, направляя творческую мысль писателя, а, с другой, подсказывая читателю ключ к адекватному прочтению данного произведения»⁸.

При этом исследователь отмечает, что «память жанра» вовсе не тождественна его копированию или эпигонскому дублированию самой жанровой структуры. Более того, Н.Л. Лейдерман подчёркивает, что жанр никогда не повторяется: оживая или актуализируясь, т.е. жанровый канон каждый раз воплощается в исторически-своеобычной типологической разновидности, соответствуя по форме новому социальному и культурному контексту⁹.

Следовательно, ряд исследователей (В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, М.М. Бахтин, В.Е. Хализев и др.)¹⁰ в своих работах, с одной стороны, указывали на то, что жанры отражают преемственность и стабильность в литературном развитии, но, с другой, соглашаясь с мнением Н.Л. Лейдермана, отмечали, что в процессе эволюции литературы уже существующие жанровые образования обновляются, меняются их соотношения в системе жанров, характер взаимодействия между ними, а также возникают и крепнут новые жанровые модификации, связанные с предшествующими жанрами и с внехудожественной реальностью, т.е. они порождаются явлениями культурно-исторической жизни.

Показательным является мнение В.Е. Хализева о том, что, с одной стороны, жанрам свойственна стабильность в литературном развитии, но, с другой стороны, учёный утверждает, что процесс обновления жанровой системы неотвратим и часто влечёт за собой появление новых жанровых модификаций, связанных

⁶ См. С.С. Авринцев, *Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости* // Того же: *Риторика и истоки европейской литературной традиции*, Москва 1996, с. 194.

⁷ Н.Л. Лейдерман, *О чём «помнит» жанр? (генетический аспект жанра)* // „Zagadnienia rodzajów literackich” Tom 54, zeszyt 1 (107), Łódź 2011, с. 168.

⁸ Там же, с. 166.

⁹ См. Там же, с. 167-168.

¹⁰ См. В.Б. Шкловский, *Литература вне сюжета* // Того же: *О теории прозы*, Москва 1929, с. 227; Б.В. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Москва 2001, с. 206-210; М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 454; В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2002, с. 338-341.

с предшествующими жанрами, а также с внехудожественной действительностью¹¹. О появлении новых и преобразовании уже существующих литературных жанров писал также Ю.Н. Тынянов, отмечая, что «готовых жанров нет», и что со временем каждый жанр сильно видоизменяется, приобретая то большее, то меньшее значение¹². Этот процесс всегда является результатом поиска новых форм, которые способны передать авторское видение мира.

Жанровые изменения в современной русской драме уже, в какой-то степени, изучены такими учёными, как Н.И. Ищук-Фадеева, С.Я. Гончарова-Грабовская, М.И. Громова, О.В. Журчева, И.М. Болотян и несколькими другими¹³. По их мнению, драматургия конца XX – начала XXI веков отразила особый жанровый синтез, передающий ощущение переломного момента рубежа веков. Этот феномен смешивания и взаимодействия жанров С.Я. Гончарова-Грабовская характеризует следующим образом: «Современной драме, как и художественному творчеству в целом, свойственна аномативность. Так, с одной стороны, она сохраняет жанровый канон, а, с другой, – нарушает его»¹⁴. Далее исследовательница отмечает, что современная драма отказывается от сюжетных схем, а драматурги проявляют интерес к сконструированному сюжету, в котором ярко выражено игровое начало¹⁵. Затем учёная добавляет, что «в современной русской драматургии усиливаются процессы взаимодействия жанровых признаков (...), что приводит к «расшатыванию» жанровой структуры, утрате отчётливых жанровых границ»¹⁶.

Не случайно М.И. Громова отмечает, что «нередко современные драматурги отвергают устоявшуюся в литературоведении традиционную жанровую классификацию, настаивая на индивидуализации жанра каждой отдельной пьесы. Отказываются от привычного для традиционной драмы развития сценического действия (...), расширяют способы более активного «авторского присутствия»¹⁷. По мнению исследовательницы, все эти явления приводят к обогащению спектра драматургических жанров.

¹¹ См. В.Е. Хализев, *Теория ...*, *op. cit.*, с. 341.

¹² См. Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1979, с. 279.

¹³ См. Н.И. Ищук-Фадеева, *Жанры русской драмы*, Тверь 2003; С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Учебное пособие*, Москва 2006; М.И. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2009; О.В. Журчева, *Жанровые проекции в новейшей драме XX-XXI вв. // Современная российская и европейская драма и театр: сборник материалов международной научной конференции (10-12 октября 2013 г.)*, ред. В.Б. Шамина, Е.Н. Шевченко, Казань 2014, с. 5-9; Т.В. Журчева, *От «новой драмы» к «новой драме 2»: смерть трагикомедии (постановка проблемы) // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 8-18; И.М. Болотян, *Жанровые искания ...*, *op. cit.* и *мн. др.*

¹⁴ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века)*, Минск 2003, с. 26.

¹⁵ См. Там же, с. 26.

¹⁶ Там же, с. 26.

¹⁷ М.И. Громова, *Русская драматургия ...*, *op. cit.*, с. 229.

Появление новых жанровых образований в драматургии таких, как, например, вербатим-пьесы *soundrama* и другие обусловлено рядом художественных тенденций, присущих всему литературному процессу рубежа XX – XXI веков. Это, прежде всего, явления родо-жанровых сращений, некоторых театральных поисков, обращение театра к иным формам и видам современного искусства, телевидения, использование приёмов хеппинга, перформанса, ток-шоу, а также интермедальность и т.п.

Несомненно, жанровое и текстовое своеобразие новейшей драматургии отражает характер и специфику момента рубежа XX - XXI веков, тем не менее, новаторство и изобретательность драматургов вызывают оживлённые споры. Исследователи драмы полемизируют о том, имеем ли мы дело с попытками создания новых (авторских) драматургических жанров или это художественные приёмы, игра с уже существующими жанрами, игра с реципиентом, дискурсивные и метадискурсивные практики¹⁸.

Действительно, фиксацией жанрового определения автор закрепляет способ изображения и организации материала, одновременно задаёт определённый вектор, модус восприятия своего произведения.

Необходимо отметить, что генологическая изобретательность проявляется с двух сторон: как со стороны исследователей и критиков, так и со стороны современных драматургов. Среди самых интересных авторских окказиональных жанровых определений находим, например: чудо шинели в одном действии (*Баумачкин*, О. Богаев), драматургическая поэма в документальном стиле (*Яблоки земли*, Е. Нарш), опера первого дня (*Зелёные щёки апреля*, М. Угаров), кабаре (*Мужская зона*, Л. Петрушевская), история на два голоса (*Любимая, любимый*, А. Яхонтов), жизнь без антракта (*Сон императрицы*, А. Максимова), пьеса-путешествие (*По дороге к себе*, М. Арбатова), гетеросексуальная интеллигентская ссора (*Поспели вишни в саду у дяди Вани*, А. Зензинов, В. Забалуев), пьеса для женщин (*Дредноуты*, Е. Гришковец), и т.п.

Как отмечает Т.Г. Ивлева, в собственно постмодернистской драме приоритетную роль начинает играть изобретение оригинальных жанровых определений¹⁹. Характерно, что ни один из жанровых неологизмов не повторяется, так как каждое определение используется лишь раз для данной пьесы. Это, по мнению исследовательницы, свидетельствует об абсолютной свободе современного художественного мышления, о неподвластной никаким эстетическим канонам трансформации действительности, о бесконечно разнообразной игре автора с ней²⁰.

¹⁸ См. А. Krajewska, *Dramat genologii...*, op. cit., с. 148-152.

¹⁹ См. Т.Г. Ивлева, *Постмодернистическая драма А.П. Чехова (или ещё раз об авторском слове в драме)* // Драма и театр: Сб. науч. тр., Вып. 1, Тверь, 1999, с. 4.

²⁰ См. Там же, с. 4.

Многие выявленные и описанные изменения в жанровой картине современной русской драматургии уже стали предметом типологизации и классификации в нескольких работах по теории драмы²¹. Итак, Н.В. Черниенко, кроме классических определений жанров (трагедия, комедия), применяемых современными драматургами, систематизирует новые авторские жанровые названия по следующим группам:

- деформация моделей классических жанров (вполне возможно комедия, печальная комедия),
- жанровая гибридизация (комедия-балет, роман для театра),
- новые, парадоксальные, жанровые образования (сны и фантазии в четырёх картинах, семейный альбом в четырёх фотографиях).²²

Однако, среди исследователей современной драматургии находим противников жанровой изобретательности. А.С. Близнюк предлагает определять жанр просто термином «пьеса», отмечая, что «в условиях, когда драматургическое произведение приобретает признаки различных жанров и даже родов литературы, актуальным становится авторский выбор жанрового определения»²³. Также многие современные драматурги следуют этой тенденции, ограничиваясь названием своих произведений лишь словом «пьеса» или «текст», как это имеет место в драматургии Н. Коляды.

Тем не менее, нам думается, что, с одной стороны, жанровое определение «пьеса» слишком ёмко по своему содержанию, так как указывает лишь на принадлежность произведения к драматургическому роду, но, с другой стороны, оно, наравне с жанровыми неологизмами, является кодом, составляющей игры автора с реципиентом. Таким образом драматург побуждает читателя/зрителя самостоятельно моделировать жанр в своём сознании.

Анализируя оригинальные авторские характеристики жанров, исследователи современной драматургии не только подчёркивают новаторство драматургов, но также указывают на роль и функцию этих жанровых образований²⁴. Бывает, что эти жанровые определения не согласуются с объективной жанровой природой, понимаемой как структурные признаки того или иного жанра, вида, отражённые в поэтике драмы. Зачастую драматурги намеренно скрывают истинную суть жанра. На наш взгляд, эти жанровые определения являются способом установления контакта драматурга с читателем/зрителем. Они помогают передать внутреннее содержание пьесы, а также

²¹ См. Л.В. Черниенко, *Русская драматургия на рубеже тысячелетий*, Луганск, 2010; И.А. Зайцева, *Поэтика современного драматургического дискурса*, Москва 2002.

²² См. Л.В. Черниенко, *Русская ...*, *op. cit.*, с. 32.

²³ А.С. Близнюк, *Основные пути жанрообразования в притчево-аллегорическом направлении эпической драмы*, Житомир 1996, с. 3.

²⁴ См. А. Крајewska, *Dramat genologii...*, *op. cit.*, с. 148-152; Е.Ю. Лазарева, *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.*, Москва 2010, с. 82-83.

являются авторской стратегией, предлагающей ту или иную интерпретацию, определённый способ восприятия картины мира в пьесе.

В соответствии с общелитературной тенденцией конца XX – начала XXI века к всеобщему синкретизму мы наблюдаем в драматургии Н. Коляды многочисленные формы индивидуальных авторских жанрово-стилевых сращений, например: 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) – использованных только один раз и только для одной пьесы. Драматург также указывает на традицию классических жанров: среди его пьес находим 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). Начиная с жанрового подзаголовка, драматург ориентирует читателя/зрителя на определённый способ восприятия пьесы, связанный с коммуникативными стратегиями, присущими данному типу высказывания.

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»²⁵.

Е.В. Сальникова, исследуя жанровое своеобразие пьес Н. Коляды, отмечает, что: «жанр оказывается растворен во внежанровой многообразной материи действительности, явленной автором»²⁶. Затем добавляет: «Коляда сам не повинуется требованиям жанра и общепринятым законам драмы, обладающим импрессиональной силой, некоторой отчуждённостью от индивидуальности конкретного художника. Коляда как бы иногда «нарывается» на жанровые приёмы или как бы создаёт их ещё раз, вновь пререизобретает, неожиданно и интуитивно – а не следует «должному» и технически выгодному»²⁷.

Вопрос о жанровой характеристике пьес Н. Коляды разработан 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 жанрами.

Н.Л. Лейдерман обратил внимание на присущую пьесам драматурга карнавальность. Исследование этой особенности его пьес, опираясь на позиции

²⁵ Г.Я. Вербицкая, *Традиции поэтики А.П. Чехова в драматургии Н. Коляды* // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kolyada.ur.ru/critiques/Verbitskaya.htm> (дата обращения: 11.07.2011).

²⁶ Е.В. Сальникова, *В отсутствие несвободы и свободы* // «Современная драматургия» 1995, № 1-2, с. 203.

²⁷ Там же, с. 205.

М.М. Бахтина, продолжают и развивают в своих диссертационных работах Е.В. Старченко и Е.Ю. Лазарева²⁸.

О.В. Журчева проанализировала особенности лирической драмы в творчестве Н. Коляды²⁹. Её исследования в аспекте выражения авторского сознания развивает О.С. Наумова³⁰, что во многом послужило основой для наших рассуждений о формах и способах обнаружения авторского сознания в тексте драматического произведения.

Некоторым индивидуальным авторским жанровым определениям в драматургии Н. Коляды посвящена статья Е.А. Фоминой, в которой исследовательница классифицирует способы игры драматурга с жанром³¹. Однако, независимо от интереса, который эти оригинальные жанровые неологизмы вызывают, в нашем исследовании сосредоточимся на традиционных жанровых драматургических формах.

Итак, в первом подразделе нашей диссертации мы, опираясь на наблюдения выше названных учёных, проанализируем трагикомедийные пьесы Н. Коляды. Попытаемся обнаружить в них метажанровые коды мелодрамы, учитывая, что ряд исследователей считают, что мелодрама – ведущий жанр в творчестве Н. Коляды³². Это, по их мнению, непосредственно связано с авторским экзистенциальным характером восприятия драматургии и театра, а также с авторским способом видения мира. В этом подразделе проследим приёмы своеобразной игры Н. Коляды с жанром, сосредоточив наше внимание именно на метажанровых кодах мелодрамы: на том, как они использованы, как они преобразованы и пересозданы автором. Ставим перед собой задачу выявить характер проявления мелодраматических кодов в тех пьесах Н. Коляды, которые, по нашему мнению, не являются мелодрамой в строгом смысле этого слова. Попытаемся также показать, как при их помощи в тексте пьесы проявляются авторское сознание и авторское видение мира.

Следующей жанровой особенностью, которую мы рассматриваем во втором подразделе нашего исследования, является форма цикла, поскольку это явление в драматургии Н. Коляды остаётся неизученным. Исследование микро- и макроциклов драматурга позволит нам выявить идейные и художественно-стилевые особенности его

²⁸ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*, Каменск-Уральский 1997; Е.В. Старченко, *Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-1990-х годов*, Москва 2005; Е.Ю. Лазарева, *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.*, Москва 2010.

²⁹ См. О.В. Журчева, *Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара 2009.

³⁰ См. О.С. Наумова, *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковой)*, Самара 2009.

³¹ Е.А. Фомина, *Авторское определение жанра в драматургии Н. Коляды* // «Казанская наука» № 5, Казань 2014, с. 122-124.

³² О мелодраматическом начале в драматургии Н. Коляды писали например: Н.Л. Лейдерман, *Драматургия*, *op. cit.*; Т.С. Шахматова, *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX-начала XXI веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Казань 2009.

пьес, а также при помощи анализа этой особой жанровой формы, проследить, как в поэтике текста проявляется видение мира автора.

Поскольку циклизация как жанровая особенность драматургии Н. Коляды до сих пор не стала объектом изучения исследователей его драматургии, в последующем разделе попытаемся доказать, что цикл в творчестве уральского драматурга является одним из приёмов проявления авторского сознания.

2.1. Метажанровые коды мелодрамы в трагикомедийных и сказочных пьесах Н. Коляды

Жанровая характеристика драматургии Н. Коляды богата своим разнообразием, тем не менее, за три десятилетия творческой деятельности уральского драматурга сложились некоторые устойчивые черты его пьес, среди которых особый тип экзистенциальной коллизии. Анализируя пьесы Коляды, можно говорить об экзистенциальном типе театра, эмоциональный образ которого базируется на мелодраматическом мироощущении. Мелодрама, несомненно, является ведущим метажанром в творчестве уральского драматурга, что непосредственно связано с экзистенциальным характером восприятия его драматургии и театра, а также с его авторским способом видения мира.

Мелодрама вошла в драматургическую систему жанров в XVIII веке. По наблюдениям Т.Г. Плохотнюк, она возникла как «жанр, ориентированный на потребности сознания массового демократичного зрителя»³³. Однако, следует отметить, что главным признаком мелодрамы считают, прежде всего, способ её восприятия читателем/зрителем, повышенную эмоциональность, преимущественно, бытовой тип конфликта, а также, морализаторство, разоблачение, перерождение «злодея»-интриганта.

По определениям С.Д. Балухатого, «Мелодрама намечает сюжет, устанавливает тему, подбирает и координирует характеры и их поведение, организует диалог и движет композицию с расчётом вызвать у зрителя наисильнейшее напряжение его художественных эмоций»³⁴. Следующий исследователь драматургических жанров – В.В. Фролов отмечает, что «в мелодраме драматург может вписать острую интригу или же строить конфликт на «тихих» и «подтекстовых» столкновениях. Но он не может обойтись без связей персонажей с бытом, с обычаями и нравами, которые сложились или только складываются в семье, обществе»³⁵.

Итак, все элементы мелодрамы: «сюжет, система героев, строй речи (...) так организовались, чтобы создать у зрителя иллюзию полного самоосуществления, вызвать у него сопереживание и сострадание, наивысшее напряжение эмоций, наибольшую реакцию на всё происходящее на сцене»³⁶.

³³ Т.Г. Плохотнюк, *Русская советская мелодрама 20-х гг. (поэтика и типология)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томск 1990, с. 5.

³⁴ С.Д. Балухатый, *Вопросы поэтики*, Ленинград 1990, с. 30.

³⁵ В.В. Фролов, *Судьбы жанров драматургии. Анализ драматических жанров в России XX века*, Москва 1979, с. 265-266.

³⁶ Т.Г. Плохотнюк, *Русская ...*, *op. cit.*, с. 6.

Несомненно, мелодрама подвергалась модификациям на протяжении трёх веков её существования. Изменились особенности её функционирования, она стала восприниматься как «жанр синтетический, активно входящий в связи с комедией, водевилем, с публицистикой и элементами трагедии. Как отмечает В.В. Фролов, «чистая» мелодрама – явление теперь редкое, тогда как элементы мелодрамы обнаруживаются во многих синтетических формах драматургических произведений»³⁷.

На протяжении XX века многие драматурги обращались именно к этому жанру, влияние которого оказывалось то более, то менее ощутимым. Особенно востребованной мелодрама была в сложные, переломные моменты. Это связано с её апелляцией к простым человеческим чувствам и страстям: зритель идентифицирует себя с героем мелодрамы, и, таким образом, уходит от проблем.

Мелодраматическое начало также ярко проявляется в творчестве уральского драматурга. Причина обращения именно к этому метажанру заключена в природе его пьес, которые характеризуют: «игра на чувство», сочетание серьёзности и комизма, обращение к чувствам рядового человека.

Думается, главная мелодраматическая категория, на которую сознательно ориентируется Коляда, – это внимание и жалость к «маленькому человеку». Именно к этому призвана мелодрама, которая «актуализировалась тогда, когда необходимо было защитить простого человека от обезличивающего монументализма, отстаивать его право на свою приватную жизнь, на систему личных индивидуальных ценностей»³⁸.

В пьесах Коляды находим целый ряд героев, неспособных справиться с личной жизнью, с реальной действительностью, от которой убегают в ирреальный мир: в мечты о счастливой семье, о настоящем доме. Именно дом и семья, по мнению Т.С. Шахматовой, составляют важные ценности мелодраматических героев³⁹.

О семье мечтают герои пьесы *Мы едем, едем, едем в далёкие края* (1995). Миша, инспектор энергонадзора, во многом напоминающий героев Ф. Достоевского – униженных и оскорблённых. Он – Макар Девушкин конца XX века, незаметный, никому ненужный, мечтающий лишь об уважении и личном счастье. Нина, присматривая за квартирой подруги, заставляет невзрачного мужчину провести с ней время, разделить ей одиночество. Также неожиданно вернувшаяся хозяйка – Зина – мечтает о муже и счастливой семье, для чего уже отремонтировала всю свою квартиру, превратив её в рай с зеркалами на потолке. Случайная встреча трёх «одиночеств» является стимулом для раскрытия их внутреннего мира. Жизнь героев представлена

³⁷ В.В. Фролов, *Судьбы ...*, op. cit., с. 365.

³⁸ Н.Л. Лейдерман, *Маргиналы Вечности или Между «чернухой» и светом* // «Современная драматургия» 1999, №. 1, с. 167.

³⁹ См. Т.С. Шахматова, *Традиции ...*, op. cit., с.157.

автором как в традиционной мелодраме – сквозь призму чувств, переживаний. И, как в мелодраме, читатель/зритель соотносит судьбы героев, их состояние со своим.

Настоящее семейное счастье – это идеал, о котором мечтает героиня пьесы *Нежность* (2003), хотя у неё есть и муж и дети, но они появились как бы вне её воли. Ни она не любит своего мужа, ни её дети не любят, не уважают её. Неожиданная встреча с другом школьных лет – с бывшей «любовью», пробуждает надежды на то, что личное счастье реально и для неё, и оно находится напротив, в вагоне электрички. Однако, в этой, а, также, в остальных пьесах Коляды, наполненных мечтами о прекращении одиночества, о счастливой семье, как правило, отсутствует хэппи-энд, что, по мнению А.Д. Степанова, является отличительной чертой русской мелодрамы, в которой вместо благополучной счастливой развязки обнаруживаем расплату героя за его злодеяние⁴⁰.

Внимание Коли к героини является обманом, направленным на то, чтобы украсть у наивной женщины бумажник. Хотя всё, что произошло, оказалось ложью, хотя все мечты героини стали объектом насмешки, она и дальше питается иллюзиями, но в них уже звучит горькое страдание. Как и в классической мелодраме, развязка служит раскрытию настоящей сущности героя, вместе с тем, обнаруживаются истинные надежды, ожидания героини.

В пространство самообмана погружается вышедшая на пенсию секретарша – героиня пьесы *Пишмашка* (2003). Переписывая, а, точнее, набирая на компьютере тексты ради денег, она всё время мечтает, как обустроит бюро, питается иллюзиями о том, как она снова будет работать с бывшим директором, как её жизнь наново наполнится смыслом, что кому-то она будет нужна. Однако, её мечтам не суждено сбыться. Возвращение к реальности, как это принято в мелодраме, обнаруживает иллюзии героини, усиливая осознание чувства одиночества и связанного с ним страдания.

Именно невыносимое, может быть, гипертрофированное чувство страдания, преобладающее в высказываниях героев Н. Коляды, позволяет рассматривать их как типичных героев мелодрамы. Как пишет А.Д. Степанов: «Страдание в мелодраме – это и тема, и метод воздействия, и основная характеристика героев. Герой мелодрамы воспринимает себя почти исключительно как «страдающий объект» – объект, на который направлено враждебное действие»⁴¹. Их мечтам не суждено сбыться, потому что «счастливая семья – тот идеал, в котором кончились бы страдания, поэтому она и невозможна. Конец страданий означал бы конец мелодрамы»⁴².

⁴⁰ См. А.Д. Степанов, *Психология мелодрамы* // Драма и театр: Сб. науч. тр., Вып. 2, Тверь 2001, с. 48-49.

⁴¹ Там же, с. 47.

⁴² Там же, с. 48-49.

Героями пьес Коляды руководят не только иллюзии, мечты о счастливой семейной жизни, а также и страх перед одиночеством, этим они напоминают мелодраматических героев, как злодеев, так и жертв. Необходимо упомянуть, что в классической мелодраме эти маски, амплуа резко противопоставлены друг другу. По наблюдениям Т.Г. Плохотнюк, жертва играет «ведущую роль в раскрытии эмоциональной темы, авторской позиции. Ведущим качеством жертвы является верность своим принципам, от которых не отступает даже под страхом самых тяжёлых наказаний»⁴³. На противоположной позиции в классической мелодраме стоит злодей – «личность демоническая, буруеваемая низменными страстями. (...) Злодей неумолим и непреклонен в своём злодействии»⁴⁴.

В драматургии Н. Коляды мы не видим такого резкого противопоставления этих двух мелодраматических типажей, а, напротив, их черты сливаются. В образе злодея в пьесах уральского драматурга раскрываются неотъемлемые черты жертвы, вызывая у читателей/зрителей сочувствие, сопереживание страданиям героев.

Многие персонажи Коляды, желая спрятаться от жестокой, угрюмой действительности, убегают в мир мечты, другие – находят свой жизненный приют в театре. Актёрство, создание вокруг себя игрового, полного красок мира определяет способ функционирования таких героев. Подобный приём, отсылающий читателя/зрителя к традиции чеховской драмы, наблюдаем в «театральных пьесах» Н. Коляды, в которых многократно в основной текст драматург вводит фрагменты других произведений, прежде всего, пьес А.П. Чехова.

Так, герои пьесы *Птица Феникс* (2003), изображая на сцене дачи богатого нового русского чеховскую *Чайку*, пытаются восстановить, хотя бы только для самих себя, идеалы великого искусства. Шестидесятилетний актёр – Кеша Козлов, по-детски, инфантильно, верит в возрождение великого театрального искусства. Эта неистовая вера пробуждает те же мечты у остальных героев, хотя не один раз им пришлось продать себя, свои актёрские идеалы. В процессе развития действия всей пьесы неоднократно проявляется мелодраматическое мироощущение, с которым связаны надежды героев на чудесное, волшебное появление птицы Феникс и перемены в их судьбе. В этой пьесе Н. Коляда до такой степени играет с метажанром мелодрамы, что можем даже говорить об образе мелодраматического китча, остранённого в поэтике текста.

Похожую ситуацию наблюдаем и в пьесе *Группа Ликования* (1999), в которой актёры областного театра вынуждены подрабатывать в детском саду на ночной смене.

⁴³ Т.Г. Плохотнюк, *Жанровая структура мелодрамы* // Художественное творчество и литературный процесс, Вып. VIII, Томск 1988, с. 193.

⁴⁴ Там же, с. 194-195.

Свете и Геннадию противно играть в театре, в котором «всё грязно, всё нуль». Они, подобно персонажам *Птицы Феникс*, переполнены мечтами о настоящем актёрском искусстве, которое стремятся найти в новом театре, в новом городе. Как и в других пьесах Коляды, мечты останутся нереализованными. В развязке раскрываются истинные намерения героев, разоблачаются надежды на улучшение их профессиональной ситуации.

Гастроли в далёком северном городке рядовой московской артистки из пьесы *Старая Зайчиха* (2005) – это возможность убежать от серости повседневной жизни, а также стимул к рефлексии над «карьерой», актёрскими идеалами, и над личной жизнью. Хотя судьба даёт возможность переоценки всех ценностей, герои остаются на исходных позициях. Можно сказать, что в этой пьесе реальность и актёрская действительность меняются местами. Убегание от действительности и возвращение в неё посредством актёрства становятся способом существования героев Н. Коляды в мире.

Актёрство составляет весь смысл жизни двух постаревших актрис из пьесы *Всеобъемлющее* (2008). Всю свою творческую жизнь им приходилось играть второстепенные роли, халтурить, играя Бабу-Ягу в детском саду, продавать высокие идеалы искусства. Но перед уходом на пенсию Вера Ивановна хочет показать своё мастерство, хочет состояться на сцене, оправдать своё существование. Репетиция написанной ею пьесы вызывает чувство иронии и жалости к героине.

Все попытки спасения собственных идеалов, рассуждения о высоком искусстве напрасны. Это только иллюзии, которыми герои этих пьес заменяют отсутствующий эмоционально-интеллектуальный опыт (и в этом мы усматриваем явную переключку с героями чеховских пьес, например, с героями *Чайки*).

Особый способ убегания от реальной действительности наблюдается в пьесе *Родимое пятно* (1995). Актриса Юлия, в выдуманном ею театре играет выдуманную роль. В финале весь сыгранный актрисой спектакль оказывается шизофреническим монологом героини, которая не в состоянии принять реальную действительность.

В актёрствование «убегают» не только профессионалы, но и обыкновенные люди. Персонажи пьесы *Персидская сирень* (1995) на основе цитат из произведений русской классики, а также из русских песен, пишут сценарии бесед.

Театр, хотя и устроенный в подвале жилого дома, стал местом, где герои реализуют надежды на личное счастье (*Театр* (1996)). Свой собственный театр теней устраивает Нина из пьесы *Мы едем, едем, едем в далёкие края...* (1995). Она возвращается в счастливое, беззаботное детство. Как и в традиционной мелодраме, в этой пьесе действие разомкнуто в прошлое. Герои не в состоянии перенести

действительность, они живут мечтами об идеализированном мире, однако, и эти мечты бывают горькими. На примере этой пьесы можно говорить о мелодраме как о метажанре, от которого остаётся эмоционализм, мироощущение.

Как пишет Т.С. Шахматова: «Чаще всего представление о театральной игре этих героев сродни представлениям о постановке мелодрам на провинциальной сцене: герои встают на воображаемые котурны и произносят возвышенные «красивые» слова, тем самым пытаясь отгородиться от грязи и скуки жизни»⁴⁵. Театр, актёрствование, придуманные роли – это только средство для этого.

Мелодраматический сюжет характерен и для такой разновидности драматического произведения как драма-сказка. Как отмечает Т.Г. Плохотнюк, тип конфликта мелодрамы (добра и зла, страсти и обстоятельств), характер сюжета (в частности сюжетная формула «любовь – страдание – испытание – брак») восходит к сказке и к мифу⁴⁶. Несмотря на то, что драматической сказке, по сравнению с её фольклорной и литературной разновидностью, уделяется наименьшее внимание в современной литературоведческой науке, всё-таки исследователи обращаются к этой художественной форме⁴⁷. Возможно, это связано с тем, что и современные драматурги довольно охотно пишут сказочные произведения. Пьесы-сказки создавали, например, Е. Шварц, Г. Горин, Ю. Ким, Л. Петрушевская, О. Богаев и многие другие.

Этот особый вид драмы хорошо представлен и в творчестве Н. Коляды – на сегодняшний день им написано тринадцать пьес-сказок. Уральский драматург всегда отмечал сказочный сюжет в жанровом подзаголовке пьесы, определяя свои произведения следующим образом: сказка с превращениями (*Золушка* 2004), волшебная сказка (*Морозко* 2007, *Финист Ясный Сокол* 2008, *Царевна Лягушка* 2009, *Гуси-Лебеди* 2011, *Мальчик с пальчик* 2013), пьеса-сказка (*Снежная королева* 2005, *Золотой ключик или приключения Буратино* 2006, *Крошечка-Хаврошечка* 2009), пьеса-сказка для маленьких и больших детей по мотивам одноименной повести Л. Лагина (*Старик Хоттабыч* 2004), пьеса-сказка по мотивам повести Астрид Линдгрэн *Малыш и Карлсон (Карлсон опять прилетел)* 2003) пьеса по мотивам сказки С. Аксакова (*Аленький цветочек* 2012) или просто театральная сказка в одном действии (*Кот в сапогах* 2015).

⁴⁵ Т.С. Шахматова, *Традиции ...*, оп. cit., с.160.

⁴⁶ См. Т.Г. Плохотнюк, *Жанровая ...*, оп. cit., с. 188-209.

⁴⁷ См. Т.А. Екимова, *Поэтика русской драматической сказки 30-40 гг. XX века в свете современной теории литературного фольклоризма*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2011; Е.Ф. Гилёва, *Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970-2000 гг.): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Москва 2011. О драматических сказках в своих монографиях упоминают также М.Н. Липовецкий, *Поэтика литературной сказки*, Свердловск 1992 и Л.В. Овчинникова, *Специфика жанра литературной сказки*, Москва 2001.

Обращение к сказочным темам сам драматург мотивировал следующим образом: «Не знаю, можно ли этим хвастаться, но я написал четыре сказки для моего театра за последнее время: *Карлсон вернулся*, *Старик Хоттабыч*, *Золушка* и *Снежная королева*. Все эти пьесы, которые были сделаны по мотивам этих сказок, и которые я прочитал ранее, мне не понравились, да и как-то они не очень хорошо расходились на мою маленькую труппу, а ещё потому, чтобы не платить авторских (...) так вот, чтобы не платить авторских отчислений, я и написал эти сказки. (...) Мне нравится и то, что я сам себе доказал: я и сказки писать умею»⁴⁸.

Независимо от истинных мотивов, руководящих Н. Колядой при создании сказочных пьес, пусть они прагматические, экономические или являющиеся результатом художественных поисков, следует отметить, что часть пьес-сказок является драматическими адаптациями, сочиненными для театральной сцены, для юного зрителя и для новогоднего репертуара авторского Коляда-Театра. Тем не менее, среди этих сказочных произведений находим примеры, в которых ярко проявляется игра драматурга с классическими сюжетами.

Несомненно, одним из «фирменных» приёмов Н. Коляды является использование метажанровых кодов мелодрамы. И, действительно, уральский драматург использует богатую палитру возможностей, которые несёт ему этот метажанр, прежде всего, коды национального сознания, менталитета, содержащиеся в них.

Здесь следует обратиться к замечаниям В.В. Фролова, который подчёркивает, что «Народность – это живая душа мелодрамы»⁴⁹. И, действительно, по своей природе сюжет и само мироощущение мелодрамы близки народным, фольклорным сказочным формам. Мелодраматический конфликт можно определить как конфликт страсти и обстоятельств, как, свойственный сказке, конфликт добра и зла, где добро вознаграждается, а зло наказывается.

Следовательно, Т.Г. Плохотнюк в своём исследовании охарактеризовала следующие особенности сказочного сюжета мелодрамы: «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», утверждает в своих добродетелях»⁵⁰. В таком мелодраматическом сюжете как раз прослеживается связь с фабулой волшебной сказки.

Именно эту типологическую близость к мелодраме находим в «сказочных» пьесах Н. Коляды. Стоит отметить, что в пьесах-сказках уральского драматурга не проявляется

⁴⁸ Н. Коляда, *Рабочий стол. Чем люди живы?* // «Современная драматургия» 2006, № 1, с. 184.

⁴⁹ В.В. Фролов, *Судьбы ...*, *op. cit.*, с. 266.

⁵⁰ Т.Г. Плохотнюк, *Русская ...*, *op. cit.*, с. 5-6.

новаторство ни в интерпретации фабулы, ни в сюжетных мотивах, ни в системе героев. Однако, пьесы-сказки уральского драматурга также нельзя считать просто инсценизациями хорошо известных фольклорных и литературных сказочных тем. Внимание в этих пьесах сконцентрировано на народной живой речи, а, точнее, на игре с ней. Языковая игра в этих сказочных пьесах отражает игру автора со стереотипами массового сознания людей постсоветского времени. Вводя в речь героев сентенции, пословицы, квазипословицы того периода, Н. Коляда создаёт китчевый образ мира. При этом необходимо объяснить, как в пьесах уральского драматурга понимается китч. Для этого обратимся к исследованиям Н.Л. Лейдермана, который отмечает, что «Коляда пишет не китчем, а о китче. Для него китч не язык искусства, а язык того мира, который он эстетически осваивает»⁵¹.

Посредством этой своеобразной языковой игры видим, что внутреннее действие основано на манипуляции пословицами: (МАРЬЮШКА. Кто в горе руки опускает, тот счастье никогда не узнает – *Морозко*; БАТЮШКА. Эх, двух смертей не бывать, а одной не миновать. Перекрещусь, да пойду вперёд – *Аленький цветочек*; АНИСЬЯ. Жена не гусли – поиграв, на стенку не повесишь – *Царевна-Лягушка*; Кошке – игрушки, а мышке – слёзки – *Кот в сапогах*), квазипословицами (СТАРИК. Знаешь как люди говорят: отца-мать кормлю – долг плачу, сыновей в люди вывожу – займы даю, дочь снабжаю – за окно бросаю – *Финист Ясный Сокол*), поговорками (АКУЛИНА. Вы хотите: чтоб и волки целы, и овцы сыты, так? – *Морозко*); БАБА-ЯГА. Дак молодым везде у нас дорога. А старикам-то везде у нас почёт. – *Морозко*), цитатами из современных советских песен (КИКИМОРА. Куда уходит детство, в какие города? – *Финист Ясный Сокол*), а также современными сленговыми выражениями (КИКИМОРА. (...) Вот и позагорали тут, чуть не до морковкиного заговенья, чуть ли не до турецкой пасхи! – *Финист Ясный Сокол*; АЛЁНУШКА. Господи, что такое? Ни ответа, ни привета нет. – *Аленький цветочек*).

Присущее сказочным пьесам эмоциональное ощущение мелодрамы вместе с искусственным языком, основанным на стереотипах советского мышления, звучащим в унисон с авторским языком, наделённым определённой китчевой окраской, иронически остранивает китчевое сознание советского человека с его верой в стереотипы советской морали. Всё это позволяет нам говорить о метажанровом характере мелодрамы в пьесах-сказках Н. Коляды.

В основе его драматических вариаций по мотивам народных и литературных сказок находим множество мелодраматических мотивов и образов. Среди них,

⁵¹ Н.Л. Лейдерман, *Драматургия...*, op. cit., с. 33.

Более о явлении китча в драматургии Н. Коляды См. Н.Г. Щербакова, *Китч как элемент в театральной эстетике Н. Коляды* // Вестник КемГУКИ 2013, № 23, с. 204-212.

несомненно, можно назвать мотив сироты, лишённой всего, доброта, трудолюбие, щедрое сердце которой, в конце концов, вознаграждаются по заслугам (реализуется идея морального вознаграждения). Эту сюжетную основу находим в *Золушке* (2004), в *Морозко* (2008), а также в сказочных пьесах *Снежная королева* (2005) и *Финист Ясный Сокол* (2008).

В *Золушке* екатеринбургский драматург полностью сохранил набор персонажей и основную сюжетную линию известной сказки Шарля Перро. Мачеха вместе со своими дочерьми Изольдой и Матильдой, собираясь на бал, заставляют бедную сироту Золушку работать всю ночь. Подобно тому как в оригинальной сказке, сироте на помощь приходят все домашние животные, о которых она заботилась. Появляется также Фея, которая своей магией помогает осуществить мечты Золушки о пребывании на балу. Развязка пьесы-сказки соответствует мелодраматическим приёмам, так как доброе сердце и честные намерения Золушки вознаграждаются: в конце сказки бедная сирота женится на Принце, а её Мачеха со своими дочками Изольдой и Матильдой из-за жадности и эгоизма, страсти к выгодной жизни лишаются всего. Их пороки, согласно законам мелодрамы, наказываются.

Однако, при анализе этой пьесы-сказки важно также отметить авторскую игру Н. Коляды с литературным текстом-прототипом, которая заметна в построении образа Короля, для которого бал, поиски невесты для сына являются способом улучшения финансового состояния его королевства.

«КОРОЛЬ. Нет, не так! У меня план в голове! Это не голова, а улей! Или — того хуже: верховный совет! Нет, хуже! Бери выше! Ух, как весело, ух, как неугомонно! (Поёт). А поцелуй меня с разбегу, я за деревом стою! Мы найдем тебе богатую невесту и все наши дела поправим.

ПРИНЦ. А как же любовь?

КОРОЛЬ. Какая любовь? Мы с твоей матерью, царствие ей небесное, прожили жизнь и не думали про любовь. Нет никакой любви, сынок. Нету. Думай прежде всего о выгоде государственной, понимаешь? О, у меня не голова, а верховный совет! Хуже!»⁵².

На первый план в этой пьесе-сказке выдвигается языковая игра, которая придаёт образам персонажей комической оттенок. Этот эффект обнаруживаем в обращении Мачехи к своим дочкам:

«МАЧЕХА. Да рыбоньки же вы ненаглядные, мармулеточки бесценные, куколки базарные, бабаиньки драгоценные, цветочки, зайки, птички, ласточки сладкие —

⁵² Н. Коляда, *Золушка* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/zolushka/> (дата обращения: 11.09.2013).

молчите, заткнитесь, пожалуйста, не ссорьтесь вы и не говорите никогда вслух никому о своём возрасте! Золушка вас так загримировала, что вам на вид лет двенадцать, ну - от силы тринадцать. А в этом возрасте в нашем королевстве замуж уже можно, уже пора»⁵³.

Эта игра драматурга с языком расширяет рамки сказочного сюжета, придаёт образам традиционно отрицательных персонажей гротескный, китчевый оттенок, неоднократно превращая их в клоунов, что также можно воспринимать как элемент наказания за их нечестные намерения.

Подобную сюжетную схему награждения сироты за её чистое сердце и доброту находим в пьесе-сказке *Морозко* (2008). В пьесе Н. Коляды, как и в народной сказке, красота и трудолюбие сироты Настеньки притягивают внимание соседа Иванушки, в котором плохая сестра Акулина видит своего потенциального жениха, и, чтобы избавиться от конкуренции, вместе с мачехой заставляют отца вывезти бедную сироту в тёмный лес и оставить её на неизбежную смерть. Однако, Морозко вознаграждает сироту за послушание, ласку, терпение, одаривая Настеньку сундуком драгоценностей и хорошим женихом.

Сгорающая от зависти её сестрица Акулина также велит отвезти себя в то же место с надеждой на ещё большее богатство. Однако, испытания Морозко выявляют истинную сущность Акулины, которая за свою жадность, отсутствие уважения к другим получает сундук гнилушек и Левшу в качестве жениха.

Интересным является также языковое оформление этой пьесы-сказки. Высказывания положительных персонажей содержат пословицы, поговорки, отражающие традиционную мораль, характерную для мелодрамы:

«ОТЕЦ. Хвалят на девке шёлк, коли в девке толк. (...)

ОТЕЦ. Обиженного обижать – себе добра не желать. (...)

ИВАНУШКА. Да как же это можно? Будем жить вместе, трудиться, пахать, сеять, урожай собирать, кормиться, жить-поживать да добра наживать! Ненависть в сердце надо переломить, ведь выстроить, доброе сделать может только любовь! А тогда и жить станет веселее!»⁵⁴.

Реакция жадной и ленивой героини именно на эти пословицы, содержащиеся в высказываниях Морозко, раскрывает истинную сущность Акулины, её отношение к настоящим жизненным ценностям.

«МОРОЗКО. Хвастливое слово гнило. (...)

⁵³ Н. Коляда, *Золушка ...*, *op. cit.*

⁵⁴ Н. Коляда, *Морозко* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/morozko/> (дата обращения: 11.09.2013)

МОРОЗКО. Женихов ей... Терпение и труд всё перетрут (...)

МОРОЗКО. Без труда не вытащишь и рыбку из пруда. (...)

АКУЛИНА. Ну как мне надоели эти русские народные поговорки-присказки!»⁵⁵.

Кажется, что фольклорное слово опошляется и становится китчевым, как и, собственно, некоторые понятия народной мудрости, закрепившиеся в языке.

Наказание «злодея» и вознаграждение положительного персонажа за его высокую мораль обнаруживаем также в пьесе-сказке *Финист Ясный Сокол* (2008), в которой злая сестра – Людмила, из-за злодеяния, остаётся одна, а добрая Марьюшка за упорство, настойчивость и доброе сердце в награду женится на любимом Финисте Ясном Соколе.

И в этой пьесе сюжетный план оригинального произведения оказывается сохранён Н. Колядой, но, подобно предыдущим пьесам, также в этой важную роль играет словесная игра драматурга. Здесь также, как и в *Морозко*, в высказываниях положительных персонажей обнаруживаем пословицы и другие сентенции, раскрывающие традиционную мораль, истинные качества.

«МАРЬЮШКА. Кто в горе руки опускает, тот счастья никогда не узнает. (...)

МАРЬЮШКА. Бог всех на свете создал разных, что ж бояться-то некрасивого? Бояться надо злого, да жадного, да неблагодарного. Надо честных почитать, а гордых – презирать. (...)

МАРЬЮШКА. Пусть отдыхает. Я на него погляжу. Мне много не надо. Кто не богат, тот и копейке рад, а богатому - и тысяч мало»⁵⁶.

По той же схеме разворачивается действие в пьесе-сказке *Снежная королева*, в которой Герда благодаря своей доброте, интеллигентности, сочувствию к людям и упорству освобождает любимого Кая из под власти Снежной королевы, которая, за жестокость, бессердечие, наказывается.

В каждой из сказочных пьес Коляды можно отметить намеренный подчёркнутый морализм: порицаются эгоизм, жадность, злодеяние, а высокие благородные черты характера вознаграждаются, хотя и с некоторой долей авторской иронии.

Согласно наблюдениям Т.Г. Плохотнюк о героях мелодрамы, все персонажи «сказочных» пьес Н. Коляды должны пройти испытания трудом, проверку душевных качеств. Каждая из них встречает на своём пути «помощников», которые за оказанные им поддержку и уважение помогают преодолеть все препятствия. Так, Золушке со всеми домашними работами, которые поручила ей Мачеха, помогают справиться

⁵⁵ Н. Коляда, *Морозко* ..., op. cit.

⁵⁶ Н. Коляда, *Финист Ясный Сокол* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/finist/> (дата обращения: 11.09.2013).

Мышиный король, мыши, голуби, о которых она ежедневно заботилась, а бальный наряд – это подарок от Феи – её крестной матери.

Подобная фабула разворачивается и в пьесе-сказке *Финист Ясный Сокол*: Марьюшка в процессе поиска любимого безкорыстно помогает Бабе-Яге, которая платит ей добром и дарит клубочек-самокат, который поможет найти Финиста. Марьюшка также помогает Водяному и Кикиморе, заколдованным злой Тень Царицей. Они за её доброту дарят девушке золотое веретенец и серебряное донце. Именно эти подарки помогают Марьюшке освободить Финиста из-под власти Тень Царицы.

Настенька из пьесы *Морозко* также проходит ряд испытаний. Злая мачеха, заметив, что потенциальные женихи не обращают внимания на её любимую дочку – Акулину, а только на добрую сердцем её неродную сестрицу, заставляет своего супруга оставить Настеньку в лесу во время сильных морозов на неизбежную смерть. Пребывая в пограничной ситуации между жизнью и смертью, по сути уже замерзая, она оказывает сочувствие страдавшим от голода Бабе-Яге, Кикиморе и Левше, отдает им всю свою еду. Затем, как и принято в сказках, а также и в мелодраме, её доброту и трудолюбие испытывает Морозко, и награждает девушку за её высокие моральные качества. В финале пьесы торжествует справедливость, наказывается порок и, поэтому, можно говорить о присущей мелодраме дидактичности авторской позиции.

Герда, героиня пьесы-сказки *Снежная королева*, чтобы найти и освободить любимого Кая, также проходит целую цепь испытаний и проверок. На её пути также появляются помощники, которые платят девушке добром за уважение, сочувствие, внимание к их бедам. Самым неожиданным помощником оказывается Малая Разбойница, в плен которой попала главная героиня. Рассказы Герды о страдании, о грусти, о тоске за Каем пробуждают в Разбойнице человеческие чувства. Она не только дарит Герде свою самую тёплую одежду, но также освобождает Северного Оленя и заставляет его перенести девушку в Лапландию, к Снежной Королеве. Там чувство любви Герды побеждает власть Снежной королевы, растопив ледяной дворец и сердце его хозяйки. Как и в классической мелодраме, высокие качества героев награждаются, а злые в развязке наказываются.

Интересно, что «помощниками» в пьесах-сказках Н. Коляды бывают существа, которые в традиционном понимании функционируют как «злые» т.е.: Баба-Яга, Кикимора, Водяной, Левша или Малая Разбойница. Можно считать, что в пьесах-сказках екатеринбургского драматурга эти злые персонажи подшучивают над стереотипным восприятием собственного сказочного образа, которое закрепилось у читателей русских народных и литературных сказок. В этом также проявляется авторская ирония: ирония над сложившимися стереотипами:

«БАБА-ЯГА. (...) Иди, а то я расплачусь, тоже страшно, а мне нельзя, я ведь нечистая сила»⁵⁷.

Драматург сознательно подменяет их обычную, устоявшуюся в сознании читателя сущность. Однако, подобная подмена может проявляться и в другом направлении. Так, в пьесе *Финист Ясный Сокол*, имеем дело с несовпадением имени злой сестрицы с её настоящим характером. Ведь Людмила значит – милая людям, хотя, на самом деле, именно она, завидуя сестре, к которой приходит жених, является причиной страданий младшей Марьюшки. Итак, в её портрете и образе действия проявляются типичные черты «злой» мелодраматической героини.

Неотъемлемой частью как сказки, так и мелодрамы, является ярко выраженное морализаторство. Как отмечает Т.Г. Плохотнюк, «с утверждением в мелодраме победы добрых начал в человеческой личности: душевной красоты, преданности, верности, жертвенности, мелодрама занимается человеческими чувствами, проблемами морали»⁵⁸. Сказочные пьесы Н. Коляды особенно богаты ироническими морализаторскими сентенциями о качествах людей:

«ФЕЯ. Мечты сбываются только у добрых, честных людей. У злых – никогда»⁵⁹.

«МАРЬЮШКА. Бояться да надо злого. Да жадного, да неблагодарного. Надо честных почитать, а гордых – презирать»⁶⁰.

«МАРЬЮШКА. Кто не богат, тот и копейке рад, а богатому – и тысяч мало»⁶¹.

В пьесе *Старик Хоттабыч* в высказывании школьника заключена правильная мораль, которая остраняется в тексте по принципу структурной иронии. Эта мораль напоминает кодекс чести советского человека, причём искусственность и нежизнеспособность этого набора правил проверяется самим ходом жизни. Не случайно мораль входит в противоречие с логикой поведения и желанием героя, его личностными интенциями.

«ВОЛЬКА. (...) Правда, мы школьники, принципиально против подсказок. Мы против них организовано боремся. (...)

ВОЛЬКА. (...) Я принципиально против подсказок, но раз такой случай, то ... (...) Но поскольку география всё-таки не самый главный предмет ...»⁶².

⁵⁷ Н. Коляда, *Финист ...*, *op. cit.*

⁵⁸ Т.Г. Плохотнюк, *Жанровая ...*, *op. cit.*, с. 188.

⁵⁹ Н. Коляда, *Золушка ...*, *op. cit.*

⁶⁰ Н. Коляда, *Финист ...*, *op. cit.*

⁶¹ Там же.

⁶² Н. Коляда, *Старик Хоттабыч* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/hottabych/> (дата обращения: 11.09.2013).

За нарушение морали Волька наказывается, подсказки Хоттабыча приносят только вред, а мальчик оказывается объектом недовольства учительницы. В этой пьесе-сказке модель школьной жизни с её ритуалами во многом помогает автору остранисть способ мышления советского человека, стереотипы которого он наблюдает и в современной жизни.

Следующим элементом, присущим и волшебным сказкам с мелодраме является мотив чудес, который широко использован Н. Колядой. Итак, в пьесах-сказках действуют сказочные герои, люди и животные (*Золушка, Финист Ясный Сокол, Снежная королева, Карлсон опять прилетел*), заколдованные предметы: кубочек-самокат (*Финист Ясный Сокол*), летающий ковёр (*Старик Хоттабыч*), магические и волшебные чудеса создают и сами герои: Фея, Морозко, Старик Хоттабыч, Карлсон.

Особенно интересно представлены мотивы чудес в литературных сказках-драмах. В пьесе *Старик Хоттабыч* (2004) Волька Костыльков, чистя найденную на рыбалке волшебную бутылку, мечтает о большой известности, которую принесёт ему настоящее открытие. Однако, всё меняется не так, как он предполагал. Чудеса, творимые Хоттабычем, с одной стороны, делают жизнь мальчика более интересной, но, с другой, все эти волшебные приключения вносят в его жизнь и в жизнь его друзей много осложнений. Определённым образом ритуализированное поведение героев, которые не задумываются о том, что привычные явления могут для кого-то быть странными, вполне отвечают природе мелодрамы, в которой зачастую разоблачается пустая, фальшивая ритуальность.

Благодаря заклинанию Хоттабыча дети внешне приобретают взрослый вид (т.е. как бы меняют сущность, надевая маску), это им помогает попасть в кино, но, по иронии судьбы, старик не в состоянии отменить свою магию. Также без проблем Хоттабыч отправляет Евгению в рабство в Бенэм, но вернуть её уже не так просто.

Чудеса, происходящие в пьесе *Карлсон опять прилетел* (2004), позволяют домомучительнице Фрекен Бок реализовать её стремление стать известной. Она не только хочет сняться в телевизионной передаче про привидения, но, и, одновременно, надеется на бóльшую известность, чем её сестра Фрида, которая уже выступала в этой программе. Однако, жажда славы не сбывается, так как Фрекен Бок осознаёт, что она боится привидений. Встреча с Карлсоном не принесла желаемой известности, но все проказы, озорство Карлсона перенесли женщину в счастливое, беззаботное детство, подарили ей смех и иллюзию инфантильного счастья. Сказочный дискурс в этой пьесе-сказке заметно превращается в психологический, а психологизм свидетельствует о преодолении мелодраматизма.

Элементы мелодраматической поэтики, её структуры, мировидения, способа восприятия зрителем этого метажанра использовались на протяжении всего XX века, и в XXI веке драматурги также к ним обращаются. Интерес и увлечение этим метажанром состоит в том, что «мелодрама изображает величие человеческого духа и яркие человеческие страсти, обладает большим эмоциональным воздействием, с ее помощью можно воспитывать и направлять зрителя»⁶³.

Все эти черты отчётливо проявляются в пьесах уральского драматурга. В них очевидна, присущая мелодраме органическая связь движения эмоций и сюжета. При этом носителями чувств, страстей оказываются все персонажи, а самой главной особенностью пьес Коляды является то, что читатель/зритель заражается силой эмоций персонажей.

В драматургии рубежа XX – XXI веков воссоздание традиционной мелодрамы кажется неубедительным, так как сразу вызывает у читателя/зрителя ощущение фальши, искусственности и обмана. Исключением может служить, пожалуй, только такая разновидность эпической драмы (или драмы с выраженным нарративом) как драма-сказка, в которой обнаруживается тесная связь с мелодрамой, причём проявляется она на разных уровнях: в системе персонажей, в строении сюжета, в сюжетных мотивах. Более того, и сказка и мелодрама связаны с особенностями сознания, проявляющегося в создании желательного, идеального, утопического мира.

Однако, «фирменные» метажанровые коды, неотъемлемые черты мелодрамы, на которые ориентируется Н. Коляда, которыми он играет, и которые доводит до гротеска, дают автору возможность передать экзистенциальное состояние современного человека, оказавшегося в плену у времени, вызвать сочувствие реципиента к его чувствам и несостоявшимся надеждам. Для этого уральский драматург сознательно остраняет, комбинирует, дистанцирует одни мелодраматические клише, стереотипы, отбрасывая, исключая другие, что выразительно проявляется в развязке его пьес. Традиционная мелодраматическая развязка ведёт к восстановлению миропорядка, что и имеет место в мелодраматических пьесах-сказках Н. Коляды.

Однако, уже в других пьесах, в которых прослеживаются коды мелодрамы, это уже невозможно. В финале, как правило, ситуация заходит в безнадёжный тупик. Благодаря роли остранения, иронии, авторской пародии в развитии действия, нетрадиционной для мелодрамы развязки, пьесы, на первый взгляд, похожие на мелодраму с бытовым или же сказочным сюжетом, при более глубоком подходе воспринимаются как психологические драмы с элементами трагикомедии, а также экзистенциальной драмы с признаками драмы абсурда.

⁶³ Т.С. Шахматова, *Традиции ...*, op. cit., с. 134.

2.2. Циклизация как фактор жанровой динамики в драматургии Н. Коляды

Явление цикла, циклизации в современном литературоведении становится одной из самых интересных, и, в то же время, актуальных проблем. По замечаниям Ю.П. Агеевой, всплеск циклообразования, как правило, приходится на переходные эпохи, и это обстоятельство объясняется как внутренними, так и экстралитературными факторами, так как цикл предоставляет возможность создания новой художественной целостности, которая может использоваться для отражения подвижной, изменяющейся реальности⁶⁴.

Циклизация как явление становится ведущим эстетическим принципом, доминирующей формой художественного выражения всех видов современного искусства: она присуща музыке, скульптуре, живописи, и, конечно, литературе. Объединение текстов в циклы, по замечаниям Ю.П. Агеевой, позволяет воспринимать эту тенденцию как «объективную реальность литературного процесса, как попытку найти новый тип художественного единства, соответствующего запросам времени и воплощающего в себе поиски целостности при неизбежной фрагментарности и раздробленности художественного мира»⁶⁵.

Как в русском, так и в мировом литературоведении, циклизация – это довольно позднее явление. Однако, следует добавить, что циклы появлялись в литературе на протяжении всего её развития. Первые русскоязычные циклические образования находим уже в фольклоре – в былинах об Илье Муромце, Добрыне Никитиче, об Алёше Поповиче, о Василии Буслаеве. На протяжении веков развития литературы циклы создавались во всех литературных родах: в лирике, в эпосе, в драме, их создавали поэты, писатели-прозаики и драматурги.

Несмотря на большое количество произведений циклического характера, только в начале XX века исследователи осмыслили циклизацию как самостоятельную проблему. Литературоведы стали исследовать цикл, цикличность литературных произведений в двух направлениях: историко-литературном и теоретико-литературном аспектах, в пространстве всей мировой литературы.

В русском литературоведении обращение к литературной циклизации обостряется, начиная с 1960-х годов. Этот интерес возник благодаря практическому анализу поэтики творчества тех поэтов, для которых цикл, цикличность являлась определяющим принципом, например: А. Блока, В. Брюсова, А. Белого и других.

⁶⁴ См. Ю.П. Агеева, *Поэтика микроцикла новелл Н. Гумилева «Радости земной любви»* // Дергачевские чтения. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всероссийской научной конференции, Т. 2, сост. А.В. Подчиненов, Екатеринбург 2012, с. 11.

⁶⁵ Там же, с. 12.

С 60-х годов XX века понятие «цикл» активно функционирует в литературоведении как литературный термин. Однако, понятие самого цикла по-разному толковалось в зависимости от того, как он возникал и воспринимался в творчестве данного автора.

В работах исследователей 1970-х годов (Л.К. Димова, Л.Е. Ляпиной) начинает складываться традиция определения цикла по совокупности признаков. М.Н. Дарвин отмечает: «Художественная циклизация – это широкая возможность объединения произведений в различные формы не только цикла. Сам же цикл, думается, точнее определять не как одно произведение, но как множество произведений, как произведение произведений»⁶⁶.

Важным признаком цикла М.М. Гин считает «обзорность» композиции, понимая под этим построение литературного произведения, при котором «организующим центром является не единый фабульный стержень, а единство идейно-тематического задания, проблематика, угол зрения, под которым и в соответствии с которым отбирается материал»⁶⁷. При бесфабульном типе связи материала возрастает композиционная роль образа автора. Н.Н. Старыгина отмечает, что «развитие авторской мысли составляет внутренний сюжет цикла, связывающий все его компоненты в ассоциативной последовательности»⁶⁸.

Роль автора и авторского замысла при создании цикла подчёркивает также О.И. Осипова, считая её ядерным компонентом, в основе которого лежит не организация эпического «линейного» текста, построенного на логике развертывания причинно-следственных связей, а создание целостного текста, который, несмотря на фрагментарность, максимально полно и многосторонне раскроет авторскую концепцию действительности⁶⁹. Поэтому, исследуя формы выражения авторского сознания в драматургии Н. Коляды, трудно обойтись без осмысления явления циклизации в его творчестве.

В *Словаре литературоведческих терминов* С.П. Булокурова отмечает, что понятия цикла, циклизации, происходят от греческого слова: круг, колесо и обозначают «объединение нескольких художественных произведений, каждое из которых имеет самостоятельное значение, в единое целое жанровым, тематическим или

⁶⁶ М.Н. Дарвин, *Художественная циклизация лирических произведений*, Кемерово 1997, с. 9.

⁶⁷ М.М. Гин, *О своеобразии русского реализма Некрасова*, Петрозаводск 1966, с. 77.

⁶⁸ Н.Н. Старыгина, *Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Ленинград 1985, с. 10.

⁶⁹ См. О.И. Осипова, *Малая проза Ф. Сологуба: поэтика цикла* // «Современные исследования социальных проблем» (электронный научный журнал), №9 (17), 2012, с. 3. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://sisp.nkras.ru/e-ru/issues/2012/9/osipova.pdf> (дата обращения: 11.07.2014).

содержательным замыслом; одним рассказчиком, исторической эпохой, местом действия»⁷⁰.

Н.Н. Старыгина отмечает, что в литературоведении сложились три понимания цикла: «Большинство исследователей (Ю.В. Лебедев, В.Ф. Козьмин, А.С. Бушмин, Г.И. Соболевская) – рассматривают цикл как жанр (или „жанровое образование“). С.Е. Шаталов, А.В. Чичерин и некоторые другие учёные воспринимают цикл как „наджанровое объединение“. Целый ряд литературоведов (А.В. Белецкий, Б.М. Эйхенбаум, Ю.У. Фохт, Г.М. Фридендер, Ю.В. Лебедев и другие) изучают цикл и циклизацию как „художественную лабораторию новых жанров“»⁷¹.

Уместно вспомнить также понимание цикла О.В. Мирошниковой, для которой это наджанровое образование, состоящее из целостных и самостоятельных произведений, в результате взаимодействия которых возникает единство всего цикла⁷².

Учитывая все выше указанные толкования понятия цикла, циклизации, можно отметить, что жанровыми признаками цикла являются: общая атмосфера произведения, сквозной образ читателя, сквозные мотивы и образы, вариативное развитие тем, особая пространственно-временная организация, обрамляющие произведения, объединённые в цикл, лейтмотивность повествования.

Попытки поиска новых художественных форм привели также к распространению явления микроцикла, в котором обычно в большей степени, чем в макроциклах, проявляются специфические внутренние взаимоотношения: чем меньше произведений в цикле, тем теснее межкомпонентные связи в нём. Как отмечает Ю.П. Агеева, «микроциклы более закрыты и самостоятельны, т.е. центростремительные силы в них преобладают над центробежными»⁷³. Микроцикл — всегда связанный, изначально заданный автором: в нем фактически не реализуется иерархия «ключевой»/«периферийный» текст; в отличие от обычных прозаических текстов части объединяются на основе радиальных связей⁷⁴.

Внимание привлекает также число текстов, составляющих микроцикл. И.В. Фоменко отмечает, что «твердо устанавливается только нижняя граница цикла: минимум два произведения»⁷⁵. Эту мысль развивает Я.О. Глембоцкая, утверждая, что «цикл, состоящий из двух текстов, представляет собой минимальную модель

⁷⁰ С.П. Белокурова, *Словарь литературоведческих терминов*, Санкт-Петербург 2007, с. 201.

⁷¹ Н.Н. Старыгина, *Проблема цикла...*, *op. cit.*, с. 7-8.

⁷² См. О.В. Мирошникова, *Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века*, Омск 2001, с. 7-8.

⁷³ Ю.П. Агеева, *Поэтика ...*, *op. cit.*, с. 12.

⁷⁴ См. Там же, с. 12.

⁷⁵ И.В. Фоменко, *О поэтике лирического цикла*, Калинин 1984, с. 23.

циклизации. При этом контекст, создаваемый двумя текстами, оказывается более напряжённым, связи более тесными»⁷⁶.

Следующий исследователь Л.С. Яницкий, расширяя эту границу, уточняет: «Циклы, состоящие из двух или трех произведений, могут рассматриваться как особая форма (...) цикла, которая может быть названа „микроцикл”»⁷⁷. Затем учёный добавляет, что специфика дву- и трехчленных микроциклов определяется, с одной стороны, архетипическим значением чисел „два” и „три”, а, с другой, – относительно небольшим количеством произведений в микроцикле, которое обуславливает более тесный характер межтекстовых связей в пределах этого поэтического образования⁷⁸.

Несмотря на повышенный интерес к изучению циклизации, многие вопросы остаются не вполне решёнными, например, вопрос о жанровом статусе литературного цикла. Л.Е. Ляпина отмечает, что «камнем преткновения во многом оказывается то, что при стремлении определить цикл как жанр в качестве критериев выступают, прежде всего, структурно-композиционные черты, причем такие, которые как будто призваны характеризовать степень совершенства всякого художественного произведения: уровень целостности, характер соотношения частей в целом, авторство»⁷⁹.

По её мнению, на протяжении веков создаваемые многочисленными авторами циклы не осознавались и не квалифицировались как жанровые явления⁸⁰. До сих пор жанровая характеристика явления циклизации остаётся предметом дискуссий, в том числе и для исследователей драматургии.

Не случайно И.В. Фоменко считает, что «суть авторских циклов, их главная задача – передать целостную систему авторских взглядов в системе определенным образом организованных произведений, в особым образом организованном контексте»⁸¹. Можно согласиться с тем мнением, что циклизация выражает определённую авторскую идею, позицию.

Хотя процесс циклизации – это явление общелитературное, тем не менее, лирические и эпические циклы привлекают довольно большое внимание историков и теоретиков литературы, в то время как исследования драматургических циклов очень редки, скупы.

⁷⁶ Я.О. Глембоцкая, *Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Новосибирск 1999, с. 11.

⁷⁷ Л.С. Яницкий, *Стихотворный цикл: динамика художественной формы*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Новосибирск 1998, с. 8.

⁷⁸ См. Там же, с. 8.

⁷⁹ Л.Е. Ляпина, *Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики*, Петрозаводск 1990, с. 22.

⁸⁰ См. Там же, с. 23.

⁸¹ И.В. Фоменко, *Поэтика лирического цикла*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1990, с. 3.

Проблема цикла, циклизации в современной русской драматургии является неразработанной, неизученной, несмотря на тот факт, что русские драматурги на протяжении веков следуют общелитературной тенденции объединения пьесы в драматургические циклы. Среди самых известных драматургических циклов находим пушкинские *Маленькие трагедии* (1830), состоящие из четырёх произведений: *Скупой рыцарь*, *Моцарт и Сальери*, *Каменный гость* и *Пир во время чумы*, вампиловские *Провинциальные анекдоты* (1970), представляющие собой дилогию, определённую драматургом как «Трагикомическое представление в двух частях»: Анекдот первый *История с метранпажем* и Анекдот второй *Двадцать минут с ангелом*. Примером циклизации в современной русской драматургии может служить творчество Людмилы Петрушевской, которая пишет одноактные пьесы, затем объединяет их в циклы, состоящие из 4-5 пьес, например: цикл *Квартира Коломбины*, в который вошли пьесы 1996-2006 годов (*Бабуля-Блюз* 1996, *Тёмная комната* 1996, *Квартира Коломбины* 1996 и *Опять двадцать пять* 2006).

Явление циклизации довольно широко распространено в драматургии Н. Коляды. Следует отметить, что в творчестве уральского драматурга оно представлено двумя способами объединения пьес в единое целое. Коляда, наряду с двумя довольно объёмными циклами *Хрущёвка* (12 пьес) и *Кренделя* (9 пьес)⁸², на протяжении трёх декад своей драматургической деятельности, создаёт микроциклы, состоящие, как правило, из двух пьес.

Феномен дилогии обнаруживаем в творчестве Н. Коляды уже с половины 80-х годов. Уральский драматург создал всего семь дуплетов: *Дощатовские трагедии* (*Телефон*, *Маска, я тебя знаю* 1985), *Шерочка с машерочкой* (*Шерочка с машерочкой*, *Половики и валёнки* 1988), *Вперёд к коммунизму!* (*Вперёд, к коммунизму!*, *Вино вино отравлено!* (*Верю!*) 1988), *Бенефис* (*Вовка-Морковка*, *Кликуша* 1988), *Для тебя* (*Венский стул*, *Черепаша Маня* 1991), *Два плюс два* (*Клин-Обоз*, *Икар* 2010), и *Скрипка, бубен и утюг* (*Бубен и утюг*, *Скрипка* 2013).

Все его пьесы, составляющие дилогии, – одноактные. Первыми были *Дощатовские трагедии*, определённые автором как «Подражание А. Вампилову в двух

⁸² Следует подчеркнуть, что Н. Коляда в своём живом журнале (<http://kolyadanik.livejournal.com/>) в записи от 12.12.2015 года отметил, что цикл *Кренделя*, который поместит в седьмом томе *Собрания сочинений*, так же как и цикл *Хрущёвка*, состоит из 12 пьес. При этом драматург исключил из него две пьесы, которые в подзаголовке, а также на его личном сайте обозначены как части цикла *Кренделя*, а именно *Кармен жива* и *Откуда-куда-зачем*. Взамен поместил в данный цикл пьесы из дилогии *Два плюс два*: *Икар* и *Клин-обоз* (2010), пьесы *Укол красоты* (2012) и *Симонов и Кузнецов* (2012), а также пьесу *Попугай и веники* (1997), которая принадлежит циклу *Хрущёвка*. Эту ситуацию, по нашему мнению, можно объяснить, особым отношением драматурга к числу двенадцать, о чём Н. Коляда неоднократно высказывался на страницах своего живого журнала. Вследствие этого в нашей диссертации цикл *Кренделя* исследуется как жанровое явление, состоящее из девяти пьес, которые первоначально были в него зачислены автором. Это оправдывается во-первых временной дистанцией (пьесы, обозначенные в подзаголовках как части данного цикла написаны в 2002-2003 годы), во вторых одна из пьес, по нашему мнению, ошибочно зачислена в оба макроцикла.

действиях». Авторский подзаголовок заставляет думать, что речь идёт об одной пьесе в двух действиях, тем не менее, имеем дело с двумя отдельными пьесами.

В пьесе *Телефон* представлены две пары молодых людей, находящихся в командировке: Павел и Виктор, остановившись в гостинице, знакомятся с соседками по коридору Ниной и Светой. При помощи телефона, случайно набирая номера, пытаются подшутить над людьми. Однако, и сам Виктор становится жертвой телефонной шутки: набирая номер жены, слышит в трубке мужской голос и подозревает жену в измене. Однако, повторяя звонок, узнаёт, что он ошибся номером. Ирония судьбы наказывает героя: он хотел развлечься при помощи телефона, шутил над другими, но сам стал жертвой этой же шутки. Телефон как приём и почти одушевлённый образ передаёт случайность и непредсказуемость импровизаций героя и становится главным действующим лицом в пьесе, на что и указал сам автор в списке действующих лиц.

Роль случая в судьбе героев стала основой драматургического действия также во второй пьесе *Маска, я тебя знаю*. Однако, случайность в этом произведении возведена на иной уровень. В канун Нового года в бюро Добрых Услуг «Колокольчик», в котором студентка медицины Галина, подрабатывает как Снегурочка, появляется её мать, чтобы пожаловаться на пьяного Деда Мороза, которого к ней прислали. В состоянии злости, раздражения женщина начинает жаловаться чужим людям также на свою дочь и зятя, которые оставили у неё ребёнка, а сами занялись устройством своей жизни. Подслушанный из раздевалки разговор матери с директором бюро вызывает у Галины угрызения совести.

Игра судьбы не прекращается на этом, так как в том же бюро появляется также муж Галины – Андрей – преподаватель культпросветучилища, с той же целью, что и его молодая жена, т.е. чтобы подработать и выкупить обручальные кольца из ломбарда. Андрей, переодетый в костюм и маску Деда Мороза, выслушивает оправдания Галины. Снятие маски является сигналом прекращения игры и открытия правды. Ирония судьбы помогает героям снять маски, стать истинными и открыться друг перед другом. Вторая пьеса не только повторяет тематическую основу первой, но также усиливает, контаминирует этот мотив.

Вторая диалогия – это первый из двух случаев, когда заглавие микроцикла совпадает с заглавием первой пьесы. *Шерочка с Машерочкой* – это пьеса-монолог. Ада Сергеевна после отъезда сына, который женился на девушке из Москвы, ведёт очень эмоциональный диалог с кошкой. Она осталась одна, кроме животного ей не с кем поговорить, некому её выслушать. Итак, героиня ругает всё и всех вокруг, но больше всего «спутницу» её жизни – единственное близкое существо. Монолог, в котором

переплетаются жалость, нежность и злость, отражает чувства страдания, одиночества, ведь Ада Николаевна знает, что и больной кошки скоро не станет, и она останется совсем одной. Важно отметить, что кошка является своего рода двойником Ады Сергеевны. Параллель между их образами усиливает реплика героини, которая осознаёт, что для кошки уже нет надежды, и единственное, что можно сделать, это только сократить её страдания. Для одинокой женщины также нет надежды, о чём она хорошо знает, ей самой не хочется «мучиться долго помирать»⁸³, и поэтому столь пронизительно звучит финальная реплика героини:

«Господи????!!!! ... Да кто бы меня усыпил????!!! А????!!!!»⁸⁴.

Чувство одиночества матери обнаруживаем и во второй пьесе этой дилогии *Половики и валенки*. Случайная встреча на улице двух, как оказалось в развязке, родственниц позволяет им излить свои обиды, скрыть чувство одиночества. Каждая из них переживает жалость и страх: Тася Гагарина потому, что сын переселился к невесте, в дом тёщи, а Вера Полозова из-за того, что она знает, что молодожёны скоро могут также её покинуть. Страх перед одиночеством обнаруживает в их психологическом состоянии напряжённость, крайние эмоции, которые прикрывают грубой, ненормативной лексикой. С одной стороны, обмен «любезностями» помогает героиням изречь их горе, но, с другой, это также маска, скрывающая их настоящее состояние, это способ скрыть страх перед одиночеством, обратить на себя внимание, вызвать какие бы то ни было чувства к себе, даже отрицательные.

В этом дуплете эмоциональное напряжение действия первой пьесы намного сильнее, полагаем, что этот факт послужил к названию микроцикла по заглавию первой пьесы. Возможно, именно она подсказала автору идею дилогии.

Третья дилогия *Вперёд к коммунизму!* также как и в предыдущем случае, получила название от заглавия первой пьесы. Как указывает в подзаголовке сам драматург это циклическое произведение объединено тематически («две пьесы на одну тему»). И, действительно, Н. Коляда указывает на то, что к способны люди, чтобы привлечь к себе внимание, заставить другого человека остаться рядом.

Сюжет первой пьесы микроцикла *Вперёд к коммунизму!* основан на случайной встрече выпившего мужчины, который, остановив посреди ночи на улице молодого парня, всеми возможными способами заставляет его провести с ним время, выслушать его. Раздражённый этими усилиями молодой человек не выдерживает и сам начинает жаловаться на свою жизнь, на все неудачи, на все обиды, вынесенные от других. Этот момент сильного эмоционального напряжения помогает обоим героям снять маски,

⁸³ Н. Коляда, *Шерочка с машерочкой* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 78.

⁸⁴ Там же, с. 79.

которые надевают перед враждебным миром, и стать настоящими и с другим человеком, и с самым собой.

Во второй пьесе микроцикла *Вино, вино отравлено! (Верю!)* способ удержания при себе другого человека намного радикальнее. Архитектор Сергей, пригласив к себе Вику, в которую он влюбился с первого дня, когда её увидел на работе, пытается изложить перед женщиной свои чувства к ней, свои надежды. Мужчина, не найдя в ней понимания, сообщает, что он отравил коньяк, который они только что выпили, и скоро они вместе умрут. Важно отметить, что даже настолько радикальный, и, несомненно, жестокий способ остановить другого человека не приносит ожидаемых результатов, так как женщина даже под угрозой приближающейся смерти неспособна на искренность, ни с другим человеком, ни с самой собой. Всеми силами она цепляется за иллюзии той жизни, которую она вела.

Можно предположить, что в этом микроцикле Коляда указывает на бессмысленность и невозможность найти понимание в другом человеке. Однако, объединяющий обе пьесы мотив коммунизма, как веры в особый идеал, в порядок мира, автор перекодировал в символ счастья, надежды на лучшее будущее, в наступление которого верят мужчина из первой пьесы и Сергей из второй.

Четвёртая диалогия *Бенефис* также объединена невыносимым чувством одиночества. Герой первой пьесы *Вовка-Морковка* – Владимир Сергеевич Чернов – 38-летний актёр, у которого ни семьи ни друзей, даже сотрудники театра, в котором он работает, избегают всяких контактов с ним, презирают его, не уважают. Свои обиды он изливает перед собакой, сидящей под диваном. Однако, и этого слушателя не остаётся, так как собака умирает тихо, спокойно, бесшумно, незаметно. В действии пьесы ощущается своеобразная связь между человеком и животным. Старая собака кажется единственным существом, понимающим пожилого актёра, поэтому в момент осознания её смерти уходит и душа человека.

Этой пьесе Коляда дал дополнительное заглавие *Лебединая песня*. Согласно народному поверью, лебеди поют один раз в жизни — перед смертью, и это предсмертное пение удивительно красиво. Так и монолог Владимира Сергеевича стал его последним в жизни спектаклем, самым лучшим.

Похожую ситуацию обнаруживаем и во второй пьесе этого дуплета *Кликуша*. Художественная общность произведений проявляется внутри цикла как на уровне тематики, сюжета, настроения, так и способа поведения персонажа. Героиню пьесы, старуху, тоже можно отнести к группе артистов, хотя по профессии она не актриса. Она садится в троллейбус и начинает громко говорить так, чтобы все её слышали. Ведёт себя как актриса в театре, где все пассажиры помимо их желания становятся её

зрителями. Делает всё, чтобы привлечь внимание людей, чтобы её заметили, не считали пустым местом. Подобно герою первой пьесы, она одинока, у неё нет ни мужа, ни детей, ни одного близкого друга, даже собаки. Монолог героини становится бессмысленным, иррациональным, зачастую он напоминает истерику героини, вследствие чего пассажиры считают её сумасшедшей, не обращают внимания, заняты своими разговорами.

В этой пьесе Коляда доводит до максимума чувство одиночества, гиперболизирует то состояние, когда человек опускается и утрачивает себя. Это уже не монолог в гримуборной на четвёртом этаже театра, где никого кроме собаки нет. Это истерический крик человека, требующего контакта с другим. Он тем сильнее, что действие происходит в троллейбусе, до предела набитом людьми, в котором никто не обращает внимания на истерический, полный отчаяния крик человека умоляющего спасения от одиночества.

Следующая диалогия *Для тебя* посвящена теме любви. Героями пьесы *Венский стул* является пара людей, оказавшихся по неизвестным причинам в комнате без окон, без мебели, в которой стоит посередине только венский стул, названия которого они не в состоянии вспомнить. Это удаётся лишь в развязке, когда осознают свои чувства друг к другу. Нужно было сверхъестественное вмешательство, чтобы они сошлись, хотя они работали на одной и той же улице, она – парикмахером, он – фотографом. Пребывая в комнате, в которой оказались неизвестно каким способом, они начинают открывать друг перед другом свою душу. Среди снимков его любимых женщин, которые оглядывает героиня, она находит и свой портрет, и отмечает, что никто раньше её не сделал такой красивой, как он на этой фотографии. Ведь только в глазах любимого человек становится красивее. Любовь – самое великое счастье человека, она заставляет не ходить а летать, так как в этом чувстве есть что-то магическое. Оба героя познают чудо любви как некоторое прозрение.

Вторая пьеса цикла *Черепаха Маня* также посвящена теме любви, но в этом случае персонажами являются люди уже более зрелого возраста, а, именно, пара супругов с десятилетним стажем совместной жизни, находящейся на грани развода. Почти вся пьеса построена вокруг ситуации ссоры Иры и Славы, в процессе которой выясняется, что всё ещё есть чувство между супругами. Лишь в развязке в ссору пары вмешивается сама черепаха. Она триста лет живёт одна, и о спутнике для неё никто даже не задумался.

В этой пьесе также прослеживается особая параллель между человеком и животным. Персонажи Коляды напоминают черепах – хрупких и слабых людей, надевающих свои панцири, защищающие их перед окружающим миром. В финальной

реплике черепахи Мани явно звучит авторская позиция по поводу истинных ценностей, которые нужно беречь.

«ЧЕРЕПАХА МАНЯ. Я здесь, внизу... Это я, черепаха Маня, говорю вам: не ругайтесь вы... Люди, вы - черепахи. Вы все черепахи. Облезлые, одинокие, маленькие, глухие, беспомощные, слепые, треснутые, изолентой перевязанные... Глазами ничего не видите, ушами ничего не слышите. Поедите да спите. Поедите да спите. Такая короткая жизнь у вас - триста лет, и все триста лет так - в своём панцире. Эх, вы... Черепахи вы, черепахи... Все черепахи. Нашли друг друга, так живите и не ругайтесь... У меня вот нет половинки. И никто не сходит на птичий рынок, никто не купит черепахе черепаха... Мне надо ползти через весь город, всю жизнь, триста лет, чтобы найти его... Искать, искать, искать... А вам и искать не надо. Только лапу протянуть: вот он, человек-черепаха, который-которая для тебя... А вы ругаетесь... Такая короткая жизнь - триста лет... ругаетесь... ругаетесь...»⁸⁵.

Персонажи же нашли друг друга и не способны сберечь своё счастье, а, напротив, разрушают его. В развязке Ира произносит, что всё, что она делала в жизни, она делала для Славы:

«ИРА. Славочка, Славочка... как угодно жить, но только с тобой... Мой милый... мой любимый... любимый мой... единственный мой... как угодно... я для тебя... я не смогу без тебя... я всё для тебя... любимый... для тебя... без тебя я... без тебя... я для тебя... для тебя...»⁸⁶.

Данная развязка отсылает читателя/зрителя к заглавию всего микроцикла. *Для тебя*, означает, что для любимого человека можно сделать всё. В этой диалогии, вероятно, вторая пьеса экспрессивнее первой, о чём свидетельствует более эмоциональный образ героев, одержимых сильными страстями. При этом необходимо отметить, что в обеих пьесах ярко выражено мелодраматическое начало, которое обнаруживается и в образе персонажей, и в их поведении, а также в их повышенной эмоциональности. Следовательно, можно предположить, что *Черепаха Маня* является продолжением сюжета первой пьесы, своеобразной вариацией дальнейшей судьбы персонажей. Пьеса *Венский стул*, подобно сказкам, заканчивается в момент, когда можно сказать о героях: они жили долго и счастливо. Вторая пьеса усиливает ту мысль, что дальнейшая жизнь не будет такая же счастливая, беззаботная, что всё время нужно бороться за любовь, нужно её защищать.

⁸⁵ Н. Коляда, *Черепаха Маня* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 134.

⁸⁶ Там же, с. 135.

В микроцикле *Два плюс два* Коляда уходит от темы любви, и вновь сосредоточивает внимание на одиночестве, на том, что другие не в состоянии понять человека. В этой взаимоотражающей паре пьес ярко представлены ситуации непонимания, отсутствия собственного места, приюта в жизни, неустроенности героев, стремящихся убежать от окружающей их безнадежной действительности. Необходимо также отметить, что обе пьесы названы драматургом «грустными комедиями», что указывает на их связь с экзистенциальной драмой. В обеих частях данного дуплета отчётливо проявляется также переплетение грусти и смеха, типичное для всей драматургии Коляды. Тем не менее, особенно во второй пьесе доминирует трагизм судьбы, усиливается ощущение трагедии бытия.

Объединяющим фактором двух пьес в цикл становится обостренное состояние утраты человеком своего места в жизни. Герой стремится переехать, точнее, вообще уехать потому, что он потерял ощущение себя и своего места. Таким образом состояние героя является объединяющим фактором этой пары пьес.

Ирина – героиня пьесы *Клин-обоз* – писательница, купившая себе дом на краю деревни. Следуя поговорке: покупаешь дом – покупай соседей, пытается завести знакомство, а, может, и дружбу с соседкой Натальей. Однако, кроме возраста, у них ничего общего нет. В ожидании возвращения своего мужа из тюрьмы, Наталья живёт суевериями, галлюцинациями, которые для Иры означают полный бред и сумасшествие.

В результате вынужденного общения двух женщин, происходящих из разных сфер общества, оказывается, что уверенная в своём благополучии писательница, не знала того, что и она имеет некоторую порчу в душе (как её называет Наталья, «мокрую и гнилую»). Развитие действия, внешне похожее на диалог, по сути, является диалогом непонимания, поскольку Наталья живёт в вымышленном мире, законом и феноменом которого является магия ритуала, заклинания (КЛИН-ОБОЗ – Как люблю и ненавижу – один Бог об этом знает). В то же время, – это и некая фатальная сила разъедающей души людей, это порча, из-за которой героиню «заклинивает», однако, наивная вера Натальи в заклинания, побуждает её осознать какую-то неподвластную разуму силу, пагубно влияющую на человека. Таким образом, «грустная комедия» оборачивается экзистенциальной драмой, заставляющей вспомнить о трагедии, драмой осознания чего-то неподвластного разуму, чего-то метафизического.

Неустроенность героя в жизни, отсутствие понимания представлено и во второй пьесе *Икар*. Сорокалетний Саша продаёт лук в киоске матери, живущей с его одногодком – Толиком. Саша хочет всё оставить, продать квартиру и навсегда уехать в Турцию. Именно Турция, тёплое море являются для него воплощением иллюзии

счастья, где нет никаких забот. Здесь ему противно жить, все считают его старым чудовищем. Всю жизнь мать заставляла его оправдывать её надежды на исключительность сына, в связи с чем она сломала ему жизнь, физически и духовно. Она видела в нём героя, покорителя высоты, простора, заставляла его прыгать с роупджамперами, хотя он, на самом деле, боялся высоты. Это привело к тому, что он сломал позвоночник. Она сломала также его личную жизнь, издеваясь над девушкой, с которой Саша встречался.

В первой пьесе Наталья выдумывает свой мир, в который она верит и по законам которого живёт. Похожая ситуация и во второй пьесе, в которой мать Саши (а вслед за ней и Толик) также выдумали себе идеал мужчины – Икара. Мать хотела, чтобы сын стал реализацией её мечты и не заметила, как сломала ему жизнь, заставив его жить чужими призрачными надеждами.

Обе пьесы объединяет также экзистенциальный мотив обречённости на смерть, безысходности. В первой пьесе в купленном Ириной доме, повесилась внучка продавщицы, потому что чувствовала себя никому не нужной. Тот же мотив реализуется и во второй пьесе. Толик рассказывает про друга своего детства, жизнь которого не сложилась. Во время недавней встречи он узнал, что друг – бомж, не покончил с собой, а замёрз, Как говорит Толик: «Он любил всех, а его не любил никто. Потому он и умер»⁸⁷. В этом проявляется авторская мысль о том, что отсутствие внимания другого человека убивает и в физическом смысле, и духовно.

Последний микроцикл *Скрипка, бубен и утюг* (2013) отличается от предыдущих, поскольку все прежние дилогии характеризовались отсутствием единства места действия, в них выступали разные герои. Исключением является именно этот последний дуолет, в котором пьесы связаны единством места действия – это одно и то же придорожное кафе «У семи братьев». Обе пьесы объединяет также один и тот же персонаж – буфетчица Ольга. В первой пьесе *Бубен и утюг* она относится к числу второстепенных персонажей. Её участие в действии пьесы фоновое. Однако, во второй пьесе *Скрипка* именно Ольга становится главной героиней наряду со своей дочерью Симоной. О сходстве обеих пьес свидетельствует также некоторое подобие состояния героев.

В первой пьесе *Бубен и утюг* представлен второй день свадьбы, устроенной в придорожном кафе. В основе пьесы – перепалка, раскрывающая внутренний мир, культуру героев, традиции семьи. В первый день брат матери жениха обидел невесту, сказав, что она оделась как проститутка. Эти слова вызвали вспышку ссоры между семьями. Молодожёны – из разных слоев общества, с разным жизненным опытом:

⁸⁷ Н. Коляда, *Икар* // Того же: *Баба Шанель: Пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012, с. 135.

семья жениха – из пролетарской среды, у них все имеют клички, связанные тем или иным образом с миром животных, про которые они сами говорят: «словно, как в зоопарке»⁸⁸. Семья невесты – из среды псевдоинтеллигенции, отец – бизнесмен. Сюжетную основу пьесы составляет страх перед будущим, будущей жизнью, но также неуверенность выбора, чувство потерянных возможностей. Герой отправился в салон красоты загорать, чтобы лучше было видно татуировку, которая должна, по его мнению, нравиться девушкам. Однако, он так и не смог реализовать желание свободной, разгульной жизни, ведь героиня его схватила, заставила жениться. В развязке видим, как герой всё-таки безвольно сдаётся судьбе, а его надежды на другую, более интересную, исключительную жизнь на оправдываются.

Вторая пьеса *Скрипка* представляет другую ситуацию, однако, общим можно считать характер языкового действия, а, именно, диалог, в котором отсутствует механизм вопрос – ответ, а есть высказывание недовольства жизнью, изливаются обиды на ближнего (на мать, на супруга). В придорожном кафе появляется Симона – дочь буфетчицы Ольги, героини первой пьесы. Симона обвиняет мать в своём несчастье. Именно Ольга посоветовала ей обратиться к экстрасенсу за помощью, чтобы забеременеть. В Москве у Симоны 65-и летний муж бизнесмен, которому нужен был наследник. Экстрасенс действительно помог Симоне забеременеть, но ребёнок родился негром. Следует упомянуть, что сам экстрасенс не был чёрным, а приехал из Алтая, из «Улан Батор, Улан-Уде или другого Улан»⁸⁹. Врачи объяснили происшедшее генетическим сбоем, ведь и у негров рождаются альбиносы. Однако, это никак не утешило мужа, беспрерывно пьющего со дня рождения мальчика. Для того, чтобы не раздражать мужа, Симона приехала сказать, что привезёт ребёнка и оставит его с Ольгой. В развязке оказывается, что всё было заранее спланировано, так как мальчик уже ждёт в такси возле кафе.

Во второй пьесе автор не только усиливает комическое начало, но также наполняет данное произведение горьким юмором, доведенным до абсурда. Этому Коляда противопоставит горькие чувства Ольги. Она должна заботиться о всех, но о ней никто не заботится, никто не думает о ней, о том, что ей нужно, что она также ждёт своего счастья и достойна внимания и заботы.

На этом примере можно сказать вслед за автором, что *Скрипка, бубен и утюг* – это две пьесы в одной. Однако, следует добавить, что *Бубен и утюг*, и *Скрипка* – это две самостоятельные пьесы, со своими сюжетами, хотя они объединены местом действия и образом героини. Сквозным можно также считать мотив несоответствия

⁸⁸ Н. Коляда, *Скрипка* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/skripka/> (дата обращения: 17.12.2013).

⁸⁹ Там же.

представлений героев их жизненным ситуациям, обстоятельствам, в которых они оказались помимо своей воли.

Анализируя все микроциклы Н. Коляды, необходимо отметить, что каждая из пьес, составляющих дилогии, вполне автономна и может существовать самостоятельно. Однако, объединение их в цикл заставляет увидеть дополнительные смыслы, усиливает модальность их восприятия, которое становится более глубоким, смыслообразующим. Следовательно, объединяя пьесы в пары, сам автор указывает на их общность и важность именно такого их восприятия читателем/зрителем.

Итак, дилогия по сравнению с остальными циклическими формами отличается некоторыми жанровыми особенностями: соположение принимает форму симметрии, внутреннего диалога, в котором могут повторяться сюжетные схемы, аналогия в системе персонажей, или, напротив, реляция между частями дилогии может принимать форму столкновения, и, даже, противопоставления.

Как отмечает Я.О. Глембоцкая, «...между парой текстов всегда возникают отношения диалога, иногда возникает внутренняя «полемика» между двумя текстами. Возможен и другой вариант: один текст может продолжать другой, и тогда возникает некий элемент нарративности»⁹⁰. Затем исследовательница добавляет, что «отношения между составляющими микроцикла могут складываться как взаимоотражение и цитирование»⁹¹. Тем не менее, связь между парой пьес, что заметно на примере дилогий Н. Коляды, всегда теснее и отчётливее чем в макроцикле.

Как мы уже отметили, циклизация в драматургии Н. Коляды представлена двумя формами: т.е. наряду с микроциклами драматург создал также два макроцикла.

Первым из больших циклов Н. Коляды был цикл *Хрущёвка*, в который вошло двенадцать пьес, созданных драматургом в период с 1993 по 1997 год. Первая пьеса из цикла *Нюня* (октябрь 1993) была издана в первом сборнике Н. Коляды *Пьесы для любимого театра* (1994). В 1997 году вышел в свет второй сборник пьес уральского драматурга «*Персидская сирень*» и *другие пьесы*, в который вошла большая часть – восемь пьес из этого цикла: *Персидская сирень* (январь 1995), *Картина* (апрель 1996), *Затмение* (март 1996), *Театр* (март 1996), *Царица ночи* (август 1996), *Бином Ньютона* (май 1995), *Девушка моей мечты* (май 1995), *Сглаз* (сентябрь 1996) и *Родимое пятно* (январь 1995). В следующем (третьем) сборнике *Уйди-уйди* (2000) оказались две последние пьесы этого цикла: *Зануда* (август 1997) и *Попугай и веники* (август 1997).

Все пьесы этого цикла объединены структурным принципом, т.е. они все одноактные. Учитывая заглавие цикла, можно предполагать, что все пьесы должно объединять и место действия – хрущёвка. И, действительно, большинство из них

⁹⁰ Я.О. Глембоцкая, *Творческая...*, op. cit., с. 11.

⁹¹ Там же, с. 16.

происходит в таких квартирах⁹². Тем не менее, встречаются и отступления от этой схемы, однако, и среди них можно отметить общность места действия – это общественные места: действие пьесы *Затмение* происходит в брошенном на перекрёстке из-за забастовки трамвае. Персонажи пьесы *Персидская сирень* встретились в почтовом отделении, герои *Картины* сторожат ночьюпельменную, в пристройке на улице Бажова 37, а герои пьесы *Попугай и веники* торгуют возле бани на улице Фрунзе. Несмотря на то, что действие разворачивается вне зданий хрущёвок, герои этих четырёх пьес – это жители таких же квартир, таких же домов, как и в остальных пьесах, но их жизнь показана в тот момент, когда им нужно было выйти из дома, то есть, когда драматург заставил своих героев выйти из своих квартирок, покинуть их замкнутые маленькие миры.

Следовательно, название цикла имеет другой смысл, так как «хрущёвка» является своеобразным символом прошлого, минувшей эпохи, которая так или иначе отразилась в сознании персонажей каждой из пьес. Это также символ утраченных возможностей, неустроенности жизни.

Следующим фактором, объединяющим пьесы цикла, является время действия – наши дни, хотя представлены разные времена года: то лето, то зима.

Формальное сходство между пьесами цикла, своеобразные внутренние связи, обнаруживаем и на уровне персонажей. Как правило, список персонажей небольшой, в восьми пьесах их только двое, лишь в *Картине* и в пьесе *Попугай и веники* по четыре персонажа.

Интересны и пьесы *Родимое пятно* и *Девушка моей мечты*, которые на самом деле являются монологами, хотя в списке персонажей указаны не только главные героини, точнее, персонажи этих пьес как бы расщепляются на ряд ипостасей одного и того же лица. В пьесе *Родимое пятно* перечислены многочисленные шизофренические воплощения героини.

«Действующие лица:

АКТРИСА

ОНА ЖЕ - ЮЛЯ, ЮЛИЯ, ЮЛИАНА, ЮЛЬКА, ЮЛА, ДЖУЛИ, ДЖУЛИЯ, ЖУЛЬКА, ДЖУЛЬЕТТА, ЖУЛИ»⁹³.

С ситуацией иного рода имеем дело в пьесе *Девушка моей мечты*, в которой кроме высказываний героини, слышим голоса из автоответчика, в трубке телефона также раздаётся голос умершей подруги.

⁹² Хрущёвки – дома хрущевской постройки (а также негативное «хрущёбы», от «трущобы») — панельные или кирпичные дома, массово сооружавшиеся в СССР со времени периода управления страной Никитой Сергеевичем Хрущёвым и получившие в народе его имя.

⁹³ Н. Коляда, *Родимое пятно* // Того же: «*Персидская сирень*» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 338.

Фактором, объединяющим все пьесы в цикл, является мотив невыносимого чувства одиночества, которое разные герои ощущают по-своему.

В первой пьесе цикла *Нюня*, Н. Коляда представляет двух одиноких стариков, один из которых после смерти жены для того, чтобы найти кого-то близкого, даёт объявление о том, что отдаст котят. Другой, с той же целью, т.е. чтобы даже только на мгновение прекратить своё одиночество, пришёл в квартиру Первого и, хотя очень быстро узнал, что никаких котят нет, не было и не будет, всё-таки не уходит, так как истинная цель его визита другая. Он также одинокий, у него никогда не было даже жены, никакого спутника жизни, он все годы своей жизнь прожил сам. Оба мужчины ведут себя как актёры, играющие друг перед другом свою роль. Объявления – это средство, при помощи которого каждый из персонажей пытается вырваться из своего замкнутого, полного страдания мира, найти кого-нибудь.

Похожую ситуацию обнаруживаем и в следующих пьесах. Так, героиня пьесы *Сглаз* – Клавдия Ивановна – экстрасенс, ночью обклеила своими афишами весь двор. К ней пришёл её сосед, чтобы объяснить, что из-за её ночной деятельности он не может открыть свой гараж. Героиня делает всё для того, чтобы остановить молодого человека, заставляет его слушать об его ауре, карме. Как настоящая артистка устраивает спектакль, в котором играет главную роль, в котором всё внимание должно сосредоточиться на ней. Из-за несчастного случая, а, возможно, вполне сознательного действия героини, молодой человек и не в состоянии уйти, поскольку вся его одежда оказывается в клейстере. Все эти попытки задержать при себе другого человека являются реакцией на невыносимое чувство одиночества. После смерти мужа героиня осталась совсем одна, вследствие чего вся её жизнь потеряла смысл. А афиши, речи о космических силах – это способ преодоления одиночества, которого добивается путём разыгрывания некоторых обстоятельств для создания сценария знакомства. Важно отметить, что эта ситуация также является объединяющим фактором, связывающим все пьесы цикла между собой.

Избавиться от одиночества хочет также герой пьесы *Царица ночи*. Старик пригласил к себе случайно встреченного на улице парня, чтобы иметь свидетеля при составлении протокола, когда будет открывать оставленный умершей знакомой портфель. Молодой человек не только высмеял старика, но и воспользовался его доверчивостью: он только что украл деньги и хотел спрятаться в квартире старика от милиции. В развязке оказывается, что знакомая старика не умерла, а, возможно, и портфель не принадлежал ей, возможно, мужчина приготовил его как претекст для встречи с другим человеком. У обоих персонажей разный жизненный опыт, разный менталитет: старик, воспринимает вещи в чемодане как свидетельство существования

человека, которому они принадлежали, в то время как для молодого человека – это лишь «барахло», мусор. Соответственно, по-разному они воспринимают их встречу.

В этой пьесе персонаж вновь прибегает к своеобразному приёму, чтобы заставить другого человека разделить с ним хотя бы немного времени и прекратить его одиночество. При этом, как и в предыдущих пьесах, герои актёрствуют, играя друг перед другом свои роли, каждый пытается добиться своей цели. Исключительность встречи подчеркнута образом цветущей Царицы ночи – кактуса, который цветёт только один раз в сто лет и только в течение одной ночи. Персонажам данной пьесы удалось поучаствовать в этом уникальном событии, однако, неизвестно, сумеют ли они действительно оценить этот и другие подарки судьбы.

В пьесе *Зануда* обнаруживаем тот же мотив, что и в предыдущих. К пожилому герою приходит телефонный монтёр. Вся квартира дядьки выглядит, словно место боевых действий. Действительно, старик ведёт свою войну с одиночеством: он берёт монтёра в заложники, звонит по всем учреждениям, просит вызвать все силы, МЧС, телевидение. Однако, никто не принимает его всерьёз. Даже жена молодого человека не верит, что её муж находится в заложниках, что его могут убить. В отличие от предыдущей пьесы здесь молодой мужчина понимает старика, сочувствует ему, помогает в реализации его плана. Совместно проведённое время сближает героев до той степени, что молодой человек даже обещает прийти обратно, помочь старику установить розетку. Он сам, хотя и женат, всё-таки несчастлив, не находит понимания у, казалось бы, близкого человека.

В этой пьесе представлен также мотив разрушения мира. Старик многократно пытался остановить уничтожение парка, который находится рядом с его домом. Однако, никто не обращает внимания на протесты мужчины, так как для нового поколения он – пустое место. Таким образом все действия старика воспринимаются как бой за его мир, который для него является символом детства, счастья.

Одинокой оказывается и героиня пьесы *Девушка моей мечты*, которая договорилась с умершей подругой соседкой, что после смерти, та из них, которая раньше умрёт, позвонит, если это будет возможно, и обо всём расскажет. Не дождавшись звонка телефона, героиня набирает номер умершей подруги и неожиданно в трубке слышит её голос. Именно он спасает её от одиночества и уже неважно, о чём будет подруга говорить, важно только чувствовать её присутствие, слышать её голос. Автор, подчёркивая оторванность героини от жизни, усиливает мотив одиночества, создавая, одновременно, образ хрупкого, незащищённого человека.

Одиночество, отчаяние сводят с ума героиню пьесы *Родимое пятно*, притворившуюся, что играет в спектакле. Актёрствование помогает героине оторваться

от жестокой действительности и уйти в другой мир, поскольку существование в реальном мире для неё невыносимо. Время от времени героиня говорит с матерью, которая, по её словам, лежит больная в другой комнате. Однако, как мы узнаём в развязке, мать героини давно лежит мёртвая. Необходимо отметить, что на протяжении всей пьесы передаётся трагичность жизни героини. В её репликах, которые принимают форму исповеди, обнажения души, запечатан образ хрупкого, беззащитного человека, спасение которого возможно только благодаря вниманию другого человека.

Смерть матери переживает также героиня пьесы *Бином Ньютона*. Лида, крася пол в квартире, являющейся её наследством, просит человека, чтобы тот открыл дверь. Однако, молодой мужчина, скорее всего, является её привидением, призраком, вызванным парами краски. Тем не менее, разговор с ним помогает героине прекратить её горе, выговориться. Его присутствие, реальное или иллюзорное, является толчком для раскрытия внутреннего мира героини. В её высказываниях отражены угрызения совести от того, что она не приезжала к матери, что всегда что-то было важнее. Только в тот момент она решается на откровенность перед самой собой.

Однако, как мы уже отметили, иногда персонажам пьес цикла *Хрущёвка* нужно выйти из своих маленьких миров. Такую ситуацию обнаруживаем в пьесе *Затмение*, происходящей в вагоне трамвая, оставленного посередине перекрёстка из-за забастовки. В пьесе представлены две немолодые женщины, которые посещают похороны. Это своеобразное «развлечение» является способом прекращения их одиночества. Важно отметить, что таким образом героини не только ищут контакта с другим человеком, но они это делают также из-за отсутствия денег. Обе женщины осознают недовольство собственной жизнью и безысходность своей ситуации, тем не менее, в их репликах всё ещё просвечивает надежда на то, что жизнь изменится к лучшему.

Одиноки и герои пьесы *Teamp*. Это пара соседей, которые когда-то даже жили вместе, но Вера всё время напоминает Леониду, что он ей дверь поцарапал холодильником, когда переезжал, и это была царапина по её сердцу. Этим двое одиноких людей, живут рядом, но раздельно. Предпочитают играть свои роли, чем решится на откровенность перед другим человеком и, возможно, найти своё счастье. Ощущение одиночества настолько тяжело, невыносимо, что помогает персонажам снять их маски и вновь сближает Веру и Леонида.

Соседями, живущими в одном подъезде, оказалась также пара персонажей пьесы *Персидская сирень*. Однако, им нужно было выйти из своих маленьких квартир, чтобы впервые познакомиться. Невыносимо одинокие люди, замкнутые в своих маленьких мирах-хрущёбах, не знали, что личное счастье так близко. Встреча

в почтовом отделении является толчком для взаимного исповедования, а запах цветущей сирени, которой пахнет одно из писем, не только переносит героев во времена их молодости, но также в этой пьесе превращается в символ любви, ясной, счастливой, беззаботной. Финал пьесы открыт, и не известно, сумеют ли персонажи *Персидской сирени* уйти вместе и стать счастливыми хотя бы на закате своей жизни.

В каждой из пьес цикла *Хрущёвка* герои задают себе вопросы о смысле жизни, для чего всё это, какова цель их существования, зачем они страдают. Все представленные драматургом персонажи – это жители хрущёвок, все они живут в муравейнике, друг рядом с другом, но каждый из них одинок, каждый – замкнут в своём маленьком мире.

Никто не заботится о жителях этих клетушек, поэтому они разными способами пытаются привлечь внимание другого человека. Сквозным мотивом данного цикла является также образ смерти, который то в большей, то в меньшей степени прослеживается в отдельных пьесах. Общим является также способ высказывания героев, отдельные реплики, в которых отчётливо заметна потребность выговориться. Реплики воспринимаются как поток сознания, как истерика. Каждая из пьес цикла представляет портрет одного человека, его состояния, будто Коляда вошёл в здание хрущёвки, открывает наугад двери и рассказывает увиденные им человеческие истории.

Вторым большим циклом уральского драматурга стал цикл *Кренделя*. В 2002 году Н. Коляда издал сборник пьес *Кармен жива*, в который вошли четыре пьесы из этого цикла: *Кармен жива* (август 2002), *Пиявка* (август 2002), *Моцарт и Сальери* (август 2002) и *Пишмашка* (сентябрь 2002). В книге пьес и киносценариев *Носферату* (2003) драматург поместил следующие пять пьес этого цикла: *Носферату* (июль 2003), *Дудочка* (август 2003), *Нюра Чапай* (апрель 2003), *Откуда-куда-зачем* (апрель 2003) и *Нежность* (сентябрь 2003).

Подобно предыдущему макроциклу, а также всем пьесам, помещенным в дилогиях, и в цикле *Кренделя*, все пьесы объединены структурным принципом, все они одноактные. Сходство обнаруживаем также на уровне времени действия, как и раньше – это наши дни. Объединяющим фактором выступает также система героев, их небольшое количество. Список действующих лиц сводится максимально к четырём персонажам. И в этом цикле среди действующих лиц находим Голос, а, вернее, голоса, раздающиеся из автоответчика (*Откуда-куда-зачем*), но реально действующим лицом является лишь героиня, что позволяет рассматривать высказывание героини как монолог.

Несмотря на сюжетные и композиционные отличия между отдельными пьесами, их объединяет ряд сквозных мотивов. Среди таких объединяющих тем находим мотив

искусства, а также мотив жизни и смерти, причём, необходимо добавить, что во всех пьесах мотив жизни сочетается с мотивом смерти. И, как правило, жизнь всегда берёт верх над смертью, что отражается в высказываниях героев об их желании жить, в мечтах о лучшем, счастливом будущем.

Само название цикла – *Кренделя* также содержит лейтмотив театрализации, так или иначе отражённой в каждой из пьес, что изображено в поведении героев, поскольку «кренделять» – значит делать театральные выпады, выкрутасы. При этом важно отметить, что персонажами этих пьес стали не только профессиональные артисты, но также и люди, которые никак не связаны с миром искусства, тем не менее актёрствование является модусом их повседневного поведения.

Именно такую ситуацию обнаруживаем в первой пьесе этого цикла *Кармен жива*, все герои которой являются артистами, причём не только по профессии, но также и по образу жизни. Эльвира, директор фирмы «Мы вам праздник всем устроим», вместе с Ириной, поют песни, а Раиса исполняет индийские танцы на кооперативах или фирменных вечеринках в ресторанах города. Единственный мужчина Витторио, профессиональный скрипач, на этих же вечеринках играет, а, точнее, халтурит, развлекая посетителей. Коляда отвёл ему очень скромную роль, всего три реплики в финале, но в жизни всех трёх героинь он успел уже сыграть большую роль: Эльвира его содержала, с Раисой в последнее время он жил как с женой, даже к ней переселился, с Ириной он также был в интимных отношениях. Эту особую «популярность» Витторио сами женщины связывали не с его привлекательностью, но просто тем, что он был рядом. Сам Витторио не в состоянии изменить свою судьбу, а скорее всего, он похож на жертву, которую разрывают на части три диких зверя.

Последняя из его любовниц, Эльвира, узнав о всех «достижениях» Витторио, театрально демонстрирует истерику, эпатажно выходит из себя. Это игра на изломе, на пределе нервов, благодаря которой героиня обнаруживает свою настоящую сущность. С одной стороны, это её игра, но, с другой, это и актёрствование, которое содержит в себе реальную обиду героини на неудавшуюся жизнь. На протяжении всей пьесы она играла роль лучшей артистки ансамбля, и в развязке, действительно, оправдала свои претензии на исключительность, когда в полном отчаянии вышла в зал и своим исполнением арии Кармен потрясла всех, сумела воплотить состояние страсти и прожить его в один момент.

В пьесе *Моцарт и Сальери* оба героя по профессии также артисты, но судьба поменяла их местами: Первый – когда-то был бедным киносценаристом, желающим признания популярного постановщика кино, а Второй – сейчас стал бедным режиссёром. Оба героя играют друг перед другом, скрывают свою настоящую

сущность. Первый пришёл отомстить за обиду из прошлого, а Второй притворяется, что его не узнал. Оба героя в своём поведении трагикомичны – балансируют между позицией гения и клоуна. Игровое состояние прослеживается на протяжении всей пьесы, чему способствует приём театра в театре, когда герои разыгрывают сцену, похожую на пушкинскую пьесу, во время которой даже успевают поменяться местами. Причём, драматург придаёт ситуации гротескный оттенок, так как в развязке герои уже не способны к самоидентификации, действительность не оправдывает претензии на гениальность ни одного из них.

В пьесе *Пиявка* также представлены два героя – художника. Старший Евгений более спокойный, опытный. В своей работе он степенный, методичный. Как романтическая натура, он, когда пишет картину, создаёт новые образы. Сергей, наоборот, очень влюблён в себя. Он увлекается своей красотой, он хорошо знает, что очень нравится женщинам, с которыми изменяет своей жене. Он нравился и художникам, для которых он работал натурщиком, и, по его словам, не только этим с ними «занимался». Намёк на гомосексуализм обнаруживается также в эротической напряжённости между двумя героями, ощутимой на протяжении всей пьесы, образующей психологический подтекст высказывания.

Сергей также считается более талантливым художником, он высказывает Евгению свои замечания по поводу картины, которую тот написал. Однако, Сергей не является тем человеком, которого Евгений видит в своём воображении. Когда Сергей осознает, что после купания в реке в него впились две пиявки, начинает кричать, впадает в истерику, как ребёнок. Это не только свидетельствует о его слабом характере, а также и о неподготовленности к непредсказуемым событиям настоящей жизни.

Перемена наступает и в Евгении, после того, как в него попадает чужая кровь. Именно кровь Сергея даёт ему новую энергетику. Визуализируя состояние возбуждения, вдохновения, он быстро пишет картину, чтобы всё вылить на полотно. Эта новая сущность несовместима с его настоящей природой, отравляет его, приводит к мучительной смерти.

В пьесе *Дудочка* встречаем героя, которого, по определению А. Соколянского, можно отнести к группе «пришельцев», с появлением которого возникает шанс на взаимопонимание, очищение⁹⁴. Так и Мужчина приходит к Парню, только что похоронившему мать, чтобы открыть ему великую тайну его рождения. Однако, по сути дела, и он перед Парнем разыгрывает свой спектакль. Он – артист по стилю жизни: он и поэт, и музыкант – играет на дудочке. Он когда-то даже написал

⁹⁴ См. А. Соколянский, *Шаблоны склоки и любви: о пьесах Н. Коляды*, «Новый мир» 1995, № 8, с. 220.

киносценарий, но не стал известным сценаристом, не разбогател, потому что друг украл его великое сочинение.

И в этой пьесе герой скрывает свою настоящую сущность, узнав о смерти женщины, хочет воспользоваться случаем, устроить себе лёгкую жизнь. Мужчина притворяется благородным, чувствительным человеком, заботливым отцом, а также одарённым артистом, которому препятствия судьбы помешали стать известным и богатым. В развязке разоблачается его настоящая сущность. Мужчина признаётся Парню в своём розыгрыше, хотя, как выясняется, делает это, чтобы не травмировать свою нежную душу отвергнутого отца: «Всё-таки я поразительно талантлив, творческая личность, писатель, артист, ах, все сгубили, твари. Ну, ладно. Разыграл я тебя, парень. Столько на ходу сочинил – с ума сойти!»⁹⁵.

Независимо от истинных намерений, актёрствование, театрализация поведения этого персонажа являются способом привлечения внимания, средством заставить другого человека провести вместе хотя бы некоторое время.

Вся пьеса *Носферату*, кроме реплик ворона, является монологом Амалии Носферату, произносимым артистично, театрально. С большим чувством героиня рассказывает о своём родственнике декабристе, придумывает сценарий истории о краже духов, одевшись в разноцветный костюм, выступает в роли фокусницы. Это полное страсти высказывание напоминает театральное представление, разыгранное актрисой с целью самоутверждения перед кем-то из облдрамтеатра. Для женщины важно, чтобы в ней увидели кого-то другого, лучшего, более интересного. Мы не знаем, находится ли её собеседник действительно в квартире героини или является её выдумкой. В этой сцене Н. Коляда доводит до абсурда шекспировскую метафору: жизнь – игра. Однако, такое выступление не только помогает героине преодолеть чувство одиночества, но также даёт ей возможность излить свои обиды, свою боль от потери сына и просто высказаться, выговориться. Можем предположить, что процесс «выговаривания» и составляет истинную драматургию, своеобразную модель действия в подобных пьесах Н. Коляды.

Метафорой её существования являются также все вещи, которые героиня вынимает из шкафов, чтобы отдать их в театр, хотя бóльшая часть уже ни для чего не пригодна, все они изношены, использованы, а некоторые вообще сломаны, как и её жизнь. Они, как и необычное имя и фамилия героини, придают образу Амалии Носферату исключительность, так как среди обычных бытовых предметов (ложка, кастрюля, стакан, вилка, веник и тд.), героиня сохраняет совершенно необычные экземпляры (автомат Калашникова или заряд для атомной бомбы).

⁹⁵ Н. Коляда, *Дудочка // Того же: Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003, с. 179.

В развязке этой пьесы звучит трогательный монолог об искусстве, о любви к настоящему, великому театру. В последних репликах героини сильно ощутимо присутствие самого автора, что проявляется в наличии подробностей из личной биографии драматурга, например, о том, как он возвращался после премьеры в театре «Современник»:

«Отдала вам всё. Всю свою жизнь вам, а вы молчите? Но искусство требует жертв. Берите всё. (...) (Пауза, тихо). Вот ботинки, в которых я выходил на премьере в театре «Современник» в 1989 году. Вот они. Для вас – это просто ботинки, старые и рваные чуни, башмаки с помойки, да? Они совсем не модные, ведь прошло столько лет, и вам смешно, вы не знаете, что в них я шёл по Чистопрудному бульвару ночью после той премьеры, шёл и думал о своём одиночестве и о том, что мне не надо было этого, мне не надо ничего, ничего, ничего, я шёл и плакал, а вам сейчас смешно, когда я рассказываю это, вам кажется – я придумал, чтобы было красиво?! Урррроды! Уррррроды долбаннннннны! Нет, не придумал, и не красиво, и совсем не красиво!»⁹⁶.

Из высказывания героини можем узнать, что сам драматург всё посвятил для театра, для искусства, ведь Амалия Носферату, на самом деле, никогда театром не занималась. Это впечатление усиливают также мужские окончания глаголов, будто Коляда выражает посредством высказывания героини свои чувства, свои переживания.

Пьеса *Пишмашка* также является монологом зрелой женщины, недавно вышедшей на пенсию, бывшей секретарши, зарабатывающей перепиской текстов для драматургов. При этом она не удерживается от оценки их работы. Отмечает шаблонность, искусственность их стиля. Не случайно название пьесы сравнивается с выпеканием кренделя. Этот знаковый образ, как уже отмечалось, является в цикле одним из лейтмотивов. В пьесе также достаточно важен мотив игры, когда, в определённом контексте, обычное представляется как исключительное.

Также и сама героиня находится в трансгрессивном состоянии, о чём свидетельствуют и её национальность, как сама о себе говорит, что она – «полукровка», а также её эмоциональное состояние, она пребывает на грани срыва, поскольку она пригласила к себе мужчину, всё приготовила, но он забыл о встрече, не оправдав тем самым очень значимых для неё ожиданий.

Она вспоминает работу с бывшим директором, решает устроить в своей квартире такое же бюро, как во время их совместной работы. Всю профессиональную жизнь она играла роль важного человека – секретарши директора, которую все уважали. На протяжении этих лет она хотела казаться важной личностью, но выход на пенсию возвратил её к настоящей сущности, с которой она не может смириться. Она похожа на

⁹⁶ Н. Коляда, *Носферату* // Того же: *Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург, 2003, с. 155-156.

червяка во время дождя, который тонет в своём страдании. Компьютер – единственное существо, с которым она разделяет жизнь, и с которым она откровенна.

Монологом, так как уже было раньше сказано, можно считать также форму высказывания в пьесе *Откуда-куда-зачем*, сюжетную основу которой составляет сильная, эмоциональная реакция на смерть тридцатилетней подруги одноклассницы. Героиня этой пьесы также на грани срыва, происшедшее потрясло её до той степени, что она третий день не выходит из квартиры, не отвечает на телефоны знакомых, сотрудников. Она ненавидит их, ненавидит свою настоящую жизнь, ненавидит и свою квартиру с низкими, давящими потолками, которые «не дают возможности мечтать, в дальние страны улетать»⁹⁷.

Героиня пьесы *Нежность* живёт романтическими мечтами о принце, которого встретит в электричке, которого узнаёт по очаровательному, исключительному голосу. Он, по принципу контраста, не верит ни в романтику, ни в Нежность. Он скрывает перед героиней свою настоящую натуру, изображая перед ней из себя лучшего, чем он есть на самом деле. Он наврал про работу, про жену, про семью, всё для того, чтобы украсть у женщины её кошелёк. Однако, и Она не такая наивная, как ему казалось. После того, как Она поймала его на месте преступления, наступает разоблачение настоящей сущности мужчины, который начинает оскорблять женщину, издеваться над её доверчивостью, наивностью, простодушием.

Семейный спектакль устраивает также героиня пьесы *Нюра Чапай*. Притворяясь серьёзно больной, умирающей, Анна Петровна проверяет истинные чувства своей дочери и внуков. Эта искусственная ситуация обнаруживает истинные намерения родственников, которые приехали из Москвы только за наследством, они упрекают бабушку в том, что она никак не собирается умирать. Внук даже сразу оделся как на похороны, а внучка Лилия взяла у подруги специальную таблеточку, которая должна была «помочь» бабушке перейти на тот свет. Однако, Анна Петровна не собирается умирать, а, напротив, хочет прожить остальные годы по-другому, лучше. Объявляет своим родственникам о своих чувствах к соседу. Именно эта любовь помогла ей перевоплотиться, духовно возродиться. Важно отметить, что каждый из персонажей во что-то играет: дочь Анны Петровны вместе с внуками изображают страдание, что бабушка скоро умрёт, а и сама бабушка разыграла свою приближающуюся кончину, чтобы собрать всю семью и объявить, что она влюбилась, уезжает и начинает новую жизнь.

Таким образом, все пьесы цикла объединяет определённый способ функционирования и поведения героев. Коляда – человек театра – заставляет своих

⁹⁷ Н. Коляда, *Откуда-куда-зачем* // Того же: *Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003, с. 217.

героев играть определённые роли, актёрствовать, обнаруживая их характеры, истинную сущность.

Объединение нескольких пьес в цикл даёт драматургу возможность более рельефно и с разных сторон представить избранный им мотив, проанализировать его с разных точек зрения. Важно то, что сам драматург намеренно объединяет отдельные пьесы в цикл, указывая тем самым на их общность, взаимную дополнительность. Неоднократно очередные пьесы цикла контаминируют в себе темы предыдущих, отражают их более интенсивно, иногда являются художественной вариацией, иногда – продолжением. Можно выявить усиление драматического напряжения внутри цикла (градацию), что также, в той или иной степени, отражает авторскую позицию, логику мышления.

Следовательно, анализ микро- и макроциклов Н. Коляды позволяет не только выявить идейные и художественно-стилевые особенности его пьес, но также приводит к выводу об особой значимости циклизации для уральского драматурга, начиная с первых циклических опытов до диалогий последнего периода.

Следует отметить, что повторение или варьирование одной и той же темы, одного и того же лейтмотива в отдельных пьесах, объединённых в циклы, сознательно используется драматургом, видимо, не для того, чтобы показать вариативность развития данного сюжета, а, скорее всего, это приём, с помощью которого драматург переносит внимание читателя/зрителя с изображенной истории на способ высказывания и на авторскую коммуникацию с реципиентом. Повторяющийся, неизменный, заранее известный сюжет циклических пьес становится фоном, на котором проявляется авторское «я». Таким образом, циклизация даёт возможность переакцентировки внимания читателя/зрителя со сюжетно-тематического плана на разные способы выражения авторского присутствия, на разные формы проявления автора.

2.3. Выводы

Как следует из нашего анализа текстов пьес Н. Коляды и наблюдений исследователей, жанр предстаёт не столько как сумма формальных приёмов, а, скорее, как «угол зрения» автора на мир (Г.Д. Гачев) или определённая «формула мира» (Н.Л. Лейдерман). Поэтому, используя ту или иную форму жанра, драматург проявляет, прежде всего, свою авторскую позицию, своё индивидуальное видение мира. Применение данной жанровой формы, игра с ней или поиск новой – это также способ выражения автором своего сознания.

Как уже отмечалось, для современной драматургии характерен эклектизм, синкретизм жанровых форм, что также находит отражение в творчестве Н. Коляды. Действительно, пьесы уральского драматурга неоднородны по своей жанровой структуре, они синтезируют в себе черты трагедии, комедии, трагикомедии, фарса, мелодрамы, притчи, и т.д. В них сталкиваются бытовое и серьёзно-смеховое. Посредством жанровой природы текста драматург выражает свою авторскую позицию, используя для этого целую систему средств и приёмов, а именно: повышенную эмоциональную окраску, воздействующую на читателя/зрителя, типы персонажей, вызывающие сочувствие, сострадание, чувство жалости к «жертве», характерные типы развязки, которые всё же не способствуют восстановлению порядка. Итак, для Н. Коляды, «жанр, является одним из мостов, соединяющих писателя и читателя, посредником между ними»⁹⁸.

Таким посредником, формирующим коды восприятия пьесы, между драматургом и читателем/зрителем, несомненно, является мелодраматическое метажанровое начало. Пьесам Н. Коляды присуща повышенная эмоциональность, свойственная мелодраме, хотя, надо отметить, что мелодрамы в чистом жанровом виде в творчестве уральского драматурга нет, поскольку на рубеже XX – XXI веков, она вызвала бы у читателя/зрителя ощущение искусственности, фальши. В текстах его пьес метажанровые коды мелодрамы входят в синтез как с трагическими, так и комическими элементами, а также наполняются экзистенциальным видением мира. Жанровое восприятие, и, одновременно, жанровая природа драмы, её оценки наполняются элементами картины мира, а также пафосом воспроизведения, создания этой картины мира. Необходимо отметить, что также сам жанр трагикомедии в драматургии Н. Коляды претерпел определённые художественные изменения и модификации, отчасти в силу творческих поисков современной драматургии, синкретизма искусств,

⁹⁸ Л.В. Чернец, *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*, Москва 1982, с. 77.

а также из-за активизации авторского присутствия в тексте драматического произведения.

Мелодраматическое мироощущение и мировосприятие, присущее драматургии Н. Коляды, является неотъемлемой чертой его трагикомедийных пьес. Возможно, обращение екатеринбургского драматурга именно к этому жанру, к его «фирменным кодам», вызвано желанием апелляции к простым человеческим чувствам и страстям, на которые драматург хочет воздействовать. Мелодраматизм – это средство, при помощи которого Н. Коляда пытается обратить внимание читателя/зрителя на маленького человека, незаметного, одинокого, чтобы вызвать чувство жалости и сострадания к нему. При этом, необходимо сказать, что именно таковы герои большинства пьес уральского драматурга. Герои Коляды пребывают в постоянном состоянии страдания, что является неотъемлемым элементом мелодрамы и позволяет их рассматривать именно как мелодраматических героев. Все они, подобно героям классической мелодрамы, стремятся убежать от жестокой действительности в состояние мечты, иллюзии о счастливой семье, о любви или, напротив, в воспоминания о счастливом беззаботном детстве. Изображая иллюзорные, нереальные мечты своих персонажей, Коляда играет с мелодраматическими кодами, преувеличивая характерные для этого драматургического жанра приёмы: т.е. чувствительность, «эмоционализм» (как назвал это С.Д. Балухатый), иногда образ мелодраматической «жертвы» драматург даже доводит до китча.

Героям Н. Коляды свойственен ещё один приём поведения мелодраматического персонажа – актёрствование, при этом важно отметить, что им замечательно владеют как профессионалы театрального искусства, изображенные драматургом, так и обыкновенные люди, для которых такая форма поведения стала естественной, повседневной. Это можно воспринимать как способ защиты от окружающего мира (эскапизм).

Метажанровые коды мелодрамы в творчестве екатеринбургского драматурга обнаруживаем также в развязках его пьес, поскольку, как и в традиционной мелодраме, они служат раскрытию истинной сущности героев. Эти мелодраматичные развязки неоднократно раскрывают истинные намерения, обнаруживают истинные надежды героев пьес Н. Коляды.

«Фирменные коды» мелодрамы свойственны также пьесам, написанным по мотивам фольклорных и литературных сказок. Они также помогают драматургу создать китчевый образ мира. В этих сказочных пьесах обнаруживаем множество типичных мелодраматических мотивов: испытание трудом, проверку истинных намерений, вознаграждение добра и наказание зла и т.п. Эти пьесы Коляды пропитаны

ярко выраженным морализаторством и дидактизмом, свойственным традиционной мелодраме.

Жанровое наполнение пьес Н. Коляды мелодраматизмом возникает на уровнях стиля, языковой игры, приёмов поэтики, сентиментально-трагического ощущения безнадёжности бытия, экзистенциального начала, мелодраматичного мироощущения. Все пьесы драматурга наполнены чувствами, страстями, мечтами героев об ином, лучшем мире, что, как и в традиционной мелодраме, оказывается иллюзорным. Все эти приёмы способствуют реализации мелодраматического метажанрового начала в пьесах Коляды, которое служит средством изображения разрушения связей личности с миром и окружающей действительностью, с одной стороны, и становится способом отнесения к жанровой традиции русской драматургии, с другой.

Следующим жанровым приёмом, который широко распространён в драматургии Н. Коляды, является циклизация (более 30 пьес, объединённых драматургом в микро- и макроциклы). Учитывая разные подходы к исследованию явления цикла и циклизации в литературоведении, в нашей работе, вслед за многими учёными, мы рассматриваем цикл именно как жанровое явление, поскольку отдельные пьесы не столько объединяются драматургом, сколько составляют новое целое. Мы пришли к выводу, что авторский цикл отличается, прежде всего, новым качеством, а именно, наполнением поэтики текста авторским присутствием, авторским сознанием, которое выражается в сюжетно-тематических предпочтениях, развитии действия, особенно, в характере развязки. Таким образом, объединение драматургом двух или более пьес в цикл служит созданию нового метажанрового образования.

Формальным новаторством драматургии Н. Коляды можно считать то, что все пьесы, как микроциклы (дилогии) так и макроциклы, объединены структурным принципом: они все одноактные, что позволяет максимально сконцентрировать действие, локализовать конфликт, а, вместе с тем, обострить конфликтную ситуацию, сделать эмоции более яркими, рельефными.

Важной чертой дилогий Н. Коляды является не только повторение одной и той же темы, тех же самых мотивов, а их контаминация, усиление. Как правило, вторая пьеса диптиха гиперболизирует эмоциональность, в ней повышаются чувства. Первая пьеса готовит читателя/зрителя к определённой ситуации, является прелюдией того, что ожидает реципиента в следующей. Объединение пьес в дилогии позволяет показать дополнительные смыслы, усиливает восприятие каждого из произведений, между которыми разворачивается внутренняя полемика. Таким образом, циклообразующим фактором можно признать и сквозной образ читателя/зрителя, которому Н. Коляда адресует свои пьесы.

Оба макроцикла Н. Коляды *Хрущёвка* (12 пьес) и *Кренделя* (9 пьес) объединяют сквозные мотивы и общая тематика. В первом случае, – это место действия, а именно квартиры многоэтажек, построенных во время Хрущёва, представленные автором как модель бытия (существования) их обитателей, пытающихся преодолеть невыносимое чувство одиночества.

Во втором цикле объединяющим мотивом всех пьес является актёрствование, которое является воплощением способа поведения, самопрезентации и отношения героев к миру, способом бегства от действительности, а, также, и маской, скрывающей настоящие чувства: страха, боли, униженности.

Каждая из отдельных пьес этих циклов является своего рода вариацией на заранее известную тему, однако, циклизация в драматургии Н. Коляды – это, прежде всего, способ коммуникации с реципиентом. Драматург заставляет читателя/зрителя познать себя благодаря идентификации с героем, а, также, благодаря заранее известной теме, уже известным мотивам, Коляда переносит внимание реципиента цикла со сюжета на его организацию, а также на характер высказывания, на способы воспроизведения речи. Таким образом, форма цикла даёт драматургу возможность проявить себя, своё сознание, своё мировоззрение.

3. Проблема героя / персонажа в пьесах Н. Коляды

В драме персонаж, несомненно, является одним из её основных компонентов, более того, без персонажа нет драмы. В то же время, как в русском так и в мировом литературоведении отмечается недостаточная изученность категории драматического персонажа даже по сравнению с работами, посвящёнными эпическому или лирическому герою. В XX веке именно эта категория драматического текста стала изучаться как самостоятельная проблема¹. Следовательно, в работах последних десятилетий персонаж уже не воспринимается как производная сюжета, а является самостоятельной категорией, сквозь которую в тексте пьесы проявляется сам автор, авторская картина мира и авторское сознание.

На протяжении столетий категория персонажа в драматургии рассматривалась по-разному, иногда диаметрально противоположно. В античности персонаж занимал служебное место по отношению к сюжету. Однако, в современной русской драме, на исследовании которой мы сосредоточимся, именно категория персонажа становится её конструктивной доминантой. При этом, как отмечает Л. Менсовска, большинство экспериментов и инновации в творчестве современных русских драматургов отражаются именно на способе и характере конструкции персонажа². Поэтому изучение этой категории поэтики текста пьесы представляется нам интересным и перспективным.

В драматическом произведении, начиная с античности, обнаруживаем разные формы присутствия человека. Категория персонажа уходит корнями в театр древнего Рима, тогда она обозначала маску, которую надевал актёр. В исследованиях, посвящённых драме, функционируют ещё два определения: действующее лицо и герой. Однако, необходимо отметить, что оба эти слова несут дополнительную семантическую нагрузку, дополнительное значение. Итак, слово «герой» подчёркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека. Следовательно, определение «действующее лицо» отражает тот факт, что персонаж проявляет себя преимущественно в действии, в совершении поступков.

¹ См. О.В. Журчева, «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций, Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирский государственный театральный институт, 4-6 октября 2011 г., Новосибирск 2011, с. 13-19; Л.Г. Тютелова, Герой «новой новой драмы» как «герой времени» // Вестник СамГУ 2011. № 4 (85), с. 218-223; Ю. Смеляков, Современный герой. Кто он? // «Современная драматургия» 1984, № 1, с. 232-234; Т. Pyzik, *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986; G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988; *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zajac, Kraków 2002; E. Fuchs, *The Death of the Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis 1996; A. Petitjean, *Problématisation du personnage dramatique // „Pratiques”* № 119/120, Décembre 2003, с. 67-90; R. Abirached, *La crise du personnage dans le theater modern*, Grasset 1978.

² См. L. Mięszowska, *Gra-nie w postmodernizmie*, Katowice 2007, с. 169.

И, действительно, понятие «герой» в литературоведении размыто, и в разные эпохи имело различное содержание. По мнению Ю.Б. Борева, герой – это, до настоящего времени, «действующее лицо литературного произведения, обладающее положительными качествами, соответствующими идеалу, или положительные качества преобладают в его характере»³. Н.Д. Тамарченко понятию «герой» придаёт более общий смысл. Итак, для учёного «литературный герой» – это «действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»⁴. Исследователь также пытается разграничить и уточнить понятия «литературный герой», «персонаж», «характер», ставшие сегодня, по его мнению, почти синонимами⁵.

В исследованиях, посвящённых собственно драматургии, Т.В. Журчева предлагает употреблять слово «персонаж», если рассматриваем систему персонажей, «характер», если нас интересует внутренний мир личности, и «герой», когда в центре внимания – способность личности к действию, поступку⁶. Несомненно, такой подход вполне обоснован, тем не менее, в исследованиях по современной драматургии, согласно Н.Д. Тамарченко, учёные применяют понятия: герой, действующее лицо и персонаж как взаимозаменяемые синонимы. Однако, при изучении категории персонажа в современной драме необходимо иметь в виду, что слово «герой» всё ещё сохраняет позитивные коннотации, означающие для реципиента положительные качества изображенной *dramatis persona*. Эту особенность отмечает также С.А. Мартьянова, для которой само слово «герой» подчеркивает яркость, необычность, исключительность изображаемого человека⁷. Поэтому, при исследовании этой категории современного драматического произведения предлагаем применять семантически наиболее нейтральное и, по нашему мнению, ёмкое понятие – «персонаж».

В литературоведении рубежа XX-XXI веков проблеме категории персонажа уделяется всё больше внимание. Это связано с многими факторами: с существенными изменениями в представлении о статусе литературного героя, вообще, и в драме, в частности, с изменением роли субъектно-объектных отношений, а, затем, и статуса персонажа в модерной и постмодерной драме, а также с попытками драматургов создать образ человека рубежа веков, который, по-другому, чем его предшественники,

³ Ю.Б. Боров, *Эстетика Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов*, Москва 2003, с. 96.

⁴ Н.Д. Тамарченко, *Литературный герой // Литературная энциклопедия. Термины и понятия* под ред. В.А. Николохиной, Москва 2002, с. 176-177.

⁵ См. Там же, с. 176-177.

⁶ См. Т.В. Журчева, *Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластелина» // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. Материалы IV научно-практического семинара: 23-24 апрель 2011 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2012, с. 6.*

⁷ См. С.А. Мартьянова, *Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности*, Владимир 1997, с. 10-32.

воспринимает окружающую его действительность. Следовательно, современные драматурги путём дезинтеграции, деформации и деконструкции образа персонажа пытаются отразить раздробленность, фрагментарность окружающего их мира.

На две тенденции в конструировании персонажа указывает Л. Менсовска, которая отмечает, что современные русские драматурги, создавая своих персонажей, возвращаются к традициям футуристов и постфутуристов, что проявляется в соединении в образе персонажа реального и ирреального, фантазмагорического планов. Вторая тенденция, на которую указывает исследовательница – это пересоздание или трансформация конструкта «паяца», создаваемая при помощи перекодировки, деконструкции раньше существующих категорий и образов. Однако, эта новая постмодерная форма, по её мнению, воспринимается как «паяц паяца»⁸, то есть как своего рода деформированная форма.

На протяжении последнего века категория персонажа драмы исследовалась то с точки миметизма (психологический, социальный, исторический аспект), то – интерпретационного смысла (семантико-семиотический метод) или с точки возможности образования значений в нарративной структуре (генеративно-трансформационный метод). Также сами исследователи по-разному относились к этой категории текста: В. Пропп рассматривал персонажа в аспекте функции фабулы, Т. Тодоров и Р. Барт воспринимали персонажа как неупорядоченную коллекцию сем, для А. Греймаса персонаж являлся актантом и т.д.⁹.

В современной драматургии из-за множества и разнообразия форм существования персонажа сложно, а иногда и, вообще, невозможно применять традиционный теоретико-методологический инструментарий для исследования и анализа этой составляющей поэтики драматического произведения. Как отмечает М. Смоляницкий: «это не только не «характеры», но и не «маски», не «символы», не «аллегии»: любые театроведческие определения персонажа не подходят к этим фантазматическим образованиям»¹⁰. Возможно, недостаточная исследованность категории персонажа в драме связана именно с многозначностью, неопределённостью модуса его экзистенции.

Несомненно, в пьесах современных русских драматургов обнаруживаем множество неповторимых и разнообразных *dramatis personae*. Однако, необходимо подчеркнуть, что именно категория «персонажа» позволяет наиболее полно передать образ целостного существования человека в мире. Для нас показательно мнение

⁸ См. L. Mięszowska, *Gra-nie ...*, op. cit., с. 170.

⁹ См. более подробно об этом: R. Boroch, *Postać w dramacie* // „Świat Tekstów” Rocznik Śląski 2011, № 9, с. 217-218.

¹⁰ М. Смоляницкий, *Хорошо. Текст и отвращение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко* // «Современная драматургия» 1993, № 2, с. 184.

П. Пави, которое, хотя и относится к античному театру, универсально и всё ещё актуально. Согласно учёному «появление героя стабилизирует образ человека»¹¹. Как далее пишет исследователь: «Невозможно дать экстенсивное определение героя, ибо идентификация зависит от позиции публики по отношению к персонажу: герой тот, о котором говорят, что он таков»¹².

В XX веке концепт и структура *dramatis persona* подвергались многим изменениям, модификациям, связанным преимущественно с явлением редуции. Именно процесс редуцирования и деформирования как внутренней, так и внешней структуры привёл к появлению нового типа персонажей, зачастую определяемых как анти-герой. Ж.-П. Сарразак пишет, что такой персонаж на многих уровнях конструкции ослаблен, из-за чего потерял физические черты, а также укоренение в общественном контексте. У такого персонажа редко бывает какое-нибудь прошлое, или будущее, которое возможно реконструировать¹³. За тем исследователь добавляет, что современный драматический персонаж редуцирован до основных функций как следов человеческого характера, которые могут в любой момент исчезнуть. Современный персонаж по словам Ж-П Сарразака, прошёл такой «радикальный решим», что его силуэт стал почти незаметным. Тем не менее, он (персонаж), всё ещё говорит, поэтому, по мнению Сарразака, его присутствие надо рассматривать в отношении к языку¹⁴.

По замечаниям И. Зайонц, всё это приводит к анимализации, к механизации персонажа, к уподоблению его марионетке, движениями которой руководит автор, или к редуции, к утрате персонажем черт антропомиметичности. Результатом такой деформации персонажа является атрофия, исчезновение в его образе психологической индивидуальности. Затем исследовательница добавляет, что именно такая форма соответствует метатеатральному компоненту, разоблачающему театральную иллюзию, поскольку, чем более в образе персонажа нарушен принцип антропомиметизма, тем более он приобретает метатеатральный статус, и тем сильнее он функционирует в восприятии как неестественный, искусственный, явно театральный или текстуальный конструкт¹⁵.

Современные литературоведы рассмотрели и описали некоторые новые способы моделирования и функционирования персонажа в новейшей драме.

Несколько тенденций современной литературы в представлении этой категории в разных аспектах рассмотрел Э. Касперский, который отметил элиминацию

¹¹ П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 52.

¹² Там же, с. 52.

¹³ См. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego* red. J.-P. Sarrazac, Kraków 2007, с. 127.

¹⁴ См. Там же, с. 129.

¹⁵ См. J. Zajac, „Dynamika zmagania” w procesie kształtowania się współczesnej postaci scenicznej // *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, с. 189.

персонажей, выступающих как составляющая фабулы, а, именно, исчезновение актанта (*homo agens*), вместо которого появляется персонаж в роли говорящего человека (*homo loquens*)¹⁶.

Х. Маркевич, в свою очередь, рассмотрел два, казалось бы, противоположных аспекта персонажа: его антропомиметичность и текстуальность, т.е. отнесение персонажей к реальным лицам и, одновременно, их функционирование в качестве словесных образований, текстовых конструкторов¹⁷.

Э. Вонхоцка отмечает, что персонаж современной драмы – это лишенный антропоморфических черт говорящий субъект, в образе которого отмечается редукция дескриптивных и психологических элементов. В связи с этим сложно воспринимать героев драмы как лица, поскольку они функционируют как языковые (текстовые) явления или конструкторы (*byty*)¹⁸.

Похожее мнение находим в работе Л. Менсовской, которая отмечает, что современные русские драматурги путём редукции и деконструирования сводят своих персонажей к уровню текста, к уровню языковых схем, в которых они функционируют и которые убивают в них элементы антропомиметизма, лишая их тем самым свойственной им функции репрезентации¹⁹.

Независимо от своей формы, персонаж (подобно всем иным звеньям художественной формы) «предстает как воплощение писательской концепции, идеи, т.е. как нечто целое, пребывающее, однако, в рамках иной, более широкой, собственно, художественной целостности (произведения как такового)»²⁰. Путём осваивания сферы персонажа читатель/исследователь проникает в духовный мир автора.

В связи с этими существенными изменениями в характере его функционирования очень интересным, и, заодно, очень перспективным представляется исследование именно этой категории драмы в творчестве Н. Коляды. Необходимо отметить, что попытки описания, изучения персонажей пьес уральского драматурга предпринимались почти всеми исследователями его драматургии. Большинство учёных выявило маргинальность, как основную черту его персонажей, обнаруживая в них также черты «маленького человека». В научной и критической литературе появились также более системные попытки описания и классификации персонажей пьес Н. Коляды.

Первая, и одновременно, одна из наиболее распространённых классификаций принадлежит Н.Л. Лейдерману, который проанализировал разные модели поведения

¹⁶ См. E. Kasperski, *Między poetyką a antropologią postaci. Szkic zagadnień // Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998, с. 12.

¹⁷ См. H. Markiewicz, *Postać literacka // Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, с. 158-178.

¹⁸ E. Wąchocka, *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie // „Postscriptum polonistyczne”* 2011, № 2 (8), Katowice, с. 28.

¹⁹ См. L. Mięowska, *Gra-nie ...*, op. cit., с. 169.

²⁰ В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2002, с. 206.

персонажей Н. Коляды в ситуации обыденного хаоса и выделил три типа: озлобленные, блаженные и артисты²¹.

«Озлобленные» – это те, кто столкнувшись со злом, царящим в этом мире, противопоставили ему тоже зло. Однако, как уточняет исследователь, у этого зла не существует ни социальной, ни исторической привязки. Это лишь воля случая, жестокость судьбы, роковая неизбежность. Персонажи данного типа, «бунтуя против вездесущего зла, сами оказываются его орудием, впоследствии принося несчастье себе и всем окружающим»²².

Согласно мнению учёного, это вполне драматические характеры – люди «с самым настоящим «волеием», у которых сознание суверенности своего «я» находится на первом месте. Поэтому они остро реагируют на всё, что так или иначе унижает их достоинство, оскорбляет их чувства, посягает на их свободу, ставит заслоны их свободе»²³.

Другой тип героя у Коляды – «блаженный». «Это тот, кто «выпал из гнезда кукушки». «Кто, оставаясь физически в мире «чернухи», душою с ним порвал, и в противовес серой, уродливой реальности создал в своём воображении иной, праздничный, красивый мир»²⁴. Нужно отметить, что к этому типу можно отнести практически всех персонажей пьес уральского драматурга, поскольку все они тем или иным способом пытаются уйти от окружающей действительности в свой мир.

Не случайно Н.Л. Лейдерман именно к этому типу относит также умственно неполноценных персонажей.

Далее исследователь отмечает, что «совсем иначе ведут себя в мире «дурдома» те персонажи Коляды, которых мы называем «артистами». Следуя нормам маскультура, они «стремятся занять верхнюю ступеньку в его иерархии – они сами лицедействуют. Конечно, лицедействуют они самостоятельно, как умеют, но от души. (...) Все они пытаются быть или казаться кем-то иным. Пребывать в какой-то иной роли, чем им досталась. Выбиться через лицедейство в какую-то иную – светлую, красивую, «приличную» (по их представлениям) действительность. Пусть хоть только на те минуты, пока идёт игра, хоть только в воображении»²⁵. Это наиболее яркий и наиболее устойчивый тип персонажа в пьесах Коляды, по мнению исследователя.

Учитывая факт, что созданная Н.Л. Лейдерманом классификация относится к раннему периоду творчества драматурга, а также принимая во внимание мнение

²¹ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*, Каменск-Уральский 1997, с. 30.

²² Там же, с. 30.

²³ Там же, с. 30.

²⁴ Там же, с. 32.

²⁵ Там же, с. 35-36.

самого учёного о том, что между вышеназванными типами нет чёткой, строгой и устойчивой границы, что черты этих типов так или иначе то в большей, то в меньшей степени пересекаются, таким образом можно отметить некоторую размытость этой классификации, и, соответственно, опровергнуть её универсальность.

Этой классификации придерживаются и другие исследователи: М.И Громова, В. Пилат, С.Я. Гончарова-Грабовская, в целом разделяющие выводы Лейдермана. Однако, М. Липовецкий и Б. Боймерс в своей работе *Перформансы насилия* несколько изменили подход к типологии героев уральского драматурга. Итак, кроме «блаженных» – тех, кому присущ сентиментальный мелодраматизм, в образе жизни которых самым главным является их одиночество, и «клоунов» – актёров по профессии, личности и поведению, превращающих повседневность в игру, исследователи добавляют ещё один тип персонажа Н. Коляды – «Пришельца»²⁶, или, как называл его А. Соколянский, «Прекрасного Гостя», поскольку с его приходом в мир «дурдома» возникает шанс на взаимопонимание, любовь, очищение. Но, как отмечает учёный, персонажи-Пришельцы не оправдывают ожиданий, связанных с их появлением, они сами оказываются такими же беспомощными, как и остальные²⁷.

Иную классификацию персонажей Н. Коляды предложила Н. Северова (Качмазова), разделяя героев уральского драматурга на палачей и жертв. Она отмечает, что героям-палачам присуща «страсть к оголтелому буйству», которая может в любой момент «взвинуть температуру на сцене». Причина для этого им не нужна. Герой-палач, по выражению Северовой, «скотоподобен». Оба типа, по мнению исследовательницы, противопоставлены друг другу.

Герой-жертва, по замечаниям Северовой, рефлексивен, нежен, изыскан в чувствах, у каждого из таких героев своя «куриная слепота» – флёр, отделяющий их от реальной жизни: потребность придумывать что-то, фантазировать. Как только болезнь проходит, герой остаётся один на один с миром палачей. Если героям-палачам достаточно земли для отправления физиологических потребностей и осуществления насилия над ближними, то герои-жертвы, стараясь избежать скотоподобия, стремятся к небу²⁸.

Однако, как отмечает Н. Северова, бывает, что и жертвы способны проявлять черты палача, если они не стремятся к «духовному аналогу неба – Милосердию»²⁹, и наоборот, милосердие, которое генетически присуще жертвам, иногда проявляется

²⁶ См. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Москва 2012, с. 230-243.

²⁷ А. Соколянский, *Шаблоны и склоки любви: о пьесах Н.Коляды* // «Новый мир» 1995, № 9, с. 220.

²⁸ См. Н. Северова (Качмазова), *Страстные сказки Николая Коляды* // «Литературная Россия» 2002, № 13, с. 66.

²⁹ Там же, с. 66.

и у палачей. Это способность персонажей принимать на себя то роль жертвы, то роль палача в зависимости от условий, размывает границы между этими типами, делая саму классификацию приблизительной, неотчётливой.

Свою классификацию предложила также Е.А. Старова (Фомина), сгруппировав персонажей Н. Коляды на основании того способа, с помощью которого они хотят «разрешить свой конфликт». Точнее, критерием систематизации типов персонажей уральского драматурга для исследовательницы стало проявление или отсутствие какой бы ни было, даже иллюзорной, активности. Итак, Старова выделяет три следующих аспекта функционирования персонажей Н. Коляды:

- степень социальной активности («пытающие изменить свой социальный статус или мир вокруг»), «пассивные»);
- желание разрешить свой внутренний конфликт («плывущие по течению», «бунтари»);
- стремление поменять место жительства («провинциалы, мечтающие о столице», «провинциалы, не ставящие цель жить в столице», «вырвавшиеся из провинциального общества»)³⁰.

Как отмечает Е.А. Старова, анализ этих критериев помогает понять, каким образом персонажи Коляды существуют в окружающем мире.

Однако, следует отметить, что и эта классификация вызывает некие сомнения, поскольку той или иной вид активности, выделенный исследовательницей, на самом деле является иллюзорным. Бунт, проявляющийся в том, что персонажи мучаются вопросами бытия, пытаются понять причины такого образа своего существования не воспринимается как действие, а, скорее всего, как внутренние муки. Также попытки персонажей изменить место жительства не реализуются, остаются в сфере планов, мечты, иллюзий, которыми они питаются, о которых лишь говорят.

Несомненно, все вышеприведённые обобщения и классификации существенны, так как они отражают те или иные аспекты сюжетно-композиционного функционирования персонажей в пьесах Н. Коляды. Тем не менее, они всё же не раскрывают полноту образа персонажей уральского драматурга. Поэтому в нашем исследовании обратимся к тем чертам персонажа пьес драматурга, которые до сих пор не являлись объектом изучения и анализа, а, именно: попытаемся выявить жанровые и функциональные модификации в структуре персонажа. Главное внимание в исследовании будет обращено на формы проявления авторского сознания посредством высказываний персонажей.

³⁰ См. Е.А. Фомина, *Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды* // «Челябинский гуманитарий» 2013, № 1 (22), с. 45-51; Е.А. Фомина, *Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. Материалы IV научно-практического семинара: 23-24 апреля 2011 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2012, с. 83-90.

В первом подразделе нашего исследования, мы охарактеризуем основные тенденции изменений научных представлений о персонаже современной драмы. Опираясь на новые методологические подходы в исследовании персонажей в литературе, вообще, и в драме, в частности, мы постараемся на примере пьес Н. Коляды проанализировать, каким образом осуществляется процесс редуцирования и модификации персонажа в современной драме. В результате анализа творчества уральского драматурга рассмотрим особенности функционирования персонажей его пьес в качестве языковых, текстовых явлений, служащих средством выражения позиции автора и авторского сознания.

Во втором подразделе, опираясь на работы по теории героя в современной драме, на примере пьес, определённых Н. Колядой комедиями, попытаемся показать, какие изменения произошли на рубеже XX-XXI веков в представлении комического персонажа, какие черты традиционного героя комедии сохранились, какие модифицированы, а какие вообще исчезли. В этом подразделе также ставим перед собой задачу выявить особенности представления комического персонажа Н. Коляды и способы проявления авторского голоса посредством высказываний персонажей.

3.1. Персонажи драматургии Н. Коляды как пародия на героя драмы

В литературоведении конца XX – начала XXI века наблюдаются существенные изменения в представлении о статусе литературного героя. В связи с этим возникают сложности в описании и исследовании статуса и функционирования персонажей, причём, это явление заметно проявляется как в мировой, так и в русской литературе последних десятилетий, в том числе, и в новейшей русской драматургии. В работах последнего времени отмечается, что всё более выразительно представлена антропомиметическая сущность персонажей, воплощающих образ человека рубежа XX и XXI веков. Среди персонажей современных пьес мы распознаём также типы героев Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького и других авторов, однако, с другой стороны, всё чаще и чаще имеем дело с героями, которых очень сложно, или вообще невозможно отнести ни к одной из уже определённых и проанализированных групп, ни к одному из описанных типов персонажей. Они не маски, не характеры, не действующие лица. Их также невозможно отнести ни к трагическому, ни к комическому типу.

В исследованиях традиционной драмы было очевидным, что понятия «герой» и «по поступку» были тесно связаны друг с другом. В античной, а также в ренессансной драме герой и начинался с поступка, который должен быть образцовым, поскольку он идентифицировал героя как личность, а судьба которого была результатом свободного выбора. Но уже в XIX веке герой «новой драмы» утрачивает свойство быть образцом. Он уже не совершает поступков, не влияет на события, у него может даже отсутствовать своя позиция по отношению к действительности. Эти качества унаследовали персонажи «новой драмы». Как отмечает О.В. Журчева: «Нынешний герой в самой меньшей степени является образцом для подражания – поскольку его социальная маргинальность уже не предполагает маргинальность психологическую, соответственно, в таком герое не может быть внутреннего конфликта, внутренней двойственности. Поскольку в новейшей драме почти нет события (по крайней мере, события изменяющего первоначальный порядок вещей в сюжете пьесы), то герой современной драмы не просто существует вне поступка, но и находится в каком-то действенном и словесном анабиозе»³¹.

В пьесах представителей современной русской драматургии (Н. Коляды, О. Богаева, О. Мухиной, А. Шипенко, В. Сигарева, К. Драгунской и других) представлена группа персонажей, которая не столько несёт идею автономного и деятельного существования, сколько отражает авторскую точку зрения, способ авторского восприятия и отношения к тому или иному явлению. Так

³¹ О.В. Журчева, «Децентрализация» героя..., *op. cit.*, с. 17.

сконструированный и функционирующий подобным образом персонаж служит средством авторского высказывания о мире. Именно таких персонажей, Э. Касперский, как мы уже отметили во вступлении, назвал «производными конструктами, неожиданными фантазмами»³², а затем Х. Маркевич – «словесными бытами и текстовыми творениями»³³.

Мы также заявили во вступительном фрагменте, что, по мнению Л. Менсовской, подобные персонажи существуют только как языковое бытие, т.е. как дискурсивная практика: вся их драматургическая экзистенция сводится к языковому действию³⁴. Причём, необходимо упомянуть, что исследовательница опирается на понимание А. Юберсфельд «дискурса персонажа как языкового пространства (дискурса как высказывания, организованного согласно определённым правилам, содержащим в себе коммуникативную ситуацию)»³⁵.

Пьесы вышеупомянутых драматургов зачастую актуализируют не только авторскую активность, но также и активность реципиента, который участвует в процессе коммуникации, во время которого, по замечаниям Л. Менсовской, персонаж исполняет различные функции высказывания (кода/языка/жанра)³⁶. Не случайно, сами драматурги говорят про своих персонажей, что они «пахнут словами»³⁷ или «не являются вполне живыми и для жизни пригодными. Все они какие-то дохлые, вялые, слегка (или очень) подванивающие морально и нравственно, да и энергии на жизнь физическую у них тоже маловато»³⁸.

Такое литературное явление мы находим также в драматургии одного из самых выдающихся современных драматургов – Н. Коляды, которого театральные критики неоднократно упрекали в том, что в его пьесах подавляющий речевой поток, или один ор и крик. В ответ драматург в нескольких интервью высказывался, что он и сам очень недоволен постановками своих пьес³⁹.

Герои Коляды зачастую не индивидуализированы автором, кроме имени у них отсутствуют черты какой бы ни было антропомиметичности. Бывает и так, что у них не только фамилии, но даже и имени нет, так как драматург именуется своих персонажей, исходя из наиболее общих авторских представлений о коммуникации героев, связанных с порядком высказывания, характером общения: Он, Она, Первый, Второй. Зачастую, героями его пьес являются животные. Например, в пьесе *Шерочка*

³² E. Kasperski, *Między poetyką ...*, op. cit., c. 11.

³³ H. Markiewicz, *Postać literacka ...*, op. cit., c. 159.

³⁴ См. L. Mięowska, *Dyskurs postaci. Postać dyskursu // Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, Tom IV, Red. L. Rożek, Częstochowa 2005, c. 359-370.

³⁵ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Warszawa, 2002, c. 106.

³⁶ См. L. Mięowska, *Dyskurs postaci ...*, op. cit., c. 363.

³⁷ К. Драгунская, *Путь, неть, плакать* // «Современная драматургия 2001, № 3, с. 22-34.

³⁸ А. Шипенко, *Кризис? Какой кризис?* // «Московский наблюдатель» 1991, № 12, с. 7.

³⁹ См. *И это всё о нём* (рецензии пьес Н. Коляды) // «Современная драматургия» 1997, № 3, с. 86.

с *Машерочкой* (1988) героиня «ведёт диалог» с кошкой или в пьесе *Черепаша Маня* (1991) животное, названное в заглавии, включается в ссору супругов, вследствие чего стирается грань между животными и человеком. Встречаются и другие, казалось бы, абсурдные приёмы актуализации персонажа, хотя бы в пьесе *Чайка спела* (1989), в которой драматург даёт голос умершему персонажу – Валерию.

По нашему мнению, многообразие персонажной сферы пьес Коляды не укладывается ни в одну из известных нам классификаций типов драматургических героев. Все устойчивые признаки драматургического героя, о которых пишут исследователи театра т.е. функция, тип поведения, способность действовать, совершать поступки, социальный статус, разрушаются и пародируются драматургом, поскольку персонаж в пьесах уральского драматурга является проявлением его авторской позиции, авторского сознания.

Итак, для выявления особенностей функционирования в поэтике драматического текста подобных персонажей проанализируем те пьесы Н. Коляды, персонажи которых не способны ни к какому действию, а лишь к продуцированию слов.

Одним из самых ярких примеров персонажей, которые функционируют как реплики, как высказывания или как дискурс является героиня пьесы *Родимое пятно* (1995), в которой она одновременно высказывается от нескольких лиц. Сам драматург следующим образом охарактеризовал своего персонажа:

«АКТРИСА ОНА ЖЕ - ЮЛЯ, ЮЛИЯ, ЮЛИАНА, ЮЛЬКА, ЮЛА, ДЖУЛИ, ДЖУЛИЯ, ЖУЛЬКА, ДЖУЛЬЕТТА, ЖУЛИ»⁴⁰.

У главной героини одновременно несколько виртуальных самоидентификаций, и несколько раздробленных «я», что соответствует шизофреническому дискурсу. Такой приём, приводит к тому, что идентифицировать её «самость» невозможно. Итак, на протяжении всей пьесы главная героиня ведёт шизофренический диалог с выдуманными зрителями, в выдуманном зрительном зале театра играет выдуманную роль. Всё время она обращается к маме, которая, по её словам, лежит больная в другой комнате.

«ОНА. Мама, тише. Будут плохо говорить о нас в обществе. Мама?! (...)

ОНА. Мама? Мама, не кричи. Мама, не кричи. Не кричи, мама!!!! (...))»⁴¹.

Однако, голос её матери мы ни разу не слышим, героиня неожиданно проговаривается в спонтанном потоке разных сознаний, что мать умерла неделю назад и лежит в соседней комнате мёртвая.

⁴⁰ Н. Коляда, *Родимое пятно* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 338.

⁴¹ Там же, с. 343, 346.

Всё, что мы узнаём про героиню из её случайных и хаотичных высказываний про родимое пятно на лице, про дочку, которая умерла в раннем детстве, про маму, про её кошку, про приближающуюся комету – в конце-концов, оказывается выдуманным и свидетельствует о постоянном пребывании героини в том или ином образе. Всё это игра её расколотого сознания, ни детей ни кошки никогда не было, а вместо кометы в развязке, как пародия на вымышленный героиней мир, появляется свет фонаря.

В этой пьесе Н. Коляда применяет также приём остранения, который также является показателем шизофренического множения «я» героини. Она повторно рассказывает читателю/зрителю о своей жизни, однако, в тот момент героиня перевоплощается в кошку и высказывается от её имени:

«ОНА. У меня идея! Никого в театре нет и я могу делать всё, что хочу, так вот, в этой пьесе нет того, что я вам сейчас буду рассказывать, это моя вставка, я придумала только что кошкин монолог (...)»⁴².

Уже в самом начале этого монолога прослеживается пародия на пафос высказывания чеховской героини. Нина Заречная говорила «я чайка», и этими словами она хотела передать экзистенциальный трагикомизм своей судьбы. Юля в пьесе Н. Коляды произносит «я кошка», однако, эти слова лишь показатель разрушения её личностного сознания. Такая идентификация содержит в себе авторскую иронию, так как чайка – высокое, свободное животное, которому Коляда противопоставил кошку – земное, зависящее от человека существо, погружённое в пространство дома и быта. Благодаря приёму перевоплощения героини в животное, драматург изобразил гротескность сознания современного человека, трагично переживающего своё одиночество в мире. Персонаж этой пьесы является лишь воплощением сознания одинокого человека, неистово ищущего контакт с другим человеком.

Такие же примеры персонажей, функционирующие как воплощение, отражение разных типов сознания находим в пьесе *Баба Шанель* (2010). Они неспособны ни к какому традиционно понимаемому действию, лишь к продуцированию слов. Это пять старушек, солисток ансамбля «Найтие». Им всем за шестьдесят лет, но им очень хочется быть нужными и любимыми, при этом они все тайно влюблены в молодого руководителя их ансамбля – Сергея. Торжественность и мнимую гармонию праздника по случаю 10-летия существования коллектива нарушает появление Розы – новой солистки и, в то же время, их соперницы. Все старые участницы ансамбля объединяются против новой артистки, однако, они не способны к решительному действию. В развязке пьесы из-за неспособности артисток действовать, совершать поступки, новая артистка Роза утверждает себя в качестве ведущей солистки ансамбля.

⁴² Н. Коляда, *Родимое ...*, op. cit., с. 349.

В этой пьесе уральским драматургом пародируются и другие черты классических персонажей. Поющие пенсионерки не представляют интереса ни для общества, ни для своих семей, они уже как бы не существуют. Репетиции их музыкального ансамбля проходят в актовом зале Всероссийского Общества Глухих, где некому их слушать. Это ни что иное как явная ирония автора над своими персонажами, над отсутствием возможности понимания человека в настоящем мире.

В сцене застолья проявляются последствия разрушения канонического образца персонажа, так как для старушек в кокошниках время останавливается. Они сосредоточиваются только на своём отражении в зеркале, весь мир для них перестаёт существовать. Они приготовили лучшие свои блюда только для того, чтобы похвастаться друг перед другом и, конечно, перед молодым руководителем их ансамбля. Всё их существование сводится лишь к внешним ритуальным действиям, поскольку никакой настоящей цели в их жизни нет. Это, действительно, некие конструкты в кокошниках, приобретающие китчевый характер, выявляющий иронию над стереотипами массового сознания.

Ещё одним примером пьесы, в которой Н. Коляда разрушает типичные черты персонажей драмы, служит маленькая комедия *Всеобъемлюще* (2008). В основе действия встреча двух 65-ти летних актрис. Вера и Нина, прослужившие в одном театре более сорока лет, тайком встретились в выходной день на последнем этаже театра, чтобы самостоятельно репетировать новую пьесу. Вере нужно доказать всем в театре, что она в отличной форме, ведь Нину уже перевели в суфлёры. Драма из псевдоиспанской жизни, которую они как бы репетируют, не располагает к обсуждению героинями своей прожитой жизни, но, тем не менее, они всё время выясняют свои обиды, непонимание в прошлом.

В этой пьесе персонажи Коляды также не способны к решительным действиям. Обе актрисы всю свою жизнь играли второстепенные, эпизодические роли. Их карьера закончена, они не состоялись на сцене и никакие репетиции этого не изменят – это только иллюзии Веры. Как и пожилые артистки из ансамбля «Наитие», для общества они уже не существуют, чему соответствуют также их статус суфлёра и актрисы второго плана.

У обеих женщин отсутствует реальное представление об их месте в жизни и в театре, в их сознании нет никакого движения вперёд. Они живут минувшим днём, прежде всего, обидами прошлого.

О разрушении статуса персонажа и пародии на него можно говорить и на примере пьесы *Большая Советская Энциклопедия* (2010), действие которой происходит в квартире умершей пожилой женщины, за которой три последних года её жизни

ухаживала работница соцзащиты – Вера. Это она вызвала дальнюю родственницу усопшей – Вику, чтобы та взяла себе вещи, оставшие от бабушки. В комнате появляется и Артём, для которого Вера сдаёт комнату. Вика всё время спрашивает работницу соцзащиты, где находятся деньги, драгоценности, ведь упоминание о том, что покойница прятала рядом с дверью топор, должно вызвать у читателя/зрителя подозрение, что ей было что беречь. В конце-концов Вика получает своё наследство в виде ювелирных изделий, спрятанных в одном из томов энциклопедии.

Все три персонажа пассивно принимают свою судьбу. Мечтам Веры о муже не суждено было сбыться, она ведь его и не ищет. Встречи Артёма с женщинами в снимаемых на часы комнатах не принесут ему счастья. Драгоценности бабушки, в которых Вика видит своё спасение, также не избавят её от жестокой действительности. Все мечтают о другой жизни, однако, вся их деятельность, подобно чеховским персонажам, сводится только к мечтам, так как они не способны что-то изменить в своём мире, даже случайная встреча не является стимулом для этого. Все произносимые ими реплики являются лишь отражением того сознания, которое передаёт авторскую оценку окружающей их действительности.

Н. Коляда не останавливается на разрушении вышеуказанных черт классического драматического персонажа. Наряду с образами людей рубежа веков, одиноких и никем не понятных, в его драматургии встречаем также группу персонажей, которые утрачивают соотнесение с какой-то определённой личностью, их образы совершенно аморфны, а их функционирование сводится лишь к процессу высказывания. Именно с таким явлением имеем дело во всех выше проанализированных пьесах. Неоднократно полилог пенсионерок в комедии *Баба Шанель* напоминает коллаж, составленный из строк народных, а, точнее, псевдонародных песен, которые входят в репертуар артисток.

«ИРАИДА (снова вдруг громко поет). Ты встаё-ошь, как из тумана! Раздвигая грудь ро-ошь! Ты ему навстречу, Анна, белым лебедем плывё-о-ошь!

КАПИТОЛИНА (поет, стучит по столу кулаком). Пчелочка золотая! Да что же ты жужжишь!»⁴³.

В этой пьесе имеем дело с подменой собственной речи персонажей безличными цитатами. Этот приём не случайный: песни артисток воспринимаются как пародия, так как на самом деле они псевдонародные, а значит искусственные.

Обмен репликами лишен всякой коммуникативной цели, персонажи имитируют пение русских псевдонародных песен без цели, без смысла, только для того, чтобы

⁴³ Н. Коляда, *Баба Шанель* // Того же: *Баба Шанель. Пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012, с. 26.

продемонстрировать своё существование, которое как раз в тот момент сводится лишь к продукции слов.

Подобные явления мы наблюдаем и в пьесе *Большая Советская Энциклопедия*, которая с самого начала открывается рядом высказываний, не предназначенных для общения.

«ВЕРА (смеется). Трынди-брынди балалайка. Под столом сидит бабайка.

ВИКА. Я помню, у нее были украшения, кольца, бриллианты. Они где?

ВЕРА (смеется). Раз, два, три - сопли подотри! Только не платком, а поганым сапогом!»⁴⁴.

Такие стереотипные фразы, отражающие мышление «человека толпы» и передающие абсурдность коммуникативной ситуации, в которой невозможно установить какую бы ни было ассоциативную связь, встречаются в тексте всей пьесы.

Абсурдность коммуникации обнаруживаем и тогда, когда персонажи ведут обмен репликами, содержащими в себе готовые фразы, китчевые слоганы советских времён.

«ВЕРА. (...) Всё советское было красивое. Вот написано: Я прославляю каждый дом, где угощают молоком!. Чтоб молоко пили. Вот: Заключайте договоры страхования домашнего имущества! Вот еще (...)

ВЕРА. Ага. Если вы пылесос купили, в квартире не станет ни грязи, ни пыли!»⁴⁵.

В пьесе немало также случайных ассоциаций, отражающих примитивизм мышления персонажей. Абсурдным является тот момент, когда Вера во время разговора об усопшей племяннице начинает говорить про свою грудь, которая такая красивая из-за того, что она ест корки хлеба. Она выдумывает истории про свой брак, про своего жениха, что никак логически не соответствует тематике полилога остальных персонажей пьесы.

Высказывания персонажей отражают ритуальность сознания советского человека, наполненного пустыми фразами, китчевыми слоганами. Не случайно реплики Веры содержат детские считалки, популярные в 70-х годах прошлого века, в которых сохранились некоторые рефлексии послевоенного массового сознания.

«ВЕРА. Легла на пол. Бормочет. Во саду ли, в огороде бегало два танка, немец курицу поймал, думал - партизанка ... Шла машина тёмным лесом за каким-то интересом. Инти-инти-интерес, выходи на букву «С» (...)»⁴⁶.

⁴⁴ Н. Коляда, *Большая Советская Энциклопедия* // Того же: *Баба Шанель. Пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012, с. 64.

⁴⁵ Там же, с. 93, 94.

⁴⁶ Там же, с. 113.

Считалка может восприниматься как пародия на регламентированное мышление советского общества, когда примитивные псевдосчиталки, или, например, пионерские речёвки, заменяли способность мыслить самостоятельно.

Процесс обмена репликами персонажей формирует дискурс, в котором установление ассоциативной связи не проясняет смысл высказываний, а, скорее, утверждает его отсутствие. Однако, намного интереснее будет понимание настоящего дискурса в драматургии Н. Коляды как диалога между драматургом и реципиентом.

В пьесе *Большая Советская Энциклопедия* многократно слышен голос самого автора, его позиция по отношению к современной русской действительности, отношениям между людьми в России нашего времени. Примером этого может послужить сцена, когда Вика упрекает Артёма в том, что комнату в квартире её родственницы почасово сдают для встреч, в ответ на что получает основную формулу капитализма о силе денег, отражающую стереотипы сознания 80-90-х и нулевых годов посттоталитарного общества.

Посредством слова персонажа передаётся авторская позиция, содержащая упрёк в отсутствии совести, чувства уважения к умершим.

«ВИКА (громко). Тут только что жил человек, его не стало, а вы - уже?

АРТЁМ. А мне-то что?»⁴⁷.

В реплике Артёма, комментирующей ссору Веры и Вики, распознаётся авторская позиция и мнение самого драматурга про стереотипы и традиции образа жизни русской семьи рубежа XX и XXI веков.

«ВЕРА. Да кого там, нуль. Квартира не ей досталась, вот и злится. Говорю же – аферистка. Не разговаривайте с ней, только со мной надо. Ну вы ведь сами видите – тётя Мотя какая-то.

ВИКА. Помолчи, животное! Сама аферистка! Сама тётя Мотя!

АРТЁМ (смеется). Оля-ля. Ну у вас и взаимоотношения! Как в хорошей русской семье!»⁴⁸.

Позиция автора также отчётливо проявляется в высказываниях Артёма про Родину.

«АРТЁМ. Вообще, человек рожден для мук и в счастье не нуждается. Россия – это огромный концлагерь, девушки. Россия – это страна, облитая кровью эков и слезами матерей. Вот так. Так я думаю»⁴⁹.

⁴⁷ Н. Коляда, *Большая ...*, op. cit., с. 76.

⁴⁸ Там же, с. 76.

⁴⁹ Там же, с. 89.

Все вышеприведённые реплики свидетельствуют о том, что высказывание персонажей функционирует как посттоталитарный дискурс. Они отражают собой способ коммуникации самого драматурга, который, применяя слоганы советских времён, готовые формулы, китчевые фразы, отражает состояние большей части современного русского общества, людей, сформированных эпохой советского посттоталитаризма, к которым и он сам принадлежит. Таким образом эти персонажи воспринимаются как воплощение авторского сознания.

Особое место в драматургии Н. Коляды занимают пьесы про театр, про актёров и их судьбу. В них наиболее последовательно звучит оценка автора, так как эта тема ближе всех сердцу и душе екатеринбургского драматурга.

Пьеса *Всеобъемлюще* переполнена стереотипными высказываниями об актёрской судьбе, о ситуации старых актёров, их месте в жизни театра, об отношениях между актёрами, а также автоматическими рассуждениями о том, какие пьесы ставят, а какие пьесы могли бы быть интересны зрителям. Реплики персонажей передают особенности массового сознания также посредством критического отношения к театральной классике.

«НИНА СЕРГЕЕВНА (не слушает). Тебе-то – что? Вышла на сцену и придуриваешься. А я который месяц сижу за кулисами с текстом и смотрю, как они своими словами пьесы лабают, наши звезды-раззвезды. Своими словами они пересказывают всех – всех! Для них что Островский, что Чехов, что Шекспир – для них не вопрос! Они всех их своими словами! Ты знаешь, что я болею после каждого спектакля, пластом лежу, подняться не могу!»⁵⁰.

Сами названия пьес, которые ставятся в театре, в котором работают женщины (*Поминальная молитва, Он, она, окно и покойник, Смерть Тарелкина, Всё кончено, Билет в один конец, Пока она умирала, Дальше – тишина, Деревья умирают стоя*)⁵¹, гротескно передают состояние обреченности, уничтожения, распада человеческих отношений, общества, ведь театр для драматурга – метафора жизни. Все названия – это языковые штампы, клише, стереотипы массового сознания в речи современных людей.

Репетиция новой пьесы служит автору претекстом, чтобы высказать своё мнение о том, какими должны быть пьесы, о том, какие пьесы пишут современные драматурги и чего ожидают читатели/зрители.

В пьесе очень выразительна авторская оценка театральной и общественной жизни. Однако, персонажи не только служат способом трансляции высказывания

⁵⁰ Н. Коляда, *Всеобъемлюще* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/vseobjemluschche/> (дата обращения: 22.05.2012).

⁵¹ Там же.

самого драматурга, они также являются отражением массового сознания людей, сформированных минувшей эпохой.

Персонаж пьесы *Родимое пятно* также функционирует как дискурс, отражающий авторское сознание. Именно такая конструкция *dramatis persona* даёт драматургу возможность передать свою точку зрения, своё мироощущение, что неоднократно наблюдается в настоящей пьесе. Прежде всего, в ней звучат расхожие мнения про состояние современного русского театра:

«У нас в театре жуткая атмосфера. Режиссёр даёт роли только тем артисткам, с которыми спит. А директор - гомосексуалист. Он, естественно, помогает пробиваться сильной половине человечества. Понимаете? А если чуть-чуть постарела, вот-вот пенсия - выкинут и никого не волнует, что главной роли ты ещё не сыграла, что ты хочешь работать, работать, жить! Зарплата крохотная. (...) «Мы, актёры, зависим от подонков, которые нами управляют»⁵².

Речь персонажа пьесы *Родимое пятно* содержит также авторские высказывания про современное русское общество, в репликах передаются стереотипы массового сознания, настойчивое повторение которых является средством авторской оценки.

«ЮЛИЯ. Новое поколение, которое навеки выбрало «пепси» (...), дитя «сникерса»⁵³.

Особую форму присутствия авторского голоса находим в тот момент, когда драматург вместо ремарки посредством реплики самого персонажа объявляет читателю/зрителю паузу. Этот приём свидетельствует о сознательном стирании дискурсивной грани между авторским словом и высказыванием персонажа.

«ЮЛИЯ. Я в ванную, мне застирать надо, а я - тарихтелка, посидите, посмотрите на комету, она - красивая и подумайте о чём-нибудь ... Пауза! Просто - маленькая пауза! Сейчас!»⁵⁴.

Итак, в пьесах Н. Коляды наблюдаем сведение персонажа до текстового конструкта, представляющего собой особого рода дискурс. Псевдогероиня не похожа на реального человека, её высказывания на протяжении всей пьесы лишены черт антропомиметизма. Вследствие такого создания образа персонажа драматург лишает пьесу традиционно понимаемого сюжета и переносит акценты на своё видение мира.

В пьесах Н. Коляды встречаем и такое явление, когда в качестве традиционного понимаемого персонажа выступает Голос. Такая замена физического присутствия

⁵² Н. Коляда, *Родимое ...*, *op. cit.*, с. 345.

⁵³ Там же, с. 343.

⁵⁴ Там же, с. 341.

персонажа совершенно симптоматична в современной драматургии вообще. Похожие примеры в творчестве уральского драматурга находим в пьесах *Девушка моей мечты* (1995) и *Откуда-куда-зачем* (2003).

Героиня второй из этих пьес после неожиданной смерти своей подруги – одноклассницы, впадает в маразм, ностальгию, предчувствуя и свой конец. Разговаривает только с кошкой и с голосами из автоответчика. Эти голоса разные: мужские, женские, появляется и голос умершей подруги Яны. Как отмечает А. Потапова, «совокупность этих голосов важна для понимания самочувствия героини, но реальным действующим лицом является только Она»⁵⁵.

Смерть подруги также составляет сюжетную основу пьесы *Девушка моей мечты*. Она представляет историю двух старушек, которые договорились, что после смерти одной из них, та, которую бог прибрал позвонит подруге и расскажет обо всём, что ждёт человека на том свете. Не дождавшись телефона, героиня сама набирает номер умершей подруги и неожиданно в трубке слышит её голос. Именно он – Голос – является спасителем от одиночества и уже неважно, о чём будет подруга говорить, важно только, чтобы чувствовать её присутствие, слышать голос знакомого человека.

Введение Голоса в ряд действующих лиц не новый и не оригинальный приём. Как замечает Д. Косиньски, «голос, лишенный тела, часто использовался как сигнал «необычного», он принадлежал духам, богам»⁵⁶. В драматургии Н. Коляды в качестве Голоса не выступают ни боги, ни сверхъестественные существа. В пьесе *Откуда-куда-зачем* – это лишь записи на плёнке автоответчика. Однако случай пьесы *Девушка моей мечты* более сложный – автор сделал персонажем Голос, у которого уже никакого голоса не может быть, видимо он звучал в воображении держащей телефонную трубку героини. Введённый таким способом в пределы пьесы Голос является претекстом и обоснованием для высказываний реально существующего персонажа.

Следовательно, Голос в пьесах Н. Коляды употребляется вместо персонажа как знак человеческого существования, как его репрезентация. Однако, Голос – это также символ анонимности, нивелирования того, что индивидуальное или, как отмечает Э. Вонхоцка, он (голос) является формой деиндивидуализации⁵⁷, что, по нашему мнению, способствует наполнению или замене его авторским словом.

Персонажи в репликах не раскрывают свой внутренний мир, скорее, их спонтанная речь, свидетельствует о возникновении определённой экстралингвистической ситуации, особенности которой порождаются самими

⁵⁵ А. Потапова, *О типологии персонажей Николая Коляды (на материале пьес цикла «Кренделя») // Слово — текст — смысл: сб. студен. науч. работ, Екатеринбург 2006, с. 47.*

⁵⁶ D. Kosiński, *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie // Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, с. 169.

⁵⁷ E. Wąchocka, *Osoba i głos ...*, op. cit., с. 30.

высказываниями. Посредством этого особого дискурса, каким является персонаж, в текстах проявляется сам автор, его видение и образ мира, а также многократно сквозь высказывания персонажей в пьесах возникает картина коллективного сознания в России наших дней.

Можно сделать вывод о том, что персонажи Н. Коляды являются пародией на классического персонажа пьесы, они не воплощают в себе никаких идеалов, ценностей, моделей или антимodelей поведения. Они также не являются двигателями драматического действия. Эти персонажи лишены черт индивидуальности, личности и, неоднократно, антропомиметизма. Они существуют как языковые механизмы, о которых можно сказать, что их функционирование в рамках пьесы сводится лишь к высказыванию, к продукции слов. Именно поэтому подобные персонажи напоминают дискурс, который, в свою очередь, отражает образ культурного пространства. Все они являются воплощением того или иного взгляда на окружающую их действительность. Таким образом сконструированные и функционирующие персонажи служат средством коммуникации автора с читателем/зрителем, передающим авторскую картину мира.

Однако, пародия в представлении персонажа у Н. Коляды направлена не на то, чтобы просто осмеять, обнаружить недостатки своих героев. В контексте пьес уральского драматурга следует говорить о том, что М. Гловинский называет конструктивной пародией, которая представляет собой способ создания авторской картины мира⁵⁸. Именно так уральский драматург использует персонажей для создания его авторского образа мира, для передачи его авторского сознания.

⁵⁸ См. М. Głowiński, *Parodia konstruktywna* // Того же: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, с. 282.

3.2. Трансформация комедийного героя в пьесах Н. Коляды:

связь героя с жанром

Комедия, наряду с трагедией, самый древний жанр драматургии, теоретические основы которого были заложены Аристотелем в его трактате *Об искусстве поэзии*. Со времён античности по сегодняшний день жанр комедии, и, вместе с ним, образ комедийного героя значительно эволюционировал. На протяжении веков изменялись эстетические критерии самой комедии и комического, появлялись новые комедийные формы, в результате этих процессов модифицировались также и комедийные герои, их статус, типы, модус их функционирования и восприятия читателем/зрителем.

В античной комедии герой «в силу своей генетической принадлежности обладал активностью и действенностью, необходимыми ему для утверждения жизни»⁵⁹. Он обладал той самостоятельностью, которой, в силу мифологической принадлежности, был лишен герой трагедии. Он творил современную ему историю, был активным. Эта самостоятельность комического героя выражалась в том, что он не являлся объектом воздействия могущественных сил как это было в случае трагического героя, а, напротив, он, герой комедии, был субъектом действия, он сам был способен влиять на окружающий его мир, а следовательно, действовать⁶⁰. Эти созидательные способности комического героя уходят корнями в древние дионисийские празднества. Важно отметить, что действенность комического героя была обусловлена самим жанром, предполагающим его активное вмешательство в жизнь. При этом именно это свойство, это качество «комического героя имело решающее значение не только для комедии, но и для формирования драмы как жанра, ибо в способности драматического героя самостоятельно действовать сказывается влияние именно комедии, а не трагедии»⁶¹. Уже в античности, на самом начальном этапе развития комедии, сформировались три основных комедийных типа: шуты (клоуны, дураки, простаки), иронисты и обманщики⁶².

В эпоху Возрождения комедии изображали повседневные события частного характера, поэтому их героями явились простые люди, граждане среднего класса⁶³. Драматургия Шекспира богата многочисленными комедиями ошибок, комедиями

⁵⁹ Н.И. Фадеева, *Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии* // «Филологические науки» 1984, № 4, с. 11.

⁶⁰ См. С.О. Носов, *К проблеме формирования драматического пространства (на материале комедий Аристофана)* // Драма и театр, Сб. науч. тр., Вып. 7, Тверь 2009, с. 15.

⁶¹ Н.И. Фадеева, *Драматический ...*, *op. cit.*, с. 11.

⁶² См. А. Аникст, *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*, Москва 1967, с. 81.

⁶³ См. В. Clark, *European Theories of the Drama: An Anthology of Dramatic Theory and Criticism from Aristotle to the Present Day*, Cincinnati 1918, с. 54.

характеров, комедийные герои которых характеризовались универсальностью, так как на первый план в этих пьесах выдвигалась интрига.

Ренессансная драматургия характеризовалась конфликтом сущности и кажимости, который нашёл своё продолжение и в классицистической комедии, герой которой чаще всего «стремился сорвать и уничтожить маску, как бы приросшую к лицу антагониста»⁶⁴, что в финале вело к возрождению человека.

В эпоху классицизма Мольер, самый выдающийся комедиограф, ввёл на сцену комедийного героя, изображенного на фоне быта, домашней повседневной жизни, которой он зачастую не мог распорядиться, в чём и заключалось ядро комедийности. Комедии того времени представляли образы мещанства, усиливая, сгущая и гиперболизируя характерные черты данного типа.

В «высоких комедиях» эпохи Просвещения, целью которых считалось внедрение морали, «утверждение важных общественных и нравственных идей»⁶⁵, находим схематических, упрощённых героев, рупоров авторской идеи, которых, для усиления контраста, драматурги зачастую ставили в пару с их противоположностью.

В эпоху романтизма из-за отсутствия возвышенного пафоса, противопоставления идеальной и реальной картины мира, комедия практически исчезла, и, вместе с ней, и её персонаж – обыкновенный человек, послуживший моделью для комического героя, для которого преувеличенная чувствительность и экзальтация были чуждыми. Тем не менее, в немногочисленных иронических комедиях высмеиваются типичные романтические, несчастливые, страдающие герои, с повышенной эмоциональностью.

«Выламываясь» из классической традиции, русская комедия и её герои утверждали свой путь развития, вследствие выражения национального идеала и национальной ментальности. Уже так называемая «высокая» драма-комедия *Горе от ума* приближалась к трагикомедии, о чём свидетельствует её развязка. Как отмечает А.И. Журавлева, «грибоедовская комедия строилась на противопоставлении героического лица косному миру окружающей действительности»⁶⁶. Не случайно она отметила, что Н.В. Гоголь отказывался основывать свои комедии на любовной интриге с персонажами, которых он называл «картонными любовниками», поэтому и создал уникального героя – «героя-невидимку, смех»⁶⁷, придавая тем самым, большое значение интриге.

⁶⁴ См. Н.И. Фадеев, *Драматический...*, op. cit., с. 15.

⁶⁵ О.В. Журчева, *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие*, Самара 2001, с. 48.

⁶⁶ А.И. Журавлева, *А.Н. Островский – комедиограф*, Москва 1981, с. 28.

⁶⁷ Там же, с. 40

На рубеже XIX-XX веков, в связи с осознанием чувства фатальности бытия и сознания «экзистенциального конфликта человека с миром»⁶⁸, выявилось сращение комедии и трагедии. Это явление трагикомедии как модуса драматического высказывания определило её дальнейшее развитие в XX веке, приводя к тому, что трагикомедия стала своего рода «заместителем» комического жанра.

Всеим этим изменениям и модификациям в статусе комедийного жанра способствовал тот факт, что на протяжении всех веков её существования, «её темы, разновидности, конфликты, персонажи всегда были продиктованы социально-бытовыми обстоятельствами»⁶⁹. Тем не менее, как утверждает А. Аникст, «комедия (...) даёт обобщённое изображение действительности»⁷⁰, её героями становились обыкновенные люди, представители общества, составляющие его неотъемлемую часть. Тот факт, что они действовали как представители коллектива, обуславливал их неизбежную победу над всякими препятствиями жизни.

Современные драматурги, хотя зачастую и выступают против устаревшей театральной системы, стремясь создать новый, оригинальный, свойственный только им театральный язык, всё-таки обращаются к уже существующим жанрам, в том числе и к жанру комедии, обыгрывая его, представляя на сцене новые конфликты и, конечно, новых комедийных героев.

Творчество Н. Коляды также представляет эту тенденцию. Уральский драматург играет с комедией, воплощая в жизнь новый тип комедийных героев, которые по-своему пытаются найти своё место в современной действительности. При этом важно отметить, что сам драматург назвал комедиями четырнадцать своих пьес. Чтобы выявить, как изменение статуса характера комедийных персонажей повлияло на жанровые характеристики пьес, проанализируем следующие комедии Н. Коляды: *Мы едем, едем в далёкие края* (1995), *Три китайца* (1998), *Тутанхамон* (2000), *Старая зайчиха* (2006).

В комедии *Мы едем, едем в далёкие края* (1995) представлены трое обыкновенных героев, хотя каждый из них по-своему интересен. Миша, работник энергонадзора, за день до Нового года приходит проверить электрический счётчик. Нина, домработница у своей подруги, делает всё, чтобы заставить невзрачного мужчину провести с ней хотя бы немного времени. Она осталась одна, так как хозяйка квартиры, Зина, решила встречать праздник в Малайзии. Неожиданное возвращение подруги разрушает идиллическую беседу, во время которой Миша уже успел сделать Нине предложение. Ссору прекращает замечание о том, что сбежала змея, которую Зина несколько дней

⁶⁸ О.В. Журчева, *Жанровые и стилевые ...*, op. cit., с. 48.

⁶⁹ Там же, с. 47.

⁷⁰ А. Аникст, *Теория...*, op. cit., с. 55.

назад купила как престижный атрибут. Все трое прыгают на кровать, цепляются друг за друга, прячась от гада. Чувство страха не только сблизило и объединило всех персонажей физически, но, также, уравнило их позиции, а, именно, под влиянием опасения обнаружилось, что между ними практически нет различий, несмотря на претензии, интересы, статус все они оказались равными. Состояние страха из-за возможного укуса змеей раскрывает трагизм их существования. Физическая близость, вызванная сильными эмоциями, составляет параллель к сходству их жизненных путей, и, одновременно, вызывает комический эффект.

Настоящие перипетии не играют характерной для комедии роли недоразумения, а превращают ситуацию в противоположность, динамизируют её, способствуют переключению внимания читателя/зрителя на состояние героев, поэтому развязка приобретает трагикомедийный характер, что отражается и на образе персонажей.

Среди *dramatis personae* этой пьесы самый большой интерес вызывает небольшой ростом, полысевший работник электростанции – Миша. Во многом он похож на героев Ф. Достоевского – униженных и оскорблённых, на героев, представляющих тип «маленького человека». И, действительно, он – гоголевский Башмачкин или Макар Девушкин конца XX века – незаметный, никому не нужный, живущий в сложной переходной ситуации, желающий лишь уважения и личного счастья. По замечаниям С.Я. Гончаровой-Грабовской, такой тип героя – «маленького человека», присущий современной русской драматургии, «живёт своими идеями, он не стремится вписаться в рыночную экономику, живёт как живётся, хотя не лишён здравого смысла, понимает правила жизни и стремится доказать право на бытие»⁷¹. Именно таков персонаж Н. Коляды. Ни он, ни женщины не пытаются изменить свою личную жизнь, что подчёркнуто драматургом случайностью их встречи, которая привела к тому, что жизненные пути героев пересеклись. Нина не разрешает Мише уйти проверять электричество у других, поскольку она воспринимает случайно пришедшего мужчину как потенциального жениха. Его смешной, неуклюжий вид для неё не имеет значения. Невыносимое экзистенциальное чувство одиночества, присущее многим героям Коляды, обуславливает поведение персонажей также этой комедии, все трое хотят прекратить своё одиночество, найти другого, близкого человека, спутника жизни.

По сравнению с этой парой, Зина – хозяйка квартиры, кажется более предприимчивой и в жизни, и в любви. Однако, вся жизненная энергия героини направлена только на её быт. Она приобретает змею, чтобы похвастаться экзотическим животным, которое означает её статус успешной, эпатирующей необычностью женщины. Тем не менее, все её попытки найти будущего мужа не увенчались успехом,

⁷¹ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006, с. 30.

ведь они носят только внешний характер. Итак, активность, воплощенная в женских образах этой пьесы, традиционно присущая комедийным героям, иллюзорна и эфемерна. Настоящей цели в жизни нет ни у Миши, ни у женщин. Все действия имеют только поверхностный характер, поэтому они не меняют судьбу персонажей, не обеспечивают достижения результатов, успеха.

Миша и Нина представлены как более романтические натуры. Нина возвращается в детство, играя бумажными куклами в театр теней. Мужчина собирает потерянные людьми на улицах вещи, зачастую сломанные, выброшенные в мусор. Каждый вечер он просматривает их, обожествляя эти обычные предметы, придавая им духовный, сверхчувствительный смысл. Как замечает Н.Л. Лейдерман, «функция у этой и других вещичек, которые собирает Миша, та же, что у религиозных святынь – концентрировать в себе духовное содержание, спасать от забвения, передавать эстафету нравственного опыта»⁷².

Эти ритуалы персонажей Коляды переносят их в мир иллюзий и миражей, поскольку они не в состоянии переносить действительность. Они питаются мечтами об идеализированном мире, однако, и эти мечты бывают горькими.

«**МИША.** Какую, что вы, ах! Не был, не состоял, не участвовал. Иногда во сне вижу мою свадьбу: жена - в платье белом, в фате, а я рядом - на табуретке стою, маленький, в костюме, и все хохочут, а мне стыдно-стыдно. (...) Один, старость»⁷³.

Хотя эти герои живут среди людей, для общества они незаметны. Нина прячется от жизни в квартире подруги, кроме неё она никому не нужна. Мишу также не замечают, не уважают, даже прогоняют, пугают собаками, не открывают двери. Этот художественный приём Н. Коляды разрушает традиционный образ классического комедийного героя, который являлся частью полиса, частью общества, в единении с которым герой черпал силу и уверенность в своих поступках.

Пьеса *Мы едем...* по определению драматурга – комедия, и, действительно, она заставляет многократно смеяться, тем не менее, наряду с этим, фигуры, представленные драматургом, вызывают одновременно, сочувствие, ностальгию и жалость. Как в традиционной мелодраме, герои Коляды – обыкновенные люди, что помогает читателю/зрителю соотнести их судьбы, их состояние со своим. Этот мелодраматизм сближает пьесу Н. Коляды с трагикомедией, в которой трагическое оборачивается смешным. Также развязка пьесы, в которой персонажи, прячась втроём в кровати Зины перед змеем, даёт им возможность сблизиться и открыть свою душу

⁷² Н.Л. Лейдерман, *Маргиналы Вечности или Между «чернухой» и светом* // «Современная драматургия» 1999, № 1, с. 169.

⁷³ Н. Коляда, *Мы едем, едем, едем в далёкие края ...* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 143.

друг другу, высказать свои истинные мечты, что свидетельствует о трагикомической модальности.

Трое совсем некомедийных героев представлены в комедии *Три китайца* (1998), в основе сюжета которой история возвращения 20-ти летнего Тимофея после службы в армии на далёком севере России, в маленький родной городок. Парадоксально, но возвращение домой единственного сына не приносит ему чувства счастья, так как дома никто его не ждёт. Отец, после смерти жены, пригласил к себе двух беженок из Узбекистана. С 17-ти летней Лилией живёт как муж с женой, тайком от её матери, с которой на рынке продаёт бумажные цветы. Действие передаёт прозаичность, обыденность трагизма существования героев, в основе которого осознаётся чувство непонимания и невыносимого одиночества человека в обстоятельствах современного мира.

Возвращение домой вызывает у молодого мужчины лишь отчаяние, злость, ощущение бессилия. Тимофей сердится, увидев, что Лилия жжёт вырезки из старых календарей, оставшиеся от его матери, но он не в состоянии остановить процесс уничтожения единственных воспоминаний прошлого, поскольку для этого нужны активность, действенность, которых у него нет.

Во многом Тимофей похож на чеховских героев. Он также мысленно устремляется в будущее, в мечты о хорошем, счастливом будущем. Однако, в отличие от героев Чехова, его мечты не связаны с будущим всей страны, они касаются лишь его личного счастья. Он мечтает о счастливой семье, о хорошей жене, детях, доме, спокойной жизни. Но его мечты так и останутся только мечтами, так как Тимофей не способен изменить свою судьбу. Он вернулся домой, чтобы взять оставшуюся после смерти матери часть своего имущества, завести семью. Оказавшись в неожиданной ситуации, Тимофей, подобно героям трагедий, остаётся пассивным перед новой действительностью, и в конце-концов уезжает. Показательно, что он не находит себе место в новом укладе жизни дома и ведёт себя как маргинальная личность.

В пьесе представлены два женских образа. Бывшая знакомая Тимофея – Дагмар, которая, как и он, мечтает о семье, муже, личном счастье. Есть и Лилия, которая уже отказалась от поисков собственного счастья, испытывая, подобно «маленькому человеку», удовлетворение от того, что в её жизни есть какое-то подобие счастья, даже если это противоестественно и не приносит истинного благополучия. В этом состоит обостренный трагизм существования героини, подчинившейся аномальному порядку вещей.

«ЛИЛИЯ. Не сказать, чтоб люблю его, а привыкла. Да и спас он нас с мамкой, взял жить. Беженки мы из Узбекистана. Было б хорошо с молодым жить, а найди его? Как война прошла»⁷⁴.

Все они выброшены из общества, или, точнее, они и сами из него выпадают. Лилия – беженка, прячется от мира в домике на окраине городка, делает искусственные бумажные цветы и консервирует солёные огурцы. Проститутка Дагмар после отказа Тимофея сообщает о решении снова уехать за границу, там никто её не знает, там она – одна из толпы. Тимофей, не дождавшись отца, перед отъездом просит передать информацию о том, что его сын погиб в армии, то есть сообщает о своей смерти и тем самым он перестает существовать как для своего отца, для себя, так и для общества. Развязка пьесы не возвращает героев в фазу равновесия, как принято в традиционной комедии: вместо возрождения человека, свойственного комедии, наблюдаем полное разрушение и уничтожение личности.

В поэтике пьесы немало словесного комизма. Однако, даже реплики 17-ти летней Лилии про сексуальный возбудитель, который она прячет от матери, не вызывают настоящего комического эффекта, а, скорее всего, жалость и сочувствие к героине, поскольку этот словесный комизм возникает из-за её необразованности, вследствие чего он приобретает трагикомичный характер. Более того, в образе Лилии, доводится до абсурда обыденность существования обывателей.

Несмотря на всё это, Н. Коляда назвал эту пьесу комедией, нарушая тем самым классические нормы комедийного жанра и образа комедийного героя. Драматург создал картину жизни, в основе которой нарушения норм современной жизни, которые не вызывают смущения у читателя, поскольку для героев – это их привычное состояние. Всё это свидетельствует об уходе драматурга от классической комедийной модели в сторону трагикомедии и экзистенциальной драмы.

Сюжет следующей пьесы – *Тутанхамон* (2000), названной драматургом комедией, посвящён истории подруг, которые встретились за день до брака одной из них, чтобы подготовиться к празднику, которому так и не суждено было состояться, поскольку на репетицию брака жених пришёл с другой своей невестой, занимавшейся оккультными науками, по советам которой и устраивается этот брак.

Самая замечательная фигура среди персонажей – будущий жених. Драматург наделил его всеми признаками комического персонажа: несовпадением имени, клички, комической внешностью и характером. И, действительно, всё в нём вызывает смех: его наружность, одежда, поведение. Он – неуклюжий, толстенький, полысевший мужчина, которому за сорок лет. Парадоксально, но невесты видят в нём бизнесмена, хотя, на

⁷⁴ Н. Коляда, *Три китайца* // Того же: *Уйди-уйди: Пьесы*, Екатеринбург 2000, с. 307.

самом деле, Вадик – мелкий продавец, торгующий запчастями на рынке. Он одет в свитер с надписью «найн». Именно этот свитер замещает личность мужчины, поскольку он не состоятелен в отношениях с женщинами. Это они, две его одновременные невесты – Ольга и Ася – до сих пор организовывали и устраивали его жизнь. Сам Вадик – пассивен, недеятелен. Типичные для комического героя активность и деятельность ему не присущи. Лишь в развязке выпитый алкоголь придаёт ему мужества, чтобы оставить всех женщин. Однако, и эта активность иллюзорна, поскольку он ничего не решает, а, скорее всего, он убегает от жизни, от ответственности за другого человека. Это не действие, не поступок, а отказ от него.

Комический эффект придают персонажу его клички: Тиграк, Христос, Вадик Тутанхамонович. Все они подобраны по принципу противоположности. Ведь он не является сильным, могучим, опасным и страшным как тигр. Он ни одну из женщин не избавит от одиночества и не будет страдать за человечество, (в данном случае, за мужской род). И с египетским фараоном персонаж Коляды также ничего общего не имеет, ведь он нерешителен – за него всё решали женщины и его свитер. Все эти клички ничто иное, как явная авторская ирония над своим персонажем, доведённая даже до абсурда. Его судьба, подобно героям античных трагедий, predeterminedена Богами, в данном случае, египетским и христианским. В этой пьесе Н. Коляда деформирует образ героя своей комедии до той степени, что распознаём в нём черты «антигероя», а именно: отсутствие активности, неспособность совершать поступки, логически действовать.

Необычны для комедийных персонажей и женские образы в этой пьесе. Каждая из героинь по-своему пытается устроить свою личную жизнь. Ася на всё готова для своего жениха, для него она подчиняет свою жизнь законам эзотерики. Её первоначальная активность, свойственная классическим комедийным героям, вместе с развитием сюжета утрачивается, чтобы в развязке полностью превратиться в пассивность, бездейственность.

Соперницей Аси оказывается мать Феофания, а в настоящей жизни – Ольга, к которой повёл Асю её будущий жених. Однако, Ольга своего Вадика без борьбы не отдаст. Тем не менее, и её активность, как и у Аси, наблюдается лишь в начале пьесы. В этой комедии Н. Коляды есть и третья героиня – Тамара – подруга Аси, которая, на первый взгляд, кажется более рассудочной, чем остальные женщины. Это проявляется и в том, что уже с самого начала пьесы драматург ставит Тамару в оппозицию по отношению к остальным двум женским образам, наделяя её образ трагическим началом. История смерти всех членов её семьи, её одиночество вызывают у читателя/зрителя величайшее сочувствие. Она также не хочет жить одна и пытается

сблизится с соседом Глебом, с которым когда-то они обменялись квартирами. Однако, и Тамаре не суждено найти личное счастье, поскольку и Глеб ей отказывает. Этот бывший алкоголик бежит от настоящей жизни, чтобы спрятаться в монастыре. Подобно Вадику, Глеб не проявляет свойственной комическому герою активности, так как побег – это, скорее всего, отказ от действия, от ответственности за свою, и, тем более, за чужую судьбу.

В развязке мужчины уезжают вместе, оставляя всех трёх женщин у подъезда. Все они начинают неистово молиться Богу Тутанхамону, чтобы тот послал им мужчин и прекратил их одиночество. В этот момент наблюдаем игру драматурга с классической моделью античной трагедии, в которой «завязка и развязка (...) происходили по воле богов»⁷⁵.

В этой пьесе также развязка не подчинена законам традиционной комедии, так как она не возвращает героев в исходное положение, в ней отсутствует «заключительная фаза обретения исходного равновесия»⁷⁶. Она не предполагает возрождение персонажей, а, напротив, все герои, подобно трагедийным, оказываются намного несчастливее, чем они были в начале пьесы. Именно о таком сближении комедии и трагикомедии пишет и С.Я. Гончарова-Грабовская, отмечая, что, в новейшей русской драматургии «грусть сменяется трагической тональностью», а «комический герой вызывает сочувствие и заставляет не смеяться, а грустить»⁷⁷.

Комедия *Старая зайчиха* (2006) написана Н. Колядой всего для двух героев-актёров: Валентина Гафта и Лии Ахеджаковой. Сам драматург её определил следующим образом: «Хотя название этой пьесы звучит как название детской театральной сказки, на самом деле это – комедия для взрослых, а, точнее, – очень смешная современная комедия. Только зачастую смеяться зрители будут сквозь слезы, узнавая самих себя»⁷⁸. И, действительно, как обещал автор, комедия совмещает в себе и смешные и трагические элементы, так как это бывает в настоящей жизни.

Сюжет пьесы основан на двойном обмане, связанном с приёмом «театра в театре», «сцены в сцене». Московские артистки приезжают на гастроли в далёкий северный город, чтобы намазавшись чёрным гримом, выдать себя за африканскую рок-группу, заработать большие деньги и уехать, оставив зрителей в уверенности, что к ним приехали настоящие африканцы, а не московские артисты второго сорта. В этом северном, захолустном городе главную героиню неожиданно встречает её бывший муж, который и организовал этот концерт столичного ансамбля. В течение многих лет

⁷⁵ Н.И. Фадеева, *Драматический ...*, op. cit., с. 12.

⁷⁶ П. Пави, *Словарь ...*, op. cit., с. 146-147.

⁷⁷ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия ...*, op. cit., с. 79.

⁷⁸ Н. Коляда, *Старая зайчиха*, информации из сайта «Коляда-театра» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kolyada-theatre.ru/ru/old-doe-hare> (дата обращения: 22.05.2012).

он составлял режиссёрский план, и сам разыграл спектакль, в котором героиня играет отведённую ей роль: женщина думает, что именно она – инициатор гастролей, что она является активным субъектом действия, на самом же деле, – это не так, это только иллюзия. Она оказывается марионеткой в руках бывшего мужа, объектом воздействия, как и положено быть трагическому, или, если учесть характер обстоятельств, трагикомическому герою.

В этой комедии Н. Коляда представляет два образа героев – рядовых актёров, пути которых много лет тому назад разошлись, чтобы, накопив багаж жизненных провалов, снова встретиться. Этот поворот судьбы придаёт действию характер движения по кругу, присущий сюжету классической комедии. С одной стороны, ситуация переносит героев в прошлое, напоминая им грустные, горькие моменты как их личной, так и актёрской жизни, но, с другой стороны, даёт им также возможность изменить, исправить хотя бы их взаимные отношения.

До этого момента герой принимал свою судьбу пассивно, без малейшего проблеска активности. Возможно, только сейчас, впервые в своей жизни, он оказался активным, срежиссировав их встречу, исполнив, возможно, мечту своей жизни. В образе героини и этого нет, вместо действительности, какой бы то ни было активности – только иллюзия. Все прошедшие годы она жила изо дня на день, не предпринимая никаких действий, чтобы изменить свою пустую жизнь. Единственной её заботой являлись деньги, для неё важно, чтобы любимой кошке было на что купить еду и вести спокойную жизнь московской артистки.

«ОНА. (...) Не жди нечего. Дни пролетают со свистом пули. Или еще быстрее. У меня дома три кошки. Каждый день я бегаю со свадьбы на свадьбу, с концерта на концерт, чтоб заработать денег на пропитание, на унитаза, зараза!»⁷⁹.

На первый взгляд, это пьеса про двух одиноких людей, которые так и останутся одинокими. Однако, при всём своём одиночестве персонажи этой пьесы, одновременно, и несчастны и смешны, так как утратили статус героя как субъекта действия. Трагикомизм этой ситуации влияет на персонажей таким образом, что реципиент, а также и сами герои ощущают невыносимую горечь своей судьбы.

Итак, в жанре комедии и, прежде всего, в образе комедийного персонажа совмещаются разные жанровые начала, среди которых одним из важнейших стала абсурдность бытия. Это, несомненно, является характерной чертой русской драматургии рубежа XX – XXI веков. Именно она, по замечаниям Н.Г. Махиной, «становится источником комедийности и в тех пьесах 90-х годов, которые в жанровом

⁷⁹ Н. Коляда, *Старая зайчиха* // Того же: *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы*, Екатеринбург 2007, с. 30.

отношении к комедийным отнести никак нельзя»⁸⁰. Затем учёная добавляет, что и «во многих комедиях отсутствует традиционная комедийная интрига. В сущности, трудно говорить и о комедийных характерах, создаваемых драматургами»⁸¹.

Настоящее явление свойственно и драматургии Н. Коляды. Во всех рассмотренных пьесах драматург создаёт абсурдные ситуации, в которых его персонажи теряются. Они, в отличие от представителей традиционной комедии, отказываются от всякого действия, от всякой активности и инициативы, во-первых, потому, что никакой определённой цели в их жизни нет, а во-вторых, потому, что поступок несёт ответственность за него.

Персонажи пьес, названных Н. Колядой комедиями, подобно героям чеховских трагикомедий, убегают в воспоминания о счастливом, беззаботном детстве, в мир мечтаний о настоящем доме, идиллической жизни и, как отмечает Т. Шахматова, «каким-то свыше данным иррациональным зрением герои видят, какой должна быть настоящая жизнь»⁸², а настоящее действие совершается как-бы помимо их воли, подобно тому, как это происходит по отношению к классическому трагедийному герою.

В то время, как традиционный комедийный герой явился неотъемлемой частью полиса, обеспечивая тем самым свой успех, герои комедий Н. Коляды для общества незаметны, а, бывает, что они и сами из него себя исключают.

От героев античной комедии в образах, созданных Н. Колядой, мало что сохранилось, да и не могло остаться в постсоветскую эпоху. Персонажи комедий уральского драматурга отражают реалии современной действительности. Это – обыкновенные люди, такие же как, и зрители в зале. Незаметные, негероические, недеятельные субъекты.

Все исследованные пьесы драматург назвал комедиями, предполагая тем самым, что они должны провоцировать у зрителей смех, тем не менее, в каждой из них найдём моменты, вызывающие то в большей, то в меньшей степени ностальгию, сочувствие, жалость. Комедии Коляды, как правило, не сохраняют канонических черт данного жанра. Вообще, жанровый статус комедии каждой их них можно оспорить, а, иногда, и полностью опровергнуть. Конфликт в этих пьесах Н. Коляды приобретает экзистенциальную окраску: бездеятельный субъект не в силах противиться Фатуму, в чём комедии уральского драматурга близки по настроению чеховским комедиям рока.

⁸⁰ Н.Г. Махинина, *Специфика комедийности в современной драме (к постановке проблемы)* // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.), ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 41-42.

⁸¹ Там же, с. 42.

⁸² Т.С. Шахматова, *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX-начала XXI веков*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Казань 2009, с. 158.

Всё это заставляет думать, что комедия понимается автором как трагикомедия, в которой ощутим гоголевский элемент эстетики – «смех сквозь слёзы».

Следовательно, комедийный персонаж пьес уральского драматурга потерял присущую ему действенность, стремление достичь своей цели. Посредством так функционирующего персонажа выражается авторская позиция по отношению к современной действительности.

3.3. Выводы

Вследствие эстетических изменений в современной драматургии, перемен в жанровой специфике драмы меняется также образ героя драматургического произведения, его статус и формы его функционирования. Замечательным примером модификаций в области этой категории поэтики пьесы является творчество Н. Коляды.

В результате исследования образа персонажей пьес уральского драматурга, с уверенностью их можно отнести к категории маргиналов. Они, действительно, изображены драматургом за пределами общества, для которого они незаметны, никому они не нужны. Они – аутсайдеры, функционирующие как фон, который никто не воспринимает. Однако, необходимо подчеркнуть, что их маргинальность воспринимается не только в социальном смысле, а, скорее всего, наблюдается в мировоззрении и мироощущении этих персонажей.

В своих пьесах уральский драматург не ограничивается отражением образа рядового человека конца XX – начала XXI веков, он идёт далее, нарушая, трансформируя, иногда и пародируя устойчивые качества и функции, присущие классическому драматургическому герою: прежде всего, Н. Коляда лишает своих персонажей действенности, способности совершать поступки, а также отбирает иллюзию самостоятельности их высказываний. Его персонажи не поддаются традиционным литературоведческим классификациям, они не действующие лица, не характеры, не маски, также ничего героического в их образе нет, что позволило бы назвать *dramatis persona* его пьес словом «герой».

Изменения в представлении о персонаже отразились во всех пьесах Н. Коляды, независимо от их жанровой формы. Они ярко проявились также в модификациях, наблюдаемых нами в жанре комедии и в понимании комического, эстетики комического как такого. Однако, драматург не повинуется каноническим жанровым требованиям. Обращаясь к жанру комедии, драматург обыгрывает его, создавая свои вариации. Итак, появляются новые комические формы, а уже существующие подвергаются модификациям, вследствие чего, изменениям и трансформациям подвергаются и комедийные герои уральского драматурга.

Комедийные персонажи Н. Коляды выброшены из общества на маргинес жизни, что, вообще, несвойственно героям традиционной комедии, которые, как правило, являлись неотъемлемой частью полиса. Важно отметить, что в пьесах Коляды персонажи не только живут за пределами общества, на обочине жизни, но они даже и не пытаются это изменить, не предпринимают никаких усилий, чтобы изменить своё социальное, но, прежде всего, духовное положение выброшенности.

Н. Коляда разрушает нормы канонического образа героя комедии также при помощи смешивания эстетик. Его персонажи способны одновременно проявлять гротескные, абсурдные натуралистические, реалистические и ирреалистические черты, что проявляется в их высказываниях, в их поведении. Также удалось установить, что изображение обыкновенных людей способствует их восприятию, собственно, как героев мелодрамы, судьбы которых читатель/зритель может соотнести со своими. Это позволяет нам констатировать, что то или иное жанровое наполнение пьес уральского драматурга непосредственно влияет на образ персонажей.

Мы пришли к выводу, что эти комедийные персонажи-маргиналы посредством своего поведения, одежды, клички или имени, а также при помощи своих высказываний способны вызывать одновременно, и смех, и сочувствие, жалость. Эту парадоксальную характеристику обнаруживаем в образах персонажей комедий Н. Коляды, которые чаще вызывают у читателя/зрителя чувство жалости, грусти и сострадания чем смеха даже помимо языкового комизма, присущего в их репликах. Бывает, что единственным источником комедийности этих персонажей является абсурдность их существования. Так представлены персонажи, в образе которых смешное оборачивается трагическим, что, по нашему мнению, является свидетельством трагикомического. Это подтверждает, что жанр комедии, и, вместе с ним, образы комедийных персонажей в творчестве Н. Коляды, на самом деле, представлены посредством трагикомических приёмов. Также развязки этих пьес соответствуют жанру трагикомедии, поскольку они переключают внимание читателя/зрителя на чувства и переживания персонажей. Следовательно, развязка в комедиях Н. Коляды вместо свойственного жанру комедии восстановления равновесия, приносит разрушение сознания человека.

У комедийных персонажей Н. Коляды не прослеживается свойственная комическим героям необходимость двигаться вперёд. Их будущее представляется только в мечтах, оно – иллюзорно. Они убегают от действительности в ирреальный утопический мир неисполнимых мечтаний, которые они даже и не пытаются реализовать. Или, напротив, персонажи Н. Коляды возвращаются в прошлое, в беззаботное время детства, неоднократно идеализируя свои воспоминания. Они живут лишь миражами и воспоминаниями прошлого. Такие персонажи, в отличие от героев традиционных комедий, не являются субъектом действия, а объектом, на который направлена враждебная сила действительности, от которой надо спрятаться, защититься. При этом персонажи комедий Н. Коляды прекрасно осознают свою ситуацию, своё состояние, и в том трагизм их мироощущения.

Пассивность – это характерная черта персонажей комедийных пьес Н. Коляды, которая не соответствует модели традиционного комического героя, которому, напротив, присуще активное вмешательство в жизнь, в окружающую его действительность. Активность, направленная на изменение чего-либо в своей жизни, прекращение одиночества, страдания, свойственная классическим комедийным героям, у персонажей уральского драматурга, как правило, отсутствует. Они пассивны, не способны к принятию решений, они не предпринимают никаких действий, а, наоборот, инертно и вяло поддаются воле судьбы. Их активность иллюзорна, поверхностна, сводится лишь к высказываниям, к продуцированию слов.

Персонажи комедий Н. Коляды ближе к героям трагедии или трагикомедии, пассивно принимающих свою судьбу. Они остаются пассивны перед враждебной действительностью, убегают от неё, не решая проблем, не меняя своих судеб, своей жизни, не влияя на своё будущее, ожидая сверхъестественного вмешательства.

При этом, важно отметить, что отказ от действия свойственен всем персонажам драматургии Н. Коляды, независимо от жанра, в котором работает драматург. В этом Коляда следует общей тенденции развития современной драматургии, персонаж которой не действует, более того, он отказывается от какой-либо активности. Таким образом, можно сказать, что на смену герою пришёл негерой. Вместо того, чтобы действовать, персонажи пьес екатеринбургского драматурга убегают в мир мечтаний, что сближает их с героями чеховских трагикомедий. Они не действуют, так как они на это не способны, жизненные ситуации, побуждающие к этому, не являются стимулом для проявления активности, а всякое действие совершается вне их воли.

Мы полагаем, что Н. Коляда вполне сознательно лишает своих персонажей их канонической черты, т.е. возможности реализовать себя, проявлять себя посредством поступка. Этот приём, одновременно, отражает авторский взгляд на современную действительность, в которой проявленная активность, совершённый поступок обозначают ответственность за него. Таким образом, Н. Коляда разрушает черты драматургического, тем более, комического персонажа, сводя существование своих персонажей к бессмысленной имитации какой бы ни было активности, также потому, что только отказ от действий, уход от действительности, от реальной жизни может сохранить целостность человека в таком раздробленном, деформированном мире.

Действенность *dramatis persona* Н. Коляды сводится лишь к продуцированию слов, высказываний, что приводит к тому, что такие персонажи функционируют как особый дискурс, реализующий себя преимущественно в речевых проявлениях, бывает, что иногда исключительно в них. Таким образом, персонажи драматургии Н. Коляды – воспринимаются текстуальные явления, конструкты, являющиеся воплощением того

или иного сознания, отражающего состояние современного русского общества, частью которого является и сам драматург, пристальный наблюдатель современной российской действительности. Реплики, содержащие готовые фразы, китчевые слоганы советского времени передают абсурдность коммуникации, что является отражением массового сознания и примитивизма коллективного мышления, образ которого отражен в пьесах Н. Коляды.

Dramatis personae уральского драматурга созданы как своеобразный коллаж, составленный из безличных цитат и псевдоцитат, произносимых бессмысленно, безрефлексивно, для демонстрации существования, а не с коммуникативной целью. Подмена собственного слова персонажа готовыми слоганами, клише, китчевыми фразами советских времён связана, по нашему мнению, с отражением автором состояния постсоветского общества, менталитет которого сохранил рефлексии прошлого. Следовательно, эти персонажи являются не только авторской иронией над стереотипами массового сознания, а также иллюстрацией того, как в современном российском обществе проявляется постсоветская рефлексия отсутствия способности мыслить самостоятельно, вместо чего применяются готовые пустые фразы.

Такие персонажи, функционирующие как особый дискурс, отражающий определённый тип сознания – это авторский способ донести до читателя/зрителя авторское мировоззрение, авторскую оценку действительности (театральной и обыденной). В пьесах екатеринбургского драматурга персонажи зачастую служат средством авторского высказывания о мире, поскольку их экзистенция сводится к языковому действию, продуцированию слов. При этом зачастую стирается грань между репликами персонажей и авторским голосом.

Для Коляды, как для драматурга, режиссёра, одним из важнейших сюжетов является именно театр, образ которого представляет метафору жизни. Посредством слова персонажа Коляда представляет своё отношение к современной драматургии и театру, свою авторскую визию, своё отношение ко вкусам читателей/зрителей, которые зачастую не совпадают, поскольку публика, по мнению драматурга, ожидает стереотипных пьес, спектаклей, так как людям нравится то, что они уже знают.

Для передачи своего образа мира в своих пьесах Н. Коляда неоднократно применяет ещё один, парадоксальный приём – замену антропомиметического персонажа Голосом, который, утрачивает связь с реальным персонажем, которому якобы принадлежит и ассоциируется с тем, кто его воспринимает. Такой персонаж в пьесах уральского драматурга не высказывается от себя, не обладает своим собственным словом, а напротив, он является, прежде всего, средством передачи авторского сознания.

Возможно, использование категории персонажа Н. Колядой для экспозиции своего авторского слова обуславливает отсутствие конкретизации *dramatis persona* его пьес, поскольку, зачастую, они не индивидуализированы автором, о чём свидетельствует отсутствие фамилий, даже имён, замена безличными порядковыми определениями: Первый, Второй, или определением пола: Мужчина, Женщина, Он, Она.

Персонаж, функционирующий как дискурс, как текстуальное, языковое явление – это средство, при помощи которого Н. Коляда высказывается, передаёт своё мировоззрение, своё отношение к деформации отношений человека друг с другом и миром. Посредством такой конструкции персонажа драматург ведёт диалог, выходящий за пределы мира произведения на уровень контактов отправитель (автор) – реципиент (читатель/зритель).

При исследовании персонажей драматургии Н. Коляды мы пришли к выводу, что вместо анализа самостоятельной функции персонажа, более уместным считается исследование этой категории поэтики драматического произведения как одной из форм проявления в тексте пьесы авторского сознания.

Традиционно персонаж в драме высказывал позицию автора, однако, в драматургии Н. Коляды его персонажи, а также голоса, являющиеся редуцированным сознанием персонажей, приобретают статус речевых конструкторов, т.е. они сформированы коллективным бессознательным мышлением, языковыми клише, стереотипами. Драматург манипулирует этими конструктами, в чём, собственно, и выражается его авторская позиция.

4. Интертекстуальность драматургии Н. Коляды

Понятие интертекстуальности, предложенное и осмысленное Ю. Кристевой на основе бахтинской концепции диалогичности высказываний¹, стало одной из основных теоретических литературоведческих категорий, но, одновременно, наиболее неоднозначных. Это связано с тем, что одни исследователи рассматривали интертекстуальность слишком узко как восприятие читателем взаимоотношений между конкретным произведением и предшествующими или последующими ему произведениями, в которых содержатся интертекстуальные отсылки к первому произведению (М. Риффатер)², в то время как другие понимали его чересчур широко, как способ формирования и осознания (реактивации) особым образом понимаемого историзма. Речь идёт о культурно-познавательном опыте субъектно-объектного характера, в котором отразились подвижные отношения между текстовыми стратегиями и ожиданиями реципиента (Р. Ныч)³. Третьи, в свою очередь, пытались уточнить характер отношений между текстами (смыслами текстов), применяя дополнительные термины: интерконтекстуальность, транстекстуальность, прототекст, метатекст, архитекст и т.д. (Ж. Женетт)⁴, субтекст, ипотекст, ипертекст, анатекст, паратекст, транстекст, автотекст и тп. (Р. Лахманн)⁵.

В понимании Ю. Кристевой, интертекстуальность – это способность произведения к двойному прочтению, так как «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»⁶.

Р. Барт утверждал, что «каждый текст является итертекстом по отношению к какому-то другому тексту»⁷. Затем учёный добавлял, что эти «другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах (...) Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»⁸.

Несмотря на большое количество работ, посвящённых интертекстуальности, парадоксальным является тот факт, что это понятие не удалось более или менее однозначно охарактеризовать и предложить сферу его употребления, удовлетворяющую большинство исследователей этой проблемы. Напротив, за

¹ См. Ю. Кристева, *Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму*, пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова, Москва 2000, с. 429.

² См. M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte // „La Pensée”* 1980, № 215 (Octobre), с. 4-18.

³ См. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

⁴ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

⁵ См. R. Lachmann, *Plaszczyzny pojęcia intertekstualności // „Pamiętnik Literacki”* LXXXII, 1991 z. 4, с. 209-215.

⁶ Ю. Кристева, *Бахтин ...*, op. cit., с. 429.

⁷ Р. Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1989, с. 417.

⁸ Там же, с. 417.

последние десятилетия категория интертекстуальности стала настолько популярной и даже модной, что почти каждый теоретик литературы попытался предложить своё определение интертекстуальности и интертекстуальных отношений.

Итак, Ю. Кристева определяла интертекстуальность как интеракцию внутри определённого текста, Л. Женни – как новый способ чтения, в котором фиксируется характер отношения реципиента к разным формам адаптации главным текстом первичных. М. Риффатер воспринимает интертекстуальность как читательскую перцепцию отношений между произведением и другими произведениями⁹. Р. Ныч пишет о трёх типах интертекстуальности, отмечая, что интертекстуальность может рассматриваться как внеисторическая, т.е. универсальная теория литературы или как форма «внутренней» поэтики модерной и постмодерной литературы. Третий способ исследователь связывает с тем, что интертекстуальная поэтика рассматривается как историзированная теория, ограниченная историческими принципами, принятыми в данной литературно-культурной эпохе, охватывающая как литературные, так и нелитературные дискурсы культурной действительности¹⁰.

Такое умножение значений и смыслов интертекстуальности, по мнению М. Домбровского, может вызывать некоторое раздражение, ирритацию, поскольку так понимаемая интертекстуальность функционирует и как модель конструкции художественного текста, и как способ методологического исследования¹¹.

Русская традиция исследования интертекстуальности берёт своё начало в трудах тартусско-московской семиотической школы Ю.М. Лотмана и П.Х. Торопа. Вклад в развитие теории интертекстуальности внесли также другие русские исследователи: формалисты П.Н. Медведев и В.Н. Волошинов («круг Бахтина»), В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов, Б.В. Томашевский, И.П. Смирнов Н.А. Фатеева и др. В понимании Смирнова «интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествующей литературе»¹². Учёный рассматривает интертекстуальность сразу в трёх аспектах: идеологическом, семиотическом и коммуникативном (т.е. обнаруживаются приёмы, посредством которых литературное произведение указывает «идеальному» читателю на свою историю)¹³. Для наших исследований важным является истолкование понятия

⁹ J. Kristeva, *Problemy struktury tekstu* // „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4., s. 233-250; L. Jenny, *Strategia formy* // „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1., s. 265-295; M. Riffaterre, *La trace...*, op. cit., s. 4-18.

¹⁰ См. Р. Ныч, *Poetyka...*, op. cit., s. 36.

¹¹ См. М. Дąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 15.

¹² И.П. Смирнов, *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака*, Санкт-Петербург 1995, с. 11.

¹³ См. Там же, с. 193-195.

интертекстуальности Н.А. Фатеевой, для которой «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственно авторского «Я» через сложную систему отношений, оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов»¹⁴.

Мы учитываем в работе определения интертекстуальности, которые предлагали также многие другие литературоведы: Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, Ж. Женетт, И. Арнольд, М. Гловинский, Х. Маркевич, Р. Ныч и др.¹⁵

Хотя между их позициями нетрудно выявить существенные отличия, тем не менее, все они сводятся к отношениям одного текста к другому или к нескольким другим, определённым текстам, независимо от того, каким образом они названы разными учёными: текст – интертекст (Риффатер), текст – интекст (П.Я. Тороп), гипертекст – гипотекст (Ж. Женетт), текст – текст-донор (Н.А. Фатеева), текст – прототекст (Х. Маркевич).

При исследовании интертекстуальности учёные неоднократно предпринимали попытки систематизации и классификации интертекстуальных форм. В 1981 году свою типологию предложил Так П.Х. Тороп, классифицировал межтекстовые связи, принимая во внимание способ примыкания вторичного текста (метатекста) к первичному (прототексту) – утвердительный или полемический; уровень примыкания – явный или скрытый; а также фрагментарность или целостность примыкающего текста¹⁶.

Однако, более продуктивная типология интертекстуальности, получившая широкую известность и часто применяемая в работах, была предложена Ж. Женеттом. В своей книге *Палимпсесты: литература во второй степени* (1982) исследователь предложил пятичленную классификацию транстекстуальных разновидностей межтекстовых связей, взаимодействия текстов:

1. Интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.).
2. Паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу.

¹⁴ Н.А. Фатеева, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи* // Известия Академии наук. Серия литературы и языка 1988, Т. 57, № 5, с. 30.

¹⁵ См. Ю.С. Степанов, «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: к основам сравнительной концептологии // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, Москва 2001, Т. 60, с. 3-11; Н.А. Фатеева, *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*, Москва 2006; G. Genette, *Palimpsesty...* op. cit.; И.В. Арнольд, *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность*, Москва 2010; М. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; Н. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności* // Того же: *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane* Т. IV, Kraków 1996, с. 215-238; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

¹⁶ См. П.Х. Тороп, *Проблема интертекста* // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартуского госуниверситета, Вып. 567, Тарту 1981, с. 33-44.

3. Метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст.

4. Гипертекстуальность как осмысление или пародирование одним текстом другого.

5. Архитекстуальность или жанровая связь текстов¹⁷.

Важно отметить, что обе классификации и П.Х. Торопа и Ж. Женетта, носят довольно общий характер и в них не учитывается возможность комбинаций отличительных признаков межтекстовых взаимодействий.

М. Гловинский полемизировал с концепцией Ж. Женетта, отмечая, что у французского постструктуралиста нет чёткой границы между интертекстуальностью и гипертекстуальностью, тем самым польский литературовед предлагал соединить их в одну категорию – интертекстуальность, а паратекстуальность учёный воспринимал как одну из форм проявления метатекстуальности. На основе таких суждений он охарактеризовал трёхчленную типологию, включающую в себя интертекстуальность, метатекстуальность и архитекстуальность¹⁸.

Многие исследователи уточняют и расширяют типологию Женетта, выделяя различные виды проявлений интертекстуальных форм внутри текста.

Очень интересную типологию интертекстуальности, разработанную на материале драматургии, предложил М. Пфистер. Исследователь рассмотрел явление интертекстуальности в зависимости от интенсивности интертекстуальных отношений, применяя качественные и количественные критерии для исследования¹⁹. Несмотря на разнообразие аспектов, в которых интертекстуальность может быть исследована, концепция Пфистера всё-таки не стала общепринятой.

Несомненно, интертекстуальность является не только одной из важнейших, но и, одновременно, одной из ведущих тенденций современной русской литературы, вообще, и драматургии, в частности, вследствие того, что поэтика современной российской драматургии во многом определяется переосмыслением литературной традиции. Создано немало пьес, тем или иным образом вступающих в диалог с текстами классиков как русской, так и мировой литературы, что нашло отражение также в ряде литературоведческих исследований, посвящённых проблеме интертекстуальности в современной русской драме, среди которых работы

¹⁷ См. Н.А. Фатеева, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи* // Известия Академии наук. Серия литературы и языка 1988, Т. 57, № 5, с. 25-38.

¹⁸ См. М. М. Głowiński, *Intertekstualność ...*, op. cit.

¹⁹ См. М. Pfister, *Koncepcje intertekstualności* // „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4., с. 183-208.

М.И. Громовой, С.С. Васильевой, Г.Я. Вербицкой, Е. Сергеевой, Н. Масленковой, Т.А. Мищенко Л.Г. Тютеловой и многих других²⁰.

Важно отметить, что, всё-таки, круг авторов, являющихся центрами интертекстуального отнесения, как в литературе, вообще, так и в драматургии, в частности, не очень широк. Как отмечает Н.А. Фатеева, он сводится к «школьной программе» и наиболее известным именам: Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Толстому, Достоевскому, Чехову. Этот феномен объясняется пониманием художником того факта, что «адекватность восприятия порождаемых им текстов зависит от «объёма общей памяти» между ним и его читателями²¹. Видимо, Н. Коляда также учитывает это обстоятельство, что и повлияло на заполненность пространства его пьес интертекстом, прежде всего, классиков, фундаторов русской культуры и русского сознания.

Следовательно, как отмечает И.С. Скоропанова, обращение современных писателей к классике XIX века, деканонизирует её, одновременно, отвергая стереотипы её восприятия массовым сознанием, сформировавшимся в период вульгаризации и догматизма, которым подвергалась классика в советском литературоведении²².

Т.А. Карпеева, в свою очередь, оправдывает диалог с классикой тем, что русская литература XIX века в лучших своих образцах содержит то, что созвучно внутреннему миру современных авторов²³.

Исследователи современной русской драматургии относят интертекстуальные явления в драматургическом тексте к продуктивной или креативной рецепции. Как отмечает О.В. Журчева, «творческие механизмы креативной рецепции неразрывно связаны с особенностями художественного и, в данном случае, театрального мышления всего XX в., когда обращение к «чужому слову» и к «чужому материалу» давало

²⁰ См. М.И. Громова, Чеховские традиции в театре А. Вампилова // «Литература в школе» 1997. № 2, с. 46-56; С.С. Васильева, *Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоград, 2002; Г.Я. Вербицкая, *Традиции поэтики А.П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-90-х гг. (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте)*: Очерк. Уфа, 2002; Е. Сергеева, Н. Масленкова, *Диалог с классикой как средство выстраивания конфликта в современной драматургии* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта. Материалы научно-практического семинара 12-13 апреля 2008 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2009, с. 42-58; Т.А. Мищенко, *Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Астрахань, 2009; Л.Г. Тютелова, *Чеховская традиция в отечественной драме XX века и пьеса Л. Улицкой «РУССКОЕ ВАРЕНИЕ, ИЛИ АФТЕРШЕКНОВ»* // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.), ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, 160-166.

²¹ См. Н.А. Фатеева, *Интертекст ...*, *op. cit.*, с. 35.

²² См. И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001, с. 78.

²³ См. Т.А. Карпеева, *Интерпретация классических образов и мотивов в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» («ОБЛОМ OFF»)* // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.), ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 167.

драматургу возможность включить нравственный и культурный опыт своего времени в диахронный исторический и вечностный контекст²⁴.

Проблему креативной рецепции в драме самарская исследовательница предлагает рассматривать в двух основных аспектах:

- 1) автор – произведение – автор;
- 2) автор – произведение – автор – читатель.

При таком подходе к исследованию интертекстуальных связей первый аспект представляется О.В. Журчевой собственно креативным, т.е. предполагающим выявление механизмов работы драматурга с чужим словом, а второй – коммуникативным, т.е. предполагающим проблему включения в осмысление чужого слова реципиента²⁵.

Следует отметить, что примеры и формы креативной рецепции в современной русской драматургии неоднородны и неравномерны. Они подчинены разным художественным задачам, тем не менее, драматурги самых разных творческих направлений и возрастов широко и активно пользуются ими. Известны новые интерпретации произведений А.С. Пушкина (Н. Коляда *Dreieibenas* или *Пиковая дама*), М.Ю. Лермонтова (Н. Садур *Памяти Печёрина*), Н.В. Гоголя (О. Богаев *Баумачкин*, В. Сигарев *Вий*), Л.Н. Толстого (О. Шикшин *Анна Каренина-2*), А.П. Чехова (В. Леванов *Смерть Фирса*, Е. Гремина, *Сахалинская жена*), И.А. Гончарова (М. Угаров *Облом off*, В. Сигарев, *Смерть Ильи Ильича*).

Интертекстуальные связи стали неотъемлемым элементом драматургии Н. Коляды. При этом, освоение «чужого слова» в пьесах уральского драматурга разнообразно и происходит на нескольких уровнях в зависимости от соотнесения интертекстуальных связей с литературной традицией или со словесным массивом культурно-знаковых систем.

Однако, эту форму игры с «чужим словом», предполагающую широкое понимание интертекстуальности как соотнесённости «чужого слова», приобретающего характер цитат разнородных культурных кодов (поэтические строки, расхожие фразы из популярных песен, фильмов, слоганы, канцелярские штампы и т.п.) мы рассмотрим в главе, посвящённой языковому оформлению пьес Н. Коляды. В этой же главе сосредоточимся на интертекстуальных связях только с русской литературной традицией.

²⁴ См. О.В. Журчева, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Материалы научно-практических семинаров: 26-27 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2011, с. 63-64.

²⁵ См. О.В. Журчева, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариативность* // Современная российская и немецкая драма и театр: сборник статей и материалов международной научной конференции (7-9 октября 2010 г.), ред. Т.Г. Прохорова, Е.Н. Шевченко, Казань 2011, с. 139.

В драмах екатеринбургского драматурга наблюдается своего рода коллаж «чужого (цитатного) и «своего» (авторского) слова. Как отмечает Е. Дьякова, в пьесах Коляды на одном пространстве уживаются «лоскутья Чехова, песни советских композиторов, надрывный сантехнический экзистенциализм Петрушевской, все припевы, хором воспроизводимые от Смоленска до Находки. Желаеть – найдешь рассуждения Бердяева из книги *Судьба России* (...). Желаеть - вспомнишь *Generation II* Пелевина²⁶. Действительно, пьесы Н. Коляды богаты прямыми или опосредованными, неявными цитатами из произведений классиков как русской, так и мировой литературы. В них многократно обнаруживаем аллюзии и реминисценции к произведениям А.П. Чехова, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, М. Горького, Ф.И. Тютчева, А.В. Вампилова, а также У.Шекспира, Т. Уильямса, Э. Ажара, Г. Уэллса, Ф. де Рохаса и нескольких других.

На присутствие аллюзий и реминисценций к текстам Ф.М. Достоевского указывают М.И. Громова и Х. Мазурек. Русская исследовательница обнаруживает обращение к стилю и манере классика в авторских описаниях места действия, которые, по её мнению, во многом напоминают «петербургские декорации Достоевского», а также обстановку горьковских ночлежек и «марусовок»²⁷. Недаром «столичная штучка» Лариса из *Куриной слепоты*, брезгливо оглядываясь, изрекает: «Я вдруг подумала, что Достоевский был ерунда себе... Ничего особенного... Вот это, куда я попала — дно, вот это жизнь, тут страшно... тут достоевщина настоящая»²⁸. Х. Мазурек, с свою очередь, обнаруживает аллюзии к произведениям Ф.М. Достоевского в страданиях персонажей Н. Коляды, отмечая их сходство с героями из *Записок из подполья*, польская исследовательница видит в них униженных и оскорбленных, маленьких людей Достоевского. Обращение Н. Коляды к Достоевскому вызвано сходством проблематики, связанной со страданием, поисками правды о смысле жизни, желанием быть выслушанным. Близость к Достоевскому Мазурек отмечает также в способе создания образа персонажа, отражающего концепцию двойственной природы: в человеке идёт борьба двух сил – добра и зла, любви и ненависти²⁹. Прямые аллюзии к наследию русского классика так или иначе проявляются на протяжении всего творчества уральского драматурга. Бывает, что в одном персонаже совмещаются черты характера как Раскольникова, так и маленького

²⁶ Е. Дьякова, *Россия в фибровом чемодане* (Персональная страница Н. Коляды. Рецензии) [Электронный документ] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru> (дата обращения: 11.05.2011).

²⁷ См. М.И. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века. Учебное пособие*, Москва 2009, с. 184-185.

²⁸ Н. Коляда, *Куриная слепота* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 23.

²⁹ См. Н. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*, Katowice 2002, с. 115.

человека, как, например, в пьесе *Клуб брошенных жён, или Звени бубен!* (2015), что отражает авторское видение мира.

Аллюзии к произведениям М. Горького исследователи драматургии Н. Коляды обнаруживают особенно на уровне персонажей, которые во многом напоминают жителей ночлежек из драмы *На дне*. Подобно М. Горькому, в своих пьесах уральский драматург показывает социальное «дно», потерянность жизненных ориентиров, маргинальное существование на краю бездны – между жизнью и смертью. Как отмечает О.В. Наумова, пьесы Горького и Коляды сближает активная авторская позиция, выражающаяся в сострадании, стремлении «достучаться» до сознания читателя, продемонстрировав жуткую картину беспросветной жизни и в социальном, и в духовном плане. Как утверждает исследовательница, посредством нравственного потрясения, шока, и Горький, и Коляда заставляют задуматься не столько об изменении нравов, сколько об онтологических проблемах: предназначении человека, его жизни и смерти³⁰.

В драматургии Н. Коляды обнаруживаем также связь с Н.В. Гоголем, которую Х. Мазурек обнаруживает в стиле повествования, в подобном гоголевскому стиле наррации, а, именно, во внимании к деталям места действия, в подробностях описания интерьера, а также в присутствующих в пьесах Коляды элементах фантастики³¹. Польская исследовательница, а вслед за ней О.В. Журчева рассматривают парафраз *Старосветских помещиков* Н. Коляды, как особую студию смерти³².

Т.Т. Давыдова и И.К. Сушилина соотносят художественный мир пьес Н. Коляды с арбузовской драматургией, указывая на родство типов творческой личности и типологических схождений художественных парадигм у А. Арбузова и Н. Коляды³³.

В свою очередь, С.Н. Моторин в диссертации, посвященной вампиловским традициям в драматургии 1980-90-х годов, относит пьесы Коляды к «позитивно-новаторскому» направлению в современной драматургии³⁴. В то время как Н.А. Нерезко коды вампиловской драматургии обнаруживает в общности места

³⁰ См. О.В. Наумова, *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковой)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2009, с. 112.

³¹ См. H. Mazurek, *Teatr...*, op. cit., с. 116-118.

³² См. Там же, с. 117-118; О.В. Журчева, *Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды* // Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией, pod red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi, Rzeszów 2014. с. 100-127.

³³ См.: Т.Т. Давыдова, И.К. Сушилина, *Театр Николая Коляды: топос провинции* // Их же: *Современный литературный процесс в России*, Москва 2007, с. 285-310.

³⁴ С.Н. Моторин, *Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80-90-х годов XX века*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2002, с. 16.

действия, в образах героев, а также в исследовании обоими драматургами ситуации «порога»³⁵.

Об интертекстуальности своей драматургии высказывался и сам Н. Коляда: «Я считаю себя учеником и продолжателем традиций А.П. Чехова, А. Вампилова, В. Розова (я даже получил «Хрустальную розу» — театральную премию В. Розова, чем очень горжусь), и выражается это в том, что я, как и они, пишу о маленьком человеке, что восходит, естественно, еще к гоголевской традиции. То есть я ощущаю себя в парадигме русской культуры, выводя в своих пьесах простого русского человека, обывателя советского и постсоветского времени»³⁶.

Панорамный взгляд на пьесы Н. Коляды позволяет увидеть аллюзии к мировой литературе, особенно, к его любимому американскому драматургу Теннесси Уильямсу, про влияние которого так высказывался сам Коляда: «Тень Уильямса есть и в *Землемере*: Лаура – это та самая Лаура, из *Стекляного зверинца*, и моя свеча, её свеча»³⁷.

О.С. Наумова и Х. Мазурек отметили художественные сближения с поэтикой текстов американского драматурга, отчётливо заметны в способах создания персонажей, одиноких, ищущих контакта, никому не нужных. Польская исследовательница указывает на особое сходство женских образов среднего возраста в пьесах обоих драматургов³⁸.

В драматургии Н. Коляды также отчётливо заметны интертекстуальные отношения к творчеству М.А. Булгакова, которые, тем не менее, до настоящего времени никем не исследованы. Они проявляются, как можно заметить, на разных уровнях поэтики его пьес. Например, в пьесе *Курица* фамилия булгаковского персонажа функционирует как культурный код, когда актриса Алла несколько раз обращалась к главному режиссёру, Фёдору, называя его Швондер.

Аллюзии к «Собачьему сердцу» заметны также во вступительной ремарке пьесы «*Америка России продала парход...*»:

«В темноте особняк. Спят пролетарии, которых заселили сюда после революции и которые как тараканы расплодились с тех пор во всех углах дома: где туалет был - там спальня, где была спальня - там зал, где зал был - там кухня, а где кухня была -

³⁵ Н.А. Нерезко, *А. Вампилов и Н. Коляда: провинциальные анекдоты ы XX веке* // Традиции русской классики XX века и современность. Материалы Международной научной конференции 14-15 ноября 2002 года, Издательство Московского университета 2002, с. 299-308.

³⁶ Н. Коляда, «*Ощущаю себя в парадигме русской культуры*». Два интервью с Николаем Колядой // Известия Уральского государственного университета 2008, № 55, с. 318.

³⁷ Н. Коляда: *Ответы и вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города N.*// «Театральная жизнь» 2000, № 5, с. 21.

³⁸ Н. Mazurek, *Teatr...*, op. cit., с. 132-136; О.С. Наумова, *Формы ...*, op. cit., с. 110-112.

теперь туалет... Перегородили, перестроили все по своему изысканному вкусу: мы наш, мы новый мир построим...»³⁹.

В этом ремарочном тексте, описывающем обстановку действия пьесы, звучат в унисон авторский голос и высказывание профессора Преображенского. При помощи этого приёма Н. Коляда передаёт ощущение разрушения дома и жизни вообще.

Интересны также аллюзии к *Мастеру и Маргарите*, которые обнаруживаем в финальной ремарке пьесы *Сказка о мёртвой царевне*, в которой героиня после смерти уходит по лунной дороге вместе со своей собакой Ланкой, точно так же, как Понтий Пилат со своей верной Бангой.

Однако, самым распространённым в драматургии Коляды является чеховский интертекст. Многочисленные аллюзии и реминисценции к творчеству А.П. Чехова в пьесах уральского драматурга разнообразны по своей форме. Они обнаруживаются на уровне сюжета, художественных приёмов и целых структурных блоков, что было замечено театральными критиками и литературоведами⁴⁰. Однако, чеховский интертекст всё ещё не вполне системно исследован, особенно, с точки зрения проявления авторского сознания, чем именно и обусловлен наш интерес к этому вопросу. При этом мы учитываем как неосознанное, спонтанное речевое использование интертекста, так и вполне сознательный авторский художественный приём.

Интертекстуальные отнесения в драматургии Н. Коляды не раз являлись объектом изучения многих исследователей. Тем не менее, в этих работах всё ещё не изучен во всей полноте характер использования «чужого слова» в пьесах уральского драматурга. Поэтому в нашем исследовании обратимся к тем особенностям интертекстуальных отношений, которые до сих пор не являлись объектом изучения и анализа.

Предметом исследования станут жанровые корреляции и авторские стратегии, авторская картина мира, которая распознаётся благодаря диалогическим отнесениям к прецедентным текстам. Эти и другие явления использования «чужого слова», мы попытаемся проанализировать, сосредоточая наше внимание только на интертекстуальных связях пьес Н. Коляды с русской литературной традицией.

В первом подразделе, опираясь на работы по теории ремейка в новейшей драматургии, постараемся выявить особенности этой интертекстуальной формы

³⁹ Н. Коляда, *Америка России продала пароход* // Того же: «Старая зайчиха» и другие старые пьесы, Екатеринбург 2007, с. 169.

⁴⁰ См.: Г.Я. Вербицкая, *Традиции поэтики А.П.Чехова в современной отечественной драматургии 80-90-х гг. (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте)* Очерк, Уфа 2002; Т.В. Журчева, *Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Чехову* // Литература и театр: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Л.А.Финка, Самара 2006, с. 70-80; Н.А. Муратова, «Я - Чехов... Нет, не то»: К вопросу о самоидентификации автора в современной драматургии (Творчество Николая Коляды) // Интерпретация и авангард: Межвузовский сборник научных трудов под ред. И.Е. Лошилова, Новосибирск 2008, с. 310-316 и многие другие.

в творчестве Н. Коляды в отнесении к пушкинскому и гоголевскому тексту. В этом подразделе ставим перед собой задачу проанализировать и уточнить особенности ремейков уральского драматурга, а также выявить способы проявления авторского голоса посредством этой особой интертекстуальной формы.

Во втором подразделе этой главы, опираясь на исследования чеховской традиции в современной драматургии, в том числе, и в пьесах Н. Коляды, мы постараемся выяснить и раскрыть способы обращения уральского драматурга к чеховскому наследию, а также выявить, как Н. Коляда на основании общеизвестных литературных кодов передаёт своё видение мира, т.е., как чеховский интертекст служит средством выражения позиции автора и авторского сознания.

4.1. Ремейк как форма создания авторского мира в пьесах Н. Коляды (пушкинский и гоголевский интертекст).

На рубеже XX – XXI веков в русской драматургии одной из отчётливых тенденций стал поворот к классическим произведениям в форме ремейка⁴¹. При этом современные драматурги обращаются как к отечественным, так и зарубежным произведениям. Наряду с различными формами трансформации или адаптации вечных сюжетов, отличаются также характерные для постмодернизма интертекстуальность, игра и деконструкция.

В ряде работ, посвящённых интертекстуальности, исследователи анализируют проблему неоднозначного понимания границы между интертекстуальным насыщением текста и созданием какой-то формы переделки, стилизации, то есть не оригинального художественного произведения, а чего-то вторичного⁴². Эту грань в своей работе рассматривает М.Л. Загидуллина, которая отмечает, что «отличие ремейка от интертекстуальности литературы нового времени заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на конкретный классический образец, в расчёте на узнаваемость «исходного текста» (причём, не отдельного элемента-аллюзии, а всего корпуса оригинала)»⁴³.

Понятие ремейка (от английского remake – переделывать, делать заново) пришло в литературу из искусства кинематографии и современной теории кино и относится к типу так называемых «вторичных текстов», созданных на основе переосмысления преимущественно классического культурного наследия⁴⁴. В литературоведении эти тексты исследователи называют по-разному: «artistic recycling» (П.Ю. Рабинович)⁴⁵, «тексты вторичного типа» (Ю.М. Лотман)⁴⁶ встречаются также определения: переделка, переработка, переложение.

Независимо от того, что само явление ремейка в литературоведении довольно новое, уже имеется несколько попыток его толкования. Как отметил Л. Урицкий,

⁴¹ В литературоведении встречаем разные варианты написания этого термина: римейк, римэйк и ремейк. Учитывая факт, что префикс ре- означает повторную акцию в нашей работе будем применять именно форму – ремейк, которая, по нашему мнению, является самой оправданной.

⁴² См. Г.Л. Нефагина, «Римейк» в современной русской литературе // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе: Сб. науч. трудов, Вып. 2, Гродно 1996, с. 145-158; М. Золотоносов, *Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры* // «Московские новости» 27 августа 2002, № 23, с. 15; С.Р. Смирнов, *Римейк (парафраза) в «новой русской драме»* // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное изменение пространства: сборник статей, Иркутск 2004, с. 305-308; В.Б. Катаев, *Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма*, Москва 2002.

⁴³ М. Загидуллина, *Римейки или экспансия классики* // «Новое литературное обозрение» 2004, № 69, с. 214.

⁴⁴ См. Е.Е. Шлейникова, *Римейк* // «Новый филологический вестник» 2011, № 2, с. 139.

⁴⁵ P.J. Rabinowitz, „What’s Hekuba to us?”: *The audience’s experience of literary borrowing* // *The reader in the text*, eds. S.R. Suleiman and I. Crosman, Princeton 1980, с. 241.

⁴⁶ Ю.М. Лотман, *Текст в тексте* // Того же: *Избранные статьи*, Т. 1., Статьи по семиотике и топологии культуры, Таллин 1992, с. 153.

ремейк – это «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно»⁴⁷. Таким образом, ремейк является переосмысленной цитатой.

А. Самарин ремейком называет такую переделку классического текста, «которая учитывает доминантные особенности художественной системы первоисточника, при этом новый текст обладает собственным своеобразием и накладывается на «старый» по принципу палимпсеста так, чтобы читатель мог узнать классический образец и, в то же время, увидеть его принципиальную трансформацию»⁴⁸.

Самым лаконичным и, одновременно, точным считаем толкование У. Эко, который отметил, что ремейк заново рассказывает «историю, которая имела успех»⁴⁹, однако, делает это в изменившейся культурной ситуации.

На существенную особенность ремейков обратила внимание Г.Л. Нефагина, отмечая, что ремейк не пародирует первичное произведение и не цитирует его, а наполняет новым актуальным содержанием. Затем исследовательница добавляет, что «ремейк имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос: сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической – к элитарной»⁵⁰.

В современном литературоведении теоретические аспекты ремейков всё-таки мало разработаны, тем не менее попытки охарактеризовать и классифицировать это явление встречаются у Т. Ротобылской, предлагающей классификацию на материале белорусской драматургии, представляющую собой состоящую из ремейки трёх типов, а именно: «перевод» на язык другого рода литературы, но без непосредственной переработки художественной системы оригинала, «концептуальная контаминация» - соединение в драматическом произведении нескольких известных произведений, сюжетов, и «адаптация» - переработка классики, когда старые авторы «подгоняются» под современное клиповое мышление⁵¹.

Наблюдения Т. Ротобылской дополняет и уточняет следующий белорусский литературовед Е.Г. Таразевич. Опираясь в своих исследованиях на современную русскую драматургию, учёная предлагает своё определение ремейка как «приёма художественной деконструкции известных классических сюжетов художественных

⁴⁷ А. Урицкий, *Дубль второй* // «Дружба народов» 2003, № 3, с. 193.

⁴⁸ А. Самарин *Проблема типологии современного драматического ремейка* // «Південний архів» (Збірник наукових прац. Філологічні науки), Вып. 47, Херсон 2009, с. 81.

⁴⁹ У. Эко, *Инновация и повторение* // *Философия постмодернизма*, ред. В.А. Кутырев, Москва 1996, с. 57.

⁵⁰ Г.Л. Нефагина, *Русская проза конца XX века: Учебное пособие*, Москва 2003, с. 277.

⁵¹ Т. Ротобылская, *Гермеутыка і сучасная драматургія* // *Спыніся, імгненне ... Старонкі тэатральна гажыцця Беларусі 1990-х г. Минск 2000*, с. 190–195.

произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев»⁵².

Итак, на основе анализа современных русский пьес, Таразевич выделила «пять способов «переделки» классических произведений: ремейк-мотив, ремейк-сиквел, ремейк-контаминация, ремейк-стёб и ремейк-репродукция»⁵³.

Ремейк-мотив даёт новую идейно-художественную интерпретацию основного мотива первоисточника. К подобным пьесам можно отнести *Вишневый садик* А. Слаповского, пьесу *Раскольников и ангел* М. Гатчинского, *Моцарт и Салери* Л. Филатова, *Чайка спела (Безнадёга...)* Н. Коляды, *Сахалинскую жену* Е. Греминой.

Ремейк-сиквел продолжает сюжетную основу исходного текста. К таким римейкам следует отнести пьесы *Анна Каренина-2* О. Шишкина, *Золушка до и после* Л. Филатова, *Гамлет-2* Г. Неболита, *Чайка* Б. Акунина, *Чума на оба дома!* Г. Горина (продолжение пьесы У. Шекспира *Ромео и Джульетта*), а также пьесу *Валентинов день* И. Вырыпаева, которой сам автор дал следующий жанровый подзаголовок: некое продолжение пьесы М. Рощина *Валентин и Валентина*, а точнее, мелодрама с цитатами в направлении Примитивизма.

Римейк-стеб – это деконструкция, перекодирование оригинала, целью которой является переосмысление тех проблем, которые ставили перед собой классики. При этом виде «переделки» драматурги зачастую трансформируют художественную систему текста первоисточника его жанр, систему персонажей, конфликт и т.п. Такие ремейки создавали О. Богаев и С. Кузнецов *Нет повести печальнее на свете*, В. Забалуев и А. Зензинов *Поспели вишни в саду у дяди Вани*, Л. Петрушевская *Три девушки в голубом*.

Ремейк-контаминация может соединять в себе даже несколько классических сюжетов. Примером могут послужить пьесы *Гамлет и Джульетта* Ю. Бархатова, *Еще раз о голом короле* Л. Филатова, *Кин IV* Г. Горина.

Ремейком-репродукцией считают «адаптацию», реактуализацию классического текста. К последнему виду относят пьесы *Смерть Ильи Ильича* М. Угарова, *На доньшке* И. Шприца, *Королевские игры* Г. Горина, а также пьесы Л. Филатова: *Пышка*, *Элексир любви*, *Любовь к трем апельсинам*.

Учитывая работы Ротобильской и Таразевич, украинский исследователь А. Самарин предложил свою типологию драматургических ремейков, выработанную на основе ряда общих художественных стратегий, которые, по его мнению, могут

⁵² Е.Г. Таразевич, *Римейк в современной русской драматургии* // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей, Пермь 2005, с. 318-322.

⁵³ Там же, с. 318.

доминировать в отдельной группе текстов либо соединяться между собой, создавая сложный эффект⁵⁴.

Несомненно, вместе с развитием феномена ремейка и появлением всё новых «переделок» классики, будут появляться также новые попытки классифицировать эти произведения. Однако, на сегодняшнее время, достаточно полной и удовлетворяющей требования считается классификация Е.Г. Таразевич, на которую мы и будем опираться.

Феномен ремейка, характерный для современной русской драматургии, особенно показателен для творчества Н. Коляды. Самым ярким примером может послужить пьеса *Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама* (1998), как сам автор её определяет, «это драматургическая фантазия на темы повести Александра Сергеевича Пушкина»⁵⁵. При этом необходимо упомянуть, что Коляда не только сам написал свою интерпретацию произведения классика, но также побудил своих учеников написать вариации на темы пушкинских сюжетов, которые потом вошли в сборник *Метель* (1999).

Н. Коляда, подобно классику, начинает свою пьесу с эпиграфа о пиковой даме, означающей тайную недоброжелательность, дополняя его отрывком из пушкинского текста: «... она побежала в свою комнату, вынула из-за перчатки письмо: оно было не запечатано. Лизавета Ивановна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна...»⁵⁶.

Этим эпиграфом уральский драматург не только заявляет о намеренной игре с пушкинским текстом, но, выбирая отрывок про Лизавету Ивановну, одновременно, он указывает на переакцентировку позиции этой героини в его пьесе, т.е. из позиции второстепенного персонажа в повести А.С. Пушкина, у Коляды она практически поставлена рядом с Германом.

В пьесе *Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама* уже с самого заглавия видно намерение драматурга играть с немецким языком, и, действительно,

⁵⁴ А. Самарин, *Проблема типологии современного драматического ремейка* // Південний архів (Збірник наукових прац. Філологічні науки), Вып. 47, с. 81-82: Исследователь выделил следующие типы ремейков: 1. Реактуализация классического текста с целью утвердить значимость традиции, вскрыть современные возможности его прочтения, развить художественный потенциал образов. 2. Продолжение, развитие сюжета оригинала при сохранении системообразующих черт образца. 3. Травестия-традиционная стратегия интерпретации высоких сюжетов и образов низкими средствами, что видоизменяет смысл произведения. 4. Контаминация – соединение нескольких классических произведений (сюжетов, образов, мотивов). 5. Пастиш – понимаемый как смесь различных имитаций, «передразнивание», «игровая критика», сознательно деформированная копия, акцентирующая те или иные черты оригинала.

⁵⁵ Н. Коляда, *Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или Пиковая дама* // Того же: *Уйди-уйди: Пьесы*, Екатеринбург 2000, с. 367.

⁵⁶ Там же, с. 367.

в произведении Коляды насчитываем 169 высказываний на немецком языке⁵⁷, в то время, как пушкинский текст полностью от них свободен. Использование немецкого языка, с одной стороны, объясняется дружбой с Александром Калом – немецким переводчиком современной русской драматургии, с которым драматург познакомился во время пребывания на стипендии в Германии. С другой стороны, немецкий язык служит драматургу особым приёмом, при помощи которого передаются абсурдность и невозможность коммуникации, а также некоторые стереотипные культурные клише, соотносимые с этим языком и его носителями.

Итак, пародийным акцентом служит немецкая фраза, сознательно написанная по-русски, в конце пьесы, когда Герман произносит: «Их бин Руссе»⁵⁸ (хотя в самом начале пьесы те же самые слова Германа записывались по-латынски – «Ich bin Russe»). Предполагаем, что этот приём служит ироническим указанием на стереотипное представление о Германии, как о стране буржуа и филистеров, что является традиционным для русской литературы. Возможно, именно эти черты Коляда посредством немецкой речи хотел подчеркнуть в образе Германа.

Следует отметить, что на протяжении всей пьесы обнаруживаем довольно много расхожих стереотипных представлений о немцах и Германии, которые так или иначе вписаны драматургом в высказывания персонажей. Они относятся к немецкой валюте:

«ПЕРВЫЙ ИГРОК. (Второму Игроку.) Кошмаг, опять деньги эти силы не имеют. В Гегмании деньги твегды, они ходют по тгиста лет, замасленные, а действующие, а у нас - фу!»⁵⁹.

Встречаются и замечания об употреблении немцами алкогольных напитков:

«ПЕРВЫЙ ИГРОК. Пгямо что! Пьют, как собаки, видел сам, больше нас. Пьют кошмагно, sozusagen!»⁶⁰.

Несомненно, все эти стереотипные, клишированные представления о немцах связаны с пребыванием Коляды в Германии и возможностью познакомиться ближе с этим народом и его культурой. Тем не менее, в данной пьесе они воспринимаются как пародийный элемент, служащий как ироническому остранению фигуры Германа, так и абсурдности использования стереотипов в несвойственном контексте.

Абсурдным является и то, что на протяжении пьесы Коляда манипулирует сознанием персонажей, а, точнее, их представлением о том, какая страна на данный момент лучшая. В начале такой страной действительно, является Германия, в момент,

⁵⁷ Все высказывания на немецком языке перечислены самым Н. Колядой.

⁵⁸ Н. Коляда, *Dreiebenass ...*, op. cit., с. 367.

⁵⁹ Там же, с. 372.

⁶⁰ Там же, с. 374.

когда Герман решился сыграть в карты, это почётное место заняла Франция, чтобы в конце пьесы уступить его Италии. При помощи этого особого приёма автор иронически указывает способность русского народа подражать иностранным модам.

В своей пьесе Коляда ведёт своего рода диалог с классиком, несколько раз цитируя прямые фрагменты из пушкинского произведения в составе авторских ремарок.

Сценическое пространство в данной пьесе, за небольшим исключением, организовано согласно пушкинскому первоисточнику (дом конногвардейца Нарумова, комната Лизы, спальня графини, монастырь, в котором происходит её отпевание и т.д.). Однако, и в этом элементе драматического произведения проявляется особый приём авторской игры: представлена ситуация карточной игры, в которой принимает участие Герман, которая происходит в том самом монастыре, в котором три дня раньше отпевали графиню. Абсурдность этой ситуации придаёт факт, что сразу после проигрыша Германа, в этом же месте произойдёт свадьба Лизы.

Однако, самое главное расхождение с текстом оригинала заключается в том, что драматург полностью изменяет мистичную условность пушкинского текста. У Коляды нет никакой таинственности: три карты известны всем с самого начала пьесы, в конце которой фраза «тройка, семёрка, туз – dreisiebenass» превращается лишь в маниакально навязчивую мысль сумасшедшего Германа.

Пушкинский Герман полон таинственности, его участие в игре стало большим событием, даже сенсацией. Он верит в роль провидения, счастливого случая, является своего рода фаталистом. Его постигает наказание – рок из-за совершенного им преступления против свободы человеческой воли. Источник наказания – его фетиш – игра. Герман Коляды этого полностью лишен, он, как и другие герои Коляды, одинокий, потерянный в мире, не понятый никем человек. Никто не хочет с ним общаться, даже просто узнать, какой он человек, чего ждёт от жизни. Его унижают, оскорбляют, он становится объектом насмешки. Эту ситуацию невозможности понимания другим человеком драматург усиливает при помощи особого приёма, даже если Герман высказывается на-русском, ему говорят, что его не понимают:

«ГЕРМАНН. Нет, я сейчас еду. Мне нужно ехать. Берлин, Германия.

ВТОРОЙ ИГРОК. Что-с? Говори по-русски!»⁶¹.

Герман в пьесе Коляды убегает в свою маленькую квартиру – единственное место, где он чувствует себя в безопасности. Здесь его немецкое происхождение не является проблемой, и русский язык уже не создаёт трудностей. У пушкинского Германа все замечают исключительный профиль Наполеона, так как он также

⁶¹ Н. Коляда, *Dreisiebenass ...*, op. cit., с. 429.

эгоцентрист и презирает человеческое достоинство. В пьесе Коляды это замечает только Лиза, с которой связана другая главная сюжетная линия, поскольку она, наравне с Германом, выступает главной героиней. Это намерение драматурга подчёркивает также интерпретированный пушкинский эпиграф о свежести камеристок.

Н. Коляда лишает романтичности также всех остальных своих героев. Его графиня ни в чём не напоминает великую даму. Лиза зовёт её «драйзибенас», придавая этим образу пожилой женщины гротескный характер, так как графиня в пьесе Коляды лишена всякого уважения общества. Все герои Коляды – это обыкновенные люди, которые живут повседневной жизнью: Лиза хочет выйти замуж, Томский – получить наследство после смерти своей тётушки графини. Однако, в пьесе Коляды тема богатства отходит на второй план, она не так важна как у Пушкина – символом этого является повторяющийся жест, когда герои уральского драматурга выбрасывают деньги на улицу. В конце пьесы такой пародийный жест демонстрирует также сам Герман. Посредством этого приёма Коляда изображает аморальность сознания нового общества, в котором межчеловеческие отношения формируются на основе личной выгоды.

Н. Коляда в своей пьесе сознательно опускает некоторые пушкинские темы и переносит акценты на изображение пустой жизни Томского и его друзей. Главной темой драмы современный драматург сделал одиночество Германа, которого сломали непонятность обществом, изолированность от него и невозможность найти понимание.

В этой пьесе Н. Коляда раскрывает также конфликт столкновения двух культур, двух цивилизаций, и, как следствие этого, непонимание, вражду между героями.

Совсем по-другому Н. Коляда ведёт диалог с пушкинской традицией в пьесе *Моцарт и Сальери* (2002), напоминающей ремейк-мотив, в которой современный драматург даёт свою художественную интерпретацию темы «гения и злодейства». Интерес к настоящей «маленькой трагедии» А.С. Пушкина объясняется также актуальностью проблемы несовместности гуманизма искусства с греховной завистью к гению. Обращение к пушкинскому тексту начинается с самого заглавия: имена пушкинских героев – композиторов широко известны, однако герои Н. Коляды безымянны, они обозначены драматургом как Первый и Второй. Далее, в ремарке, начинающей пьесу и являющейся своего рода авторским предисловием, уральский драматург следующим образом характеризует своё произведение:

«Эта пьеса для двоих.

Когда-то Первый писал киносценарии, а Второй был кинорежиссёром. Первый пришёл к нему в гости без носков, босиком, за что был выгнан из дому Второго. Прошли годы. Первый стал богатым человеком, бизнесменом, а Второй так и не

вписался в «новую ситуацию» — не может снимать фильмы. Они снова встретились. И Первый решает отомстить Второму. Хотя, наверное, он мстит самому себе, ставшему Другим»⁶².

Настоящий авторский паратекст снова отсылает нас к пьесе Пушкина. Этому впечатлению способствуют и другие приёмы: небольшой объём обеих пьес (всего три сцены у Пушкина и только одно действие у Коляды), включение пушкинского произведения по принципу «текста в тексте», прямые цитаты из текста оригинала, а также и сама композиция пьесы – завязка конфликта вынесена в претекст (прошлое героев). Следовательно, действие происходит в квартире Второго, которого Первый иронически зовёт «Солнцем», «светилом» – это может отсылать, по нашему мнению, к стереотипному восприятию образа Пушкина – «солнца русской поэзии».

Н. Коляда переводит высокий пафос трагедии на язык трагикомедии, придавая пушкинскому слову релятивистский характер. Смещение трагического и комического прослеживается на всех структурных уровнях пьесы: в характерах персонажей и в самой конфликтной ситуации. Её травестирование обозначено с самого начала, когда Коляда переносит действие в постсоветскую действительность, а в авторской ремарке следующим образом подчёркивается банальность современной жизни:

«Двухкомнатная квартира. Стенка с хрустальными вазами, диван, два кресла, советский полированный журнальный столик, балкон, шторы беленькие. На стене портрет какого-то человека с чёрной лентой в углу. (...) Ничего особого. Всё банально и типично, как-то совсем по-советски»⁶³.

Кажется, что именно такой организацией фона действия Н. Коляда сталкивает мещанское, китчевое сознание, которое ориентировано на вещи, предметы, с творческим сознанием, с воодушевлением. Герои Коляды также сами говорят о безликости и банальности квартиры бывшего кинорежиссёра.

«ПЕРВЫЙ. (...) У вас квартира похожа на какую-то декорацию.

ВТОРОЙ (*смеётся*). Да, да, из какого-то фильма про западную жизнь...»⁶⁴.

Благодаря этому приёму Коляда подчёркивает также ущербность современных «гениев», обнаруживает их театральное поведение и ставит вопрос о подлинности «гениальной натуры».

Пушкинские Моцарт и Сальери – герои из мира творчества, высокого искусства, герои Коляды трагикомичны – они балансируют между позицией гения и клоуна.

⁶² Н. Коляда, *Моцарт и Сальери* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/mozart/> (дата обращения: 22.05.2011).

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же.

Второй сравнивается с Моцартом, однако, в отличие от великого композитора, он – кинорежиссёр – алкаш, способный унизиться ради денег для съёмки очередного бездарного фильма. Первый – подобно Сальери – прагматичен, жесток и деспотичен, желает отомстить за унижение, пережитое им в молодости.

«ПЕРВЫЙ. (...) О, месть! Именно тебе я хочу отомстить, понимаешь? Никого не запомнил из того пьяного детства моего, но вот то, что ты, ты, ты, мерзавец, негодяй, подлюга, мерзапакостина, ты выгнал меня босиком на мороз, в надежде, что я сяду у твоего порога и буду ныть, хныкать, просить прощения, выгнал — это не забуду никогда!!!»⁶⁵.

Однако, Коляда в своём герое раскрывает также и игровое сознание, например, в сцене, когда Первый вспоминает книгу из детства *Остров погибших кораблей* с оторванными финальными страницами. Читая её, он каждый раз придумывал всё новую развязку. Таким образом, игровое отношение к миру проявляется на глубинных уровнях поэтики произведения.

Вся пьеса Коляды построена на диссонансе классических цитат, реминисценций и сниженно-бытовой лексики. В речи героев смешивается высокое и низкое, таким образом уральский драматург снижает и обесценивает образ современного гения. Известную фразу о несовместности «гения и злодейства» герои Коляды опошляют, делают тривиальной. Вот в этом и проявляется китчевое сознание: всё оценивается с точки зрения предметного («вещного») мира.

«ПЕРВЫЙ. Я Моцарт, потому что у меня деньги. Хорошо сказал! Афоризм прямо. (...)

ПЕРВЫЙ. О, учитель, не ошибись, дорогой! Гений и злодейство — две вещи несовместные. Только что ты говорил, что я гений в своём деле, но как же я могу быть свиньёй при этом? Что-то ты напутал, учитель, Сальери дорогой. (...)

ПЕРВЫЙ. Если выпить триста грамм, то всё кажется гениальным»⁶⁶.

В конце пьесы Коляда приводит своих героев к комической ситуации, в которой они не способны к самоидентификации, действительность не оправдывает претензий на гениальность ни одного, ни другого. Этому способствует приём театра в театре, который, в свою очередь, придаёт конфликту гротескный оттенок.

«ПЕРВЫЙ. (...) Это прекрасное место действия. Единство места, времени и действия. Классицизм, да? Сейчас мы с тобой разыграем пьеску. Знаешь, как будет называться? *Моцарт и Сальери*»⁶⁷.

⁶⁵ Н. Коляда, *Моцарт ...*, op. cit.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же.

Предметом игры уральского драматурга являются разные типы сознания. Например, регламентированное сознание, характерное для способа мышления эпохи классицизма и сознание, свободное от всяких нормативов. В квартире, похожей на декорацию, герои Коляды разыгрывают сцену, напоминающую пьесу Пушкина, а в кульминационный момент меняются местами, так как в настоящей жизни судьба также даёт людям возможность играть разные роли.

«**ПЕРВЫЙ.** (...) Впрочем, а почему ты Сальери? Хорошо, если тебе так нравится - ты будешь Моцарт, а я Сальери. О, я люблю все тёмное, отрицательное, ладно, я буду гад, а ты стой в красивой позе. Итак!!»⁶⁸.

Таким образом, Коляда подчёркивает неоднозначность реального мира, его несоответствие литературной действительности. Коляда переосмысливает пушкинскую проблему «гения и злодейства», а также ставит вопрос о неоднозначности выбора жизненного пути. В пьесе *Моцарт и Сальери* уральского драматурга связь с прецедентным текстом несколько ослаблена, так как в её основу положен не вечный конфликт гения и злодейства, а тема мести. Однако, путём наложения пушкинской маленькой трагедии на свою картину мира и на своё понимание жизни Коляда расширяет план художественного сознания, благодаря чему читатель/зритель осмысливает ситуацию развязки путём сопоставления ситуации с философией маленькой трагедии А.С. Пушкина.

Особое место в драматургии Н. Коляды занимают переделки и вариации на темы произведений Н.В. Гоголя. На протяжении своей творческой деятельности уральский драматург четыре раза обращался к текстам классика, создав следующие пьесы: *Старосветские помещики* Фантазия на темы Николая Гоголя (1998), *Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка* Пьеса Николая Коляды по мотивам произведений Николая Васильевича Гоголя (2008), *Коробочка* Пьеса в двух картинах по мотивам произведений Н.В. Гоголя (2009) и *Мёртвые души* Пьеса Николая Коляды в двух действиях по мотивам Н.В. Гоголя (2013).

Для анализа явления ремейка в нашей диссертации примером послужит пьеса *Старосветские помещики*, ремейк-стеб одноименной повести Гоголя. Своё обращение к этому тексту Коляда объясняет тем, что его попросили написать пьесу к юбилею актрисы Лии Ахеджаковой, которой очень нравилась именно эта повесть Н.В. Гоголя. Более того, своё обращение к гоголевской повести Коляда объяснил в одном из интервью так:

⁶⁸ Н. Коляда, *Моцарт ...*, op. cit.

«Старосветские помещики появились потому, что я почувствовал, что в тот период мне надо было себя сломать, отойти на время от своих «колядок», написать что-то другое»⁶⁹.

О своём подходе к этому произведению и о своём творческом замысле уральский драматург высказывался в нескольких своих интервью:

«Взял в руки повесть, стал листать – 14 страниц. Чего писать-то? Потом вспомнил афоризм Евтушенко: «Литература – это исповедь самому себе» - и решил написать пьесу о своих маме и папе. Тогда это будет мне интересно. Мои родители точно так же всю жизнь занимались соленьями, вареньями, и в этом и заключается их жизнь: чтобы дети были сыты, чтобы всё было заготовлено впрок. Живут они в своей деревне спокойно, счастливо и дай Бог им и дальше здоровья на много-много лет»⁷⁰.

К своей пьесе Н. Коляда предпослал эпиграф из гоголевской *Ночи перед рождеством*, полагаем, что, прежде всего, драматург учитывал эффект словесной игры, вызываемый общностью основы глагола «колядовать» с его фамилией. Более того, в одном из интервью, вспоминая детство, драматург рассказал о своём знакомстве с творчеством Гоголя и, точнее, с этим фрагментом:

«Я был очень удивлён, увидев свою фамилию. Отец у меня украинец, и фамилия украинская, красивая, но тогда мне казалось, что она придуманная, смешная. И вдруг неожиданно встретил её у Гоголя. (...) с тех пор очень нежно к нему отношусь (...) всегда любил его и люблю до сих пор, потому, что это невероятный писатель»⁷¹.

Несомненно, этот эпиграф даёт Коляде возможность идентифицировать себя с миром классика, и, одновременно, с самого начала пьесы помогает драматургу ввести реципиента в мир Гоголя, который в дальнейшем будет просвечивать сквозь призму мира автора пьесы.

«... Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками. Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка или хозяин или кто остаётся дома, колбасу или медный грош, чем кто богат. Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за Бога, и что будто оттого пошли и колядки. Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать. Прошлый год отец Осип запретил было колядовать по хуторам, говоря, что будто сим народ угождает сатане. Однако ж, если сказать правду, то в колядках и слова нет про Коляду. Поют

⁶⁹ Н. Коляда, *Ответы ...*, с. 22.

⁷⁰ П. Руднев, *В неравной борьбе с критикой* // «Независимая газета» 16 февраля 2000, с. 7.

⁷¹ О. Ю. Багдасарян, А. В. Титова, «У Гоголя бесконечно смешно, а потом над кем смеетесь?» (Интервью с драматургом Николаем Колядой) // «Филологический класс» 2009, № 22, с. 14.

часто про рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяину, хозяйке, детям и всему дому...»⁷².

Несмотря на приведённую нами раньше цитату, выражающую желание драматурга отойти от своих «колядок», введение именно этого отрывка в качестве эпиграфа воспринимается как игра с читателем/зрителем. Особенно, отрывок про Коляду – языческого Бога, связанного с началом весеннего солнечного цикла, звучит многозначно, метафорически. Этот приём также подчёркивает особую роль автора в пьесах Коляды, автора, который способен манипулировать сознанием.

Время действия у Гоголя неопределено: «это уже было очень давно, уже прошло»⁷³ Коляда следует за классиком, убирая из текста пьесы точное определение времени, вместо этого пишет: «Век прошлый или позапрошлый. А может – и век нынешний, кто знает?..»⁷⁴. Это позволяет предположить, что Коляда имел в виду и наше время. При этом необходимо отметить, что в произведении Н.В. Гоголя отражено цикличное время, которое движется как бы по кругу, однако, в пьесе Коляды – время изображено линейно, а точнее как движение к смерти. Это сопоставление цикличности природы и ощущения приближающегося конца жизни подчёркнуто с самого начала. Как отмечает О.В. Журчева, «эпиграф и пьеса, которой он предшествует, создают своего рода оппозицию: эпиграф о Коляде и колядках, святочных праздниках тесно связан с языческими представлениями об обратимости календарного времени, а, значит, и всей человеческой и природной жизни. В пьесе же человеческая жизнь не просто линейна, она с самого начала ведёт героев к бездне небытия»⁷⁵.

Важно отметить, что в пьесе Коляды воссоздаётся тот хронотоп идиллии, который, по мнению А.А. Слюсаря, присущ повести Гоголя: «Идиллия – такая жанровая разновидность, которая выступает в качестве художественного аналога жизни и, следовательно, воссоздаёт определённый хронотоп. Одной из его вариаций можно считать те пространственно-временные отношения, которые отражены в *Старосветских помещиках*»⁷⁶.

Особое внимание в пьесе акцентируется на персонаже Гоголя-Гостя. С одной стороны – это прямая отсылка к автору прецедентного текста, с другой, Гоголь, как

⁷² Н.В. Гоголь, *Ночь перед рождеством* // Того же: *Вечера на хуторе близ диканьки*. Миргород, Москва 1984, с. 97.

⁷³ Н.В. Гоголь, *Старосветские помещики* // Того же: *Вечера на хуторе близ диканьки*. Миргород, Москва 1984, с. 211.

⁷⁴ Н. Коляда, *Старосветские помещики* // Уйди-уйди: Пьесы, Екатеринбург 2000, с. 72.

⁷⁵ О.В. Журчева, *Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме: «гоголевская трилогия» Николая Коляды* // «Самарский научный вестник» 2013, № 4(5), с. 68.

⁷⁶ А.А. Слюсарь, *Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя* // «Вопросы русской литературы» 1990, Вып. 1 (55), Львов, с. 22.

действующее лицо данной пьесы, является средством остранения текста исходного произведения, которое отделяется от своего создателя, приобретая новые смыслы.

Следует также отметить, что героям Коляды, подобно гоголевским, не суждено участвовать в великих событиях, они довольны своей повседневной жизнью, своими повседневными заботами, живут в замкнутом мире, в изоляции от исторического бытия. Со стороны их жизнь кажется бессмысленной вегетацией, однако, для них – это идеал, идиллия, которую может нарушить только смерть. В пьесе Коляды переходность конкретизирована: от жизни к смерти. Действие представлено как движение к смерти, о чём свидетельствует горизонтальное существование персонажей, «не сходя с кровати», что уже есть предвестием смерти. Как отмечают в своих работах Х. Мазурек и О.В. Журчева, пьеса Н. Коляды – это студия, анализ умирания и предчувствия приближающейся смерти⁷⁷, а также чувства горести, одиночества мужа после смерти супруги. Именно это чувство приближавшейся смерти передаётся с самого начала пьесы, появляясь во снах супругов, в предчувствиях трагических событий на фоне их медленной, спокойной, полной любви друг к другу жизни.

В своей повести Н. Гоголь представляет патриархальную картину жизни, о чём свидетельствуют портреты на стенах. В пьесе Коляды также ощущается патриархальность, однако, вводя фигуру самого Гоголя в женском платье, в том самом, в котором Пульхерия Ивановна велела себя похоронить, драматург идеализирует женское начало, поскольку оно ближе к природе, именно оно является началом жизни. Неслучайно героиня противопоставлена всеобщему чувству умирания. Возможно, появление фигуры Гоголя, одетого именно в это платье, заранее предвещает приближающуюся и неизбежную смерть Пульхерии Ивановны.

Товстогубы Коляды живут в мире, в котором уже нет стремления к устойчивости, гармонии, о которой мечтал Гоголь. Одной из главных черт Пульхерии Ивановны является бережливость, запасливость. Эту её черту Коляда доводит до абсурда, представляя её как маниакальную огородницу, увлеченную своим делом.

Н.В. Гоголь в своём произведении передал состояние катастрофы, которое воплощает чувство голода, и которому автор противопоставит еду – символ жизни. В пьесе Коляды разговоры помещиков про питание напоминают диалог тех, кто пережил время голода, кризиса, дефицита:

«А вдруг голод? А мор? А град побьет урожай? А нападёт тля, плодоярка или долгоносик? Тогда что? Как мы тогда потом? Ложись и помирай» (...) «Их всех надо куриным пометом поливать, а иначе – пойдем по миру! И бахчевая тля его не любит, и паутинный клещ, и проволочники-щелкуны, и луковая муха, и белокрылка, и слизни

⁷⁷ См. Н. Mazurek, *Teatr ...*, op. cit., с. 118-119; О.В. Журчева, *Искусство...*, op. cit., с. 100-127.

голые... Все это – наши вредители, они жрут все, как больные, и их пометом надо, пометом!...»⁷⁸.

Мы имеем дело с иронией над стереотипами современного обывательского мышления о возможных катастрофах, с одной стороны, и представлением гротескной картины мира, которая абсолютизируется в пьесе Н. Коляды. Еда поглощает всё, именно она – еда – является подлинной, всё собой заполняющей в пьесе.

Характерной чертой произведения Н.В. Гоголя является практически полное отсутствие диалогов. Те ситуации, в которых автор применяет диалогические структуры, посвящены, в сущности, одной теме еды. Лишь иногда Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна говорят о чём-то другом. Вместо героев у Гоголя говорят вещи, материальные объекты, например:

«каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: «батюшки, я зябну!»⁷⁹.

В противовес этому сам жанр комедии в пьесе Коляды заставляет Товстогубов вести диалог, однако, их способность к нему многократно подвергается сомнению. На реплики своей жены Афанасий Иванович зачастую отвечает криками: «Афанасий Иванович (вскинулся, шесть раз сказал). А? А? А? А? А? А?», (...) «Афанасий Иванович (сел, смотрит вперед, на голове перья). А?! А?! А?! А?! А?! А?!»⁸⁰ или повторяет, независимо от ситуации одну и ту же шутку: «Нэма на свитэ краще птыци, як жарэна копчена ковбаса!»⁸¹.

В этом превосходит его супруга, бессмысленно перечисляя по алфавиту названия своих средств от всяких болезней:

«Пульхерия Ивановна какие-то веники облезлые достает и бормочет-поет про травы, прямо по алфавиту: Адонис, горицвет весенний, аир болотный, алтей лекарственный, арония черноплодная, белена черная, береза повислая, береза пушистая, бессмертник песчаный (...)»⁸².

Невозможность коммуникации между героями пьесы отмечает также Е.А. Селютина, которая указывает, что «у Гоголя героям нет необходимости вести

⁷⁸ Н. Коляда, *Старосветские ...*, op. cit., с. 74-75.

⁷⁹ Н.В. Гоголь, *Старосветские ...*, op. cit., с. 212.

⁸⁰ Н. Коляда, *Старосветские ...*, op. cit., с. 73, 79.

⁸¹ Там же, с. 94.

⁸² Там же, с. 87.

содержательный диалог, за них это делает пространство. Персонажи Коляды говорят все время, но их диалог подчинен логике абсурда»⁸³.

В обоих произведениях замечаем особую языковую игру. С одной стороны, в пьесе Н. Коляды отчетливо распознаётся манера письма Гоголя, которую М.А. Цыпуштанова объясняет самой природой художественного мышления уральского драматурга, проявляющейся в тяге к карнавальной культуре, к особому синтезу серьёзного и смешного⁸⁴.

С другой стороны, благодаря особенной языковой манере письма Коляды ремейк переносит восприятие реципиента с гоголевского сюжета на игру екатеринбургского драматурга с кодами произведения классика. Н.В. Гоголь описывает в своей повести комнату Пульхерии Ивановны по принципу градации: там стояли сундуки, ящики, ящички, сундучечки. Эти определения использованы, чтобы передать ощущение наполненности, а даже тесноты пространства, о чём подробнее пишет А.А. Слюсарь⁸⁵. В пьесе Коляды языковая игра другого рода и направлена на иной предмет. Драматург вводит много авторских неологизмов, например «кушинькать», «поплямкотеть» или, следуя тому же художественному принципу литоты, что и классик, именуется кошку: «Кошечка. Манюбочка. Манюрусенька»⁸⁶. Этот приём передаёт авторскую картину мира, а также при его помощи создаётся пародия на приёмы создания гоголевской картины мира.

Обратим внимание на то, что на сцене пьеса Коляды ставилась под заглавием *Старосветская любовь*, именно это слово вбирает в себя весь смысл пьесы, Коляда переносит акцент на отношения между субъектами, на неоднозначность понимания самой любви, хотя в традиционном романтическом смысле здесь любовь найти нельзя. У Коляды любовь не спасает от смерти, наоборот, предчувствие приближающегося конца определяет поступки людей, лишает их жизнь радости. Пульхерия Ивановна, несомненно, принимает свою судьбу, зато её муж, подобно героям Коляды, задумывается над своей жизнью, ставит вопросы о смерти, которая здесь преобладает над всем. Однако, для Коляды, в отличие от Гоголя, это не прекрасная цикличность бытия, а трагическая бессмысленность линейного существования, вегетации. При этом, их жизнь неразрывно связана с существованием их мира, т.е. пока они живы, их мир держится, но вместе с их смертью их мир бесповоротно рушится.

⁸³ Е.А. Селютина, *Диалог с классической традицией (на примере творчества Н. Коляды)* // Челябинская государственная академия культуры и искусств, Сборник научных статей, Челябинск 2010, с. 146.

⁸⁴ См. М.А. Цыпуштанова, *Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь»)* // «Вестник Удмуртского университета» 2012, № 5, с. 45.

⁸⁵ А.А. Слюсарь, *Жанровые ...*, op. cit., с. 22.

⁸⁶ Н. Коляда, *Старосветские ...*, op. cit., с. 81.

Неотъемлемой чертой этой пьесы является сильно ошутимое двойное авторское присутствие (Коляды и Гоголя). Образ автора удваивается, становится почти символическим, чего самым ярким проявлением становятся развернутые ремарки, в которых драматург передаёт умиление жизнью стариков и страх перед разрушением этой идиллии, что особенно пронизительно звучит в ремарке, являющейся прямым обращением автора к своей матери:

«Мама моя, не умирай!!!!!!! Никогда не умирай, мама!!!! Если ты умрешь, то умрёт всё, всё, всё, что было у меня, умрёт моё детство, умрёт наш старенький дом, не умирай, мама, не умирай, прошу тебя, не умирай, мама, не умирай никогда...!!!!!!!»⁸⁷.

Игру Коляды с произведением Н.В. Гоголя так характеризует Е.А. Селютина: «В данном случае Коляда выбирает наиболее сложный вариант игры с классическим текстом, показывая, как смысл, вложенный в произведение в оригинальном варианте, трансплантируется в иную родовую и временную среду – современную драму, и какие смысловые вариации обретает классический сюжет. Таким образом, (...) переводит пьесу в разряд своеобразной абсурдной буколки наших дней: счастье однообразия, бессмысленность коммуникации»⁸⁸. Итак, убеждаемся, что изначальное намерение драматурга написать что-то другое, не реализовано. Более того, Коляда создал пьесу именно о том, о чём он пишет и в других своих произведениях – об ущербности жизни, одиночестве, неизбежности смерти. Ему никак не избежать своих «колядок».

Н. Коляда не стремится спародировать творчество Пушкина и Гоголя. Наоборот, он чувствует к ним особую близость посредством универсальных, вневременных ценностей, обращаясь к которым создаёт собственный мир, интерпретируя темы, к которым обращаются великие классики. При этом цель ремейков Коляды не просто обыграть классику, а сказать нечто новое, используя её код. Как замечает Г.Л. Нефагина, «римейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность. (...) Русские переделки – это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета»⁸⁹.

Таким образом, ремейки Коляды в результате художественного переосмысления, «насыщения» авторской субъектностью драматурга, предстают оригинальными драматическими текстами. В этих «переделках» классики, текст первоисточника является кодом, при помощи которого Коляда не только подчёркивает вневременное звучание пушкинской и гоголевской проблематики, актуализирует их темы, сюжеты, но, прежде всего, передаёт свою авторскую позицию, своё видение мира.

⁸⁷ Н. Коляда, *Старосветские ...*, op. cit., с. 115.

⁸⁸ Е.А. Селютина, *Диалог...*, op. cit., с. 148.

⁸⁹ Г.Л. Нефагина, *Русская ...*, op. cit., с. 282.

4.2. Чеховский интертекст как способ выражения авторской оценки в драматургии Н. Коляды.

В русской литературе рубежа XX-XXI веков отмечается отчётливая тенденция поворота к произведениям классиков, при чём наибольший интерес драматургов нашего времени вызывает творчество А.П. Чехова. А.А. Щербакова даже отмечает, что чеховский интертекст оказывается необходимым современным драматургам⁹⁰. Действительно, ни один из русских классиков не вызывает у современных драматургов такого страстного желания дописать и переписать его тексты.

Обращение к творчеству А.П. Чехова вызвано ощутимым фактом активного и непрекращающегося воздействия творчества классика на драматургов рубежа XX-XXI веков, которое привлекает своей оригинальностью, уникальностью и, наверное, своей универсальностью, с чем и связана его огромная популярность в мире. Это также свидетельство неисчерпаемости творчества А.П. Чехова. Как отмечает А.А. Щербакова, «Присутствие чеховских элементов обогащает содержание современных произведений, усложняет их интерпретацию, привлекает читателя. Анонсирование связи с классиком зачастую способствует коммерческому успеху»⁹¹.

Особую роль драматургии А.П. Чехова подчёркивает знаменитый чеховед В.Б. Катаев, который отмечает, что «пьесы Чехова относятся ко всей последующей русской (и не только русской) драматургии XX века как единая метадрама, как текст текстов, порождающий множество других текстов. Как отправная точка, исходный момент развития, как модель, задающая параметры, как предмет обсуждения и подражания, но также и как объект преодоления, и, в конце концов, как недостижимый образец»⁹².

Диалог с творчеством А.П. Чехова в современной русской драматургии представлен значительным числом произведений. При этом важно отметить, что игра с чеховским интертекстом свидетельствует не о мифе следования чеховской традиции, а, скорее всего, о попытке вырваться за пределы указанного Чеховым пути⁹³. Итак, аллюзии и реминисценции только к одной *Чайке* можно найти в пьесах Н. Коляды *Чайка спела*, Б. Акунина *Чайка*, К. Костенко *«Чайка» А.П. Чехова (remix)*, Ю. Кувалдина *Ворона* и многих других. Конечно, это не единственная пьеса классика серебряного века, вдохновляющая современных драматургов. По мотивам других

⁹⁰ См. А.А. Щербакова, *Чеховский текст в современной драматургии*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Иркутск 2005, с. 24.

⁹¹ Там же, с. 25.

⁹² В.Б. Катаев, *Чехов – метадраматург XX века*, Мелихово 2000, с. 6.

⁹³ См. Л.Е. Бушканец, *Чехов как источник раздражения для современной драмы // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 20.

произведений Чехова пишут почти все, например: Л. Петрушевская *Дама с собаками*, *Три девушки в голубом*, О. Богаев *Вишневый ад Станиславского*, В. Леванов *Смерь Фирса*, *Фирсиада* А. Слаповский *Мой вишневый садик*, Л. Улицкая *Русское варенье*, Е. Гремина *Сахалинская жена*, и многие другие.

Количество пьес, в которых отмечается диалог с чеховской традицией настолько впечатляющее, что нашло отражение в научных работах многих литературоведов, в том и исследователей современной русской драматургии⁹⁴.

Творчество А.П. Чехова нашло яркое отражение также в драматургии Н. Коляды, которого некоторые критики театра даже стали звать Чеховым рубежа XX- XXI веков. Сам Коляда высказывался скромнее, считая Чехова своим неуловимым мастером, а про свои инспирации в одном из интервью он так высказывался:

«Любимые мои драматурги – Антон Чехов и Теннесси Уильямс. Они не просто классики, которые вот стоят на полке – они рядом со мной и никто при мне не смеет говорить о них плохо»⁹⁵.

Близость к классику проявляется как в творческом, так и в личном аспектах. Подобно Чехову, в жизни Н. Коляды, был период, когда драматург пребывал в Германии. Именно в это время Коляда прочитал все произведения классика и так высказывался о своих впечатлениях:

«Там, в академии, в тишине и сытом спокойствии, я прочитал всего Чехова, всего-всего, от корочки до корочки, все письма, все-все — все двадцать томов, которые (случайно или нет) оказались в городской штутгартской библиотеке. И это было – прекрасно. Смешно сказать, но это было, наверное, вообще самое большое потрясение в моей жизни: я разговаривал с Чеховым, я видел сны по сюжетам его рассказов. Какой он поразительный писатель, какое счастье читать Чехова, какая гордость, извините за пафос, да, гордость вдруг в душе появляется, когда там, на Западе, читаешь Чехова»⁹⁶.

Существенным фактором, объединяющим творчество обоих драматургов, является жизнь на рубеже веков. Именно чувство рубежности эпохи, переходного времени, объединяет художественные миры Чехова и Коляды.

⁹⁴ См. Е.Н. Петухова, *Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века*, Санкт-Петербург, 2005; Г.Я. Вербицкая, *Отечественная драматургия 70 -90 гг. XX века в контексте чеховской поэтики*: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва 2008; Т.А. Мищенко, *Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Астрахань 2009; В.В. Макарова, *Чеховский интертекст в современной российской драматургии: 1980-2010 гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2012.

⁹⁵ Н. Коляда: *По сценарию судьбы* [Интервью] // «Областная газета» 24 ноября 1994, Екатеринбург. Цит по Н. Mazurek, *Teatr ...*, op. cit., с. 132.

⁹⁶ Н. Коляда, *На Сахалин* // «Урал» 2000, № 7, [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/prose/2003/04/na-sahalin/> (дата обращения: 11.03.2011).

Аллюзии к чеховскому творчеству, присущие пьесам Коляды, частотны, и при этом неоднородны, разнообразны по характеру, так как уральский драматург не только вводит прямые цитаты из пьес Чехова, при этом почти всегда цитируются самые известные, можно сказать, «визитные карточки» чеховских произведений, а также сознательно травестирует фрагменты текстов классика, «пропуская» их сквозь свою визию мира, сквозь своё сознание.

Коляда использует многие художественные приёмы, присущие классике серебряного века. Черты чеховской поэтики отчётливо заметны в других элементах пьес екатеринбургского драматурга, а именно, на уровне сюжета, тематики, структуры пьес, а также в образах персонажей, в постоянной балансировке между комическим и трагическим, анекдотическим и драматическим.

По мнению Е.Ю. Лазаревой, «при внешней несхожести художественных миров связь Н. Коляды с А.П. Чеховым обнаруживается не только на уровне ассоциаций, парафраз, мотивов или стилизации. Чеховская традиция в творчестве Н. Коляды ощущается глубинно, на уровне духовной преемственности, как следование общим нравственным заповедям, исповедование сходных этических ценностей»⁹⁷.

Творчество Чехова особенно сильно повлияло на Коляду во время его пребывания в Германии на стипендии в 1992 году. Именно тогда, под влиянием только что прочитанных пьес классика, Коляда пишет *Полонез Огинского* (1993), одну из наиболее «чеховских» пьес, рассматриваемую как парафраз или даже пародия *Вишневого сада*. Следует отметить парадоксальность этого факта, поскольку пьеса заранее не была задумана Колядой как чеховский интертекст. Сам драматург в одном из интервью утверждал, что *Полонез Огинского* был им написан на сюжет пьесы *Трамвай желание* Т. Уильямса⁹⁸. Видимо, подсознательное влияние только что прочитанных произведений Чехова, а также духовное и художественное сходство с классиком оказалось непреодолимым. Хотя, действительно, в *Полонезе Огинского* заметны многие аллюзии и реминисценции к пьесе американского драматурга.

В композиционном отношении *Полонез Огинского* близок поэтике чеховской пьесы. Сюжет строится на межчеловеческих отношениях, на связях людей, а, скорее всего, на их отсутствии. В центре пьесы – внутренний мир героев, так как событий в традиционном понимании нет. В духе чеховской стилистики и модальности, в пьесе Н. Коляды прочитывается желание найти цель в жизни, ощущение невыносимого одиночества и скуки героев, в которых они сами виноваты из-за своей ограниченности, монотонности их существования и неумения понять другого человека.

⁹⁷ Е.Ю. Лазарева, *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2010, с. 129.

⁹⁸ Н. Коляда: *Ответы ...*, op. cit., с. 21.

Таня – главная героиня – возвращается из Америки, желая найти убежище в оставленной ею несколько лет тому назад московской квартире. Однако, её мечтам не было суждено сбыться. Бывшие слуги родителей превратили место её счастливого детства в грязную «коммуналку». Вместо спокойного дома Таня попадает в ещё больший хаос, в «дурдом». Героиня пытается вернуть к жизни прошлое, воссоздать сказочный мир детства, в котором – новогодняя ёлка, мальчик, играющий на скрипке, и девочка в балетной пачке. Однако, прошлое невосвратимо.

Важно отметить, что само заглавие пьесы екатеринбургского драматурга не случайно, так как полное название знаменитого полонеза польского композитора князя Михаила Клеофаса Огинского, исполняемого Димой в переходе метро, – это *Прощание с родиной*. Таким образом приезд Тани в Москву можно интерпретировать как прощание с Россией, с родным местом, прощание навсегда.

Хотя пьесы Чехова и Коляды разделяет почти век, в обоих пьесах можно найти схожую систему персонажей, которая, по словам Т.Т. Давыдовой и И.К. Сушилиной, «в сниженном, почти гротескном виде, повторяет в своей сути чеховский *Вишневый сад*»⁹⁹. Более того, у классика уральский драматург унаследовал также чувство прощания и мотив жизненных поворотов, чувство потери, которые помогают автору передать образ кризисного состояния современного мира.

Образ Тани Н. Коляда наполнил теми чертами, которые присущи чеховским героиням *Вишневого сада*. Героиню уральского драматурга с Раневской сближает сентиментальность, привязанность к прошлому счастливому родному дому, а с Аней – радость от встречи с Димой, мальчиком, с которым Таня воспитывалась, с которым провела счастливые детские годы в этой московской квартире, в которую так сильно желала вернуться. Однако, Дима из-за обстоятельств времени, в котором ему пришлось жить в России, ни в чём не похож на Петю Трофимова. Он оказался ответственным квартиросъёмщиком, о чём старается всем напоминать. В образе Димы, скорее всего, можно проследит некоторое сходство с Лопахиным, долгие годы прятавшим в себе чувство к Раневской, которая представлялась ему как иной мир – светлый, прекрасный, недостижимый для него. Дима, подобно чеховскому персонажу, ждал возвращения любимой девушки, но, его романтические чувства «раздавил» его знакомый, сказав, что Таня работает в Америке проституткой. Если Лопахин был растерян от встречи с Раневской, у Димы этого нет, он равнодушен к женщине, которая разрушила его мир. Таким образом, юношеские мечты о любви, о счастливой семье разбились о прошлую жизнь, приводя к утрате веры в другого человека и в самого себя.

⁹⁹ Т.Т. Давыдова И.К. Сушилиной, *Театр ...* op. cit., с. 304.

Таня, подобно героине *Вишневого сада*, возвращается в свой дом не одна. Однако, также Дэвид ни в чём не похож на любовника Раневской. Он, как и Таня, беспомощный, потерянный в чужом ему, непонятном мире. Конечно, также в образах второстепенных персонажей пьесы Коляды можно найти некоторое сходство с чеховскими прототипами.

Важно также отметить, что и московская «коммуналка» ни в чём не напоминает имение Раневской. Здесь никто не слышит «шагов счастья», Россия не стала вишневым садом, хотя, правда, прошло только сто, а не двести, триста лет. Тем не менее, в пьесе Коляды мотив расставания с домом, с прошлой жизнью принимает более жесткую форму. Уральский драматург достигает этого при помощи усиления экспрессивности высказываний персонажей, которые наполняет грубой, нецензурной лексикой, звучащей в высказываниях теперешних обитателей квартиры. Диалоги персонажей изобилуют бессмысленными, лишёнными пафосного содержания оптимистическими клише советских песен, повторяемыми Таней, чтобы «заговорить» невыносимую тоску по ушедшему навсегда, прошлому счастливому миру.

Лейтмотивом ощущения приближающегося расставания, даже конца, служит звучащая на протяжении всей пьесы строчка стихотворения С.А. Есенина *Прощай, немытая Россия*. Однако, прежде всего, символом разрушения, утраты жизненных ориентиров служит обращение к тексту классика. Как отмечает Т.В. Журчева, «Чехов и чеховский художественный мир стали восприниматься как воплощение утраченной гармонии, как «Россия, которую мы потеряли»¹⁰⁰. Именно эти чувства тоски, ностальгии по уходящей России объединяют художественные миры обеих авторов. Более того, Коляда использовал тематику чеховской пьесы и переосмыслил её в новой действительности, которая, по сути дела, прошла определённый цикл развития, так как на рубеже XX-XXI веков Россия вновь оказалась перед выбором своего пути, когда прежний мир с его жизненными опорами разрушается, а будущее неизвестно, неопределённо.

В *Полонезе Огинского* автор передаёт ощущение абсурдности, катастрофичности бытия. Таня никому не нужна. Мир прошлого, мир светлого детства уже не существует, настоящая жизнь разрушена, и будущего у персонажей Коляды нет. Таким образом, можно констатировать, что прощание героини с квартирой, с родиной, это по сути дела, и прощание с жизнью, а десять строчек *Полонеза Огинского*, которые Дима постоянно играет в подземном переходе метро, звучат как реквием по ушедшему, навсегда разрушенному миру.

¹⁰⁰ Т.В. Журчева, *Перечитывание ...*, op. cit., с. 72.

В творчестве Н. Коляды весьма ошутимо и отнесение к чеховской *Чайке*. Кроме упомянутой в начале нынешнего раздела пьесы *Чайка спела* исследователи драматургии находят прямые аллюзии, реминисценции к чеховскому произведению и в других пьесах екатеринбургского драматурга рассматривая их как иронию над чеховским миром, чеховскими персонажами. Таким образом могут восприниматься высказывания героинь, например, в пьесах *Канотье* и *Куриная слепота*, в которых Коляда играет с текстом чеховской *Чайки*.

В пьесе *Канотье* (1992) Катя произносит: «Господа, вы звери... Вы звери, господа...

Ходит по коридору, кричит:

Люди, львы, орлы и куропатки! Мохнорылые олени! Все жизни умерли! Я одна, как мировая душа! Дятел, идиот! Прощает! Прощайте, прощайте, дураки!»¹⁰¹.

А в пьесе *Куриная слепота* (1996) Лариса говорит: «Вот я читаю монолог... (Поднимает и опускает руки.) Люди, львы, орлы и куропатки. Молчаливые рыбы, словом все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...»¹⁰².

Аллюзии к *Чайке* можно также найти и в пьесе Н. Коляды *Птица Феникс* (2003). Подобно Чехову, уральский драматург в своей комедии использует тот же приём театра в театре. У Чехова молодая Нина Заречная выступает на сцене летнего театра перед признанной актрисой Аркадиной. Герои Коляды – это две супружеские пары провинциальных актёров, к которым присоединился их знакомый немец, также актёр. Они приехали на «гастроли» на дачу нового русского для развлечения детей. В ожидании публики на только что построенной сцене летнего театра молодая артистка Маша заставляет немца сыграть с ней отрывок именно из чеховской *Чайки*, при этом выбор фрагмента не случайный. Русская актриса, которую явно привлекает иностранное происхождение, инокультурность Мартина Штарка, заставляет немца изображать ту сцену, в которой чеховские герои целуются. Важно отметить, что женщину ни в чём не останавливает присутствие её мужа. На восприятие сцены накладывается оценка 60-ти летней актрисы Розы, которая с презрением комментирует игру молодой актрисы.

Персонажи Коляды ни в чём не похожи ни на Аркадину, ни на Заречную, так как обстоятельства жизнь «наших дней» изменили актёрскую судьбу. Роза Жемчугова и остальные актёры передеваются в клоунов, поздравляя с днём рождения пятилетнего мальчика – сына хозяина дачи. Они всё это делают только ради денег. В этой пьесе уральский драматург также деформирует известный чеховский сюжет, его герои – это

¹⁰¹ Н. Коляда, *Канотье* // Того же: *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 163.

¹⁰² Н. Коляда, *Куриная слепота* // Того же: *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1997, с. 55.

лишь нанятые артисты, которые поменяли высокое искусство на материальную выгоду. Эту авторскую мысль отмечаем в словах молодой русской актрисы, объяснявшей немцу причину пребывания на даче нового русского.

«МАША. (...) *громко, улыбаясь Мартину*: Мартин, прикиньте, у нас в России появилось много богатых-пребогатых, которые покупают вишнёвые сады, так сказать»¹⁰³.

Важно отметить, что мир, в котором изображены персонажи, т.е. новый, богатый дом с прислугой, с охраной – это не их мир, но своего у персонажей Коляды нет, и поэтому они живут в призрачном, выдуманном мире театра.

Также, сопоставляя подмостки старой сцены, на которой Треплёв поставил свою пьесу, и место действия пьесы Коляды, логично заметить, что в пьесе уральского драматурга прослеживается авторская позиция по отношению к актёрской профессии, к театру. В *Чайке* Чехова оборудование летнего театра не важно, так как на первом плане – искусство. У Коляды важна внешняя сторона: всё роскошно, даже чайка на занавесе вышита золотыми нитками, при этом всё построено для 5-ти летнего сына нового русского.

«Всё как положено в хорошем Театре: тяжелый из красного бархата занавес, на котором вышита золотыми нитками чайка, сцена полметра высотой, лавки-ряды со спинками – десять рядов, а над ними полиэтиленовая плёнка на случай дождя натянута. Человек сто пятьдесят зрителей в этот роскошный, на один день сделанный, Театр войдут. И фонари есть сбоку и сверху, и кулисы, и задник, и арлекин, и занавес открывается механически. Везде валяется стружка – совсем недавно Театр прикончили строить плотники. Сцена сделана из чистых - не крашенных и не струганных - досок. Лавки-ряды тоже досок, только они выкрашены в ярко-ярко голубой цвет»¹⁰⁴.

У Чехова изображены поиски в сфере высокого искусства, в то время как у Коляды – клоунада. Такой переакцентировкой уральский драматург отражает изменившуюся художественную действительность, на которую он не соглашается.

Следовательно, название пьесы Коляды, как и у Чехова, приобретает символический характер. Птица Феникс – символ возрождения, в этой пьесе – возрождения театра, о чём так говорит персонаж Коляды:

«КЕША. Не плачь, Мартин, всё, конец. Хорош, заканчиваем, ставим точку. Пора. Потом не дадут проститься. Пора. Пошли все со мной. *(Встал на колени, целует сцену)*. Миленькая моя, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая

¹⁰³ Н. Коляда, *Птица Феникс* // «Современная драматургия» 2004, № 2, с. 54.

¹⁰⁴ Там же, с. 49.

моя, завтра тебя не будет, не станет, тебя сломают, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, сценочка моя, деточка моя, любовь моя, радость моя, ничего, пусть ломают, пусть убивают, я знаю, ты как птица Феникс – ты на пепле возродишься, возродишься, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, солнышко моя, сценочка моя ...»¹⁰⁵.

Подобно Чехову, Коляда воспринимает театр как смысл жизни человека, он важен для автора пьесы не только как для драматурга, но и как для актёра и режиссёра. Отнесение к творчеству классика позволяет уральскому драматургу передать свою позицию, свои мечты, свои ожидания того, что всё-таки придёт время, когда настоящий театр возродится, когда актёр будет артистом, а не клоуном.

Центром творчества Н. Коляды, как и А.П. Чехова, неизменно, остаётся человек. Пьесы Чехова передают атмосферу ожидания перемен, для его героев важно будущее России. Герои Чехова наполнены оптимизмом, верой в будущее, они мечтают о лучшей жизни, которую можно достичь благодаря работе, о чём говорят Ирина и Тузенбах в *Трёх сестрах* или Соня и Войницкий в *Дяди Вани*. Важно отметить, что все герои, риторически рассуждающие о необходимости работать, несчастливы, а ведь счастье для Чехова являлось главным критерием человеческих устремлений. У Коляды этого нет, его герои уже потеряли надежду. Единственное счастье в их жизни – это воспоминания детства, молодости. На рубеже XX и XXI веков люди уже утомлены ожиданием, они находятся на перекрёстке жизни, не знают, чем руководствоваться, выбирая свой путь. Более того, в отличие от чеховских, персонажи Коляды боятся будущего. Это люди одинокие, ищущие контакта с другим человеком, ищущие любви, своего места в жизни. В таких образах персонажей екатеринбургского драматурга, заблудившихся в современной действительности, проявляется авторское видение мира и восприятие окружающей действительности.

Н. Коляда заставляет своих персонажей произносить реплики чеховских героев: «хочется жить», «будем жить», «вся жизнь впереди» и т.д. Такие примеры зачастую обнаруживаем в финальных высказываниях персонажей Н. Коляды, например, Фёдор в пьесе *Курица* (1989) практически повторяет слова Сони из пьесы *Дядя Ваня*:

«ФЕДОР. (Тихо.) Надо жить... Мы еще увидим небо в алмазах... Мы увидим, как все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка... Мы увидим небо в алмазах...»¹⁰⁶.

Известный чеховский текст многократно слышен в репликах персонажей Н. Коляды. Однако, в изображенной уральским драматургом действительности эти

¹⁰⁵ Н. Коляда, *Птица ...*, op. cit., с. 71.

¹⁰⁶ Н. Коляда, *Курица // Того же: «Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 412.

слова приобретают другой оттенок, в них уже нет малейшего проблеска оптимизма, а чеховская ирония отражает трагическую модальность. Вписывая в тексты своих пьес фирменные строчки из пьес Чехова, уральский драматург не только передаёт состояние своих персонажей, для которых цитата является маской, за которой можно спрятать настоящие чувства, но, прежде всего, эти фрагменты, «восстанавливая» чеховский мир, служат Н. Коляде неким художественным кодом, средством передачи авторской картины мира и авторского сознания.

Персонажи Коляды мечтают о настоящей любви. Она, героиня пьесы *Персидская сирень* (1995), так же как Ольга из *Трёх сестёр* хочет найти того, кого она полюбит, но этим мечтам не суждено сбыться. Она, как и Ольга, жестоко разочаровывается, что такой любви, как в романах, в настоящей жизни нет. Также в этой пьесе Коляда следует чеховским приёмам, синтезируя комическое и драматическое и в сюжете пьесы, и в образе персонажей.

Он и Она встретились в почтовом отделении во время перерыва, как выясняется не случайно, так как их столкновение заранее было спланировано героиней, придумавшей сюжет отправки письма и получения ответа на брачное объявление. Однако, не всё удалось предусмотреть, поскольку Он не оказался настоящим адресатом её письма, и абонентский ящик принадлежал другому. Тем не менее, эта внешне комическая ситуация позволяет раскрыть драму двух одиноких людей.

С самого начала создаётся впечатление некой абсурдности ситуации, что автор передаёт при помощи хаотичных, казалось бы, иррациональных высказываний персонажей. Более того, каждый из них до той степени погружен в себя, во свой внутренний мир, что не слышит собеседника. Здесь каждый говорит о своём, каждый оказывается как будто равнодушным к другому и всё же за каждым стоит своя человеческая правда.

Этот приём как раз унаследован из чеховских пьес, в которых разрушается традиционная структура диалога: вопрос-ответ. Реплики персонажей, как правило, ни к кому не адресуются. Более того, персонажи часто не слышат и не слушают друг друга. Поэтому, неоднократно, после высокопарных, пафосных слов героев часто звучит нелепая фарсовая реплика. Однако, стоит учесть, что смысл подтекста проявляется именно на таких «нестыковках» реплик и дискурсов.

«ЛОПАХИН. Да время идет

ГАЕВ. Кого?

ЛОПАХИН. Время, говорю идет.

ГАЕВ. А здесь пачулями пахнет»¹⁰⁷.

Такие нестыковки планов находим также и у Коляды, например в *Персидской сирени*, где герои говорят, но не слушают друг друга.

«ОНА. Состоянье - страшное. Просто, я вам скажу, страшное. Голова - трескает. Такие дни! Магнитный день. Бури, бури, бури!!!

МОЛЧАНИЕ.

Он пробует открыть ящик.

И именно в такие дни мне нагрузки. Мне нельзя катастрофически. Категорически. Абсолютно. А я вот так вот колочусь именно в такие дни. Бури! Магнитный день! Такие нагрузки!

ОН. (*Бормочет.*) Такие нагрузки. А всё без закуски.

ОНА. Бури, бури, бури!»¹⁰⁸.

Н. Коляда в своих пьесах таким нестычкам плана также придаёт существенную роль. Они служат драматургу средством выражения экзистенциальной пустоты существования его персонажей, которых всеохватывающее желание высказаться, выговорить свои обиды, свои мечты приводит к тому, что они неспособны слушать друг друга. Итак, посредством этого чеховского художественного приёма Н. Коляда передаёт свою авторскую позицию по отношению к бессмысленности современной действительности.

Важно также упомянуть, что персонажи *Персидской сирени* практически лишены собственного языка, так как в их высказываниях звучат штампы речи, готовые формулы, цитаты Горького, Пушкина, строки песен советского времени, но также фразы из кино- и мультфильмов.

Неустроенность жизни людей, присущая персонажам пьес Чехова, прослеживается и у Коляды. Это внутреннее состояние уральский драматург передаёт во внешнем виде своих персонажей, в их языке и в их поведении. В их образах, в их высказываниях драматург отразил противоречие между их мечтами, надеждами, и действительностью, в которой они живут.

Тема человеческого одиночества – одна из доминирующих в драматургии Чехова – переосмысливается Колядой. Екатеринбургский драматург, используя чеховские коды изображает трагическую разорванность связей между людьми, потерянность в окружающей их действительности, их несостоятельность.

¹⁰⁷ А.П. Чехов, *Вишневый сад* // Того же: *Пьесы*, с. 216.

¹⁰⁸ Н. Коляда, *Персидская сирень* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 357.

При помощи чеховского интертекста Коляда ставит вопрос: кто такой человек, чего ждёт от жизни. Драматург хочет показать правду о том человеке, про которого все забыли, о том, который никому не нужен, никем незаметен. Герои Коляды – это люди, которые просто хотят преодолеть пошлость повседневности жизни, или, как Таня из *Полонеза Огинского*, хотят найти своё место на земле. Посредством чеховских приёмов, чеховского интертекста, Коляда ищет новые способы понять человеческую душу, хочет сказать правду о современном человеке, передать его истинное состояние, хотя оно и не всегда приятно.

Место действия чеховских пьес – это дом, дача, имение или сад. У Коляды – это коммунальные квартиры, «хрущёвки», квартирки – «вагончики», комнаты, похожие на гроб, реже дачи новых русских или публичные места в роде почтового отделения. Драматург всегда очень детально описывает место обитания своих героев, которое кажется маргинальным, провинциальным. Однако, по мнению Е.Ю. Лазаревой, «в контексте пьесы *Полонез Огинского* феномен маргинальности обнаруживает свою парадоксальность, будучи характеристикой провинциальной узости, зашоренности людей, несмотря на то, что персонажи *Полонеза* ... живут в центре Москвы»¹⁰⁹. Думается, что маргинальность у Коляды не определяет просто географическое пространство, а, скорее всего, является метафорой состояния современной России.

Как известно, определённой художественной семантикой Чехов наделял звуковую палитру текста¹¹⁰. Акустические эффекты весьма значимы для восприятия пьесы. Характерен «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный, который становится в пьесе *Вишневый сад* материализацией неподвластного воздействию человека хода жизни»¹¹¹. Аналогичную роль Чехов придает звуку набата в пьесе *Три сестры*, где именно этот звук является символом жизни, происходящей вне замкнутого мира Ольги, Маши и Ирины.

Этот приём широко используется, при этом часто с иронической модальностью в драматургии Н. Коляды. В *Полонезе Огинского* каждую четверть часа кричит кукушка, которой отвечает гусь. Звук сломанных часов – это символ сломанной жизни героев, непонятный диалог кукушки и гуся отражает ситуацию дурдома, в котором проживают персонажи этой пьесы.

«Чеховский язык» является неотъемлемым элементом пьес Н. Коляды. Это игра, маска, скрывающая подтекст. Аллюзии, реминисценции, включение прямых цитат из произведений Чехова являются творческой манифестацией свободы екатеринбургского

¹⁰⁹ См. Е.Ю. Лазарева *Особенности ... op. cit.*, с. 71.

¹¹⁰ См. Т.Г. Ивлева, *Постмодернистическая драма А.П. Чехова (или ещё раз об авторском слове в драме)* // Драма и театр: Сб. науч. тр., Вып. 1, Тверь, 1999, с. 3-8.

¹¹¹ Т.Г. Ивлева, *Звуковая ремарка в драматургии А.П. Чехова // Художественный текст и культура*, Владимир 1997, с. 67-68.

драматурга, его независимости, свидетельством многоплановости драматургического мышления. «Чеховское слово» это средство, способствующее соединению смешного и серьёзного, высокого и низкого. Цитированные персонажами Н. Коляды чеховские фрагменты передают их внутренние переживания, богатство их духовного мира. Именно такой цитатой из Чехова заканчивается пьеса *Персидская сирень*.

«ОЛЬГА. Если бы знать, если бы знать». ¹¹² (*Три сестры*, А.П. Чехов)

«ОНА. [...] Дурко, правда. Если бы знать. Если бы. День магнитный сегодня. Всё в голове дыбом». ¹¹³ (*Персидская сирень*, Н. Коляда)

Похожие интертекстуальные знаки авторской иронической оценки можно найти в пьесе *Полонез Огинского*. Чеховский Петя Трофимов говорил о счастье, которое придёт, о том, что вся Россия станет вишневым садом. Таня из пьесы Н. Коляды практически повторяет его слова, но, если риторика Трофимова удаляет его от земных бытовых дел, то высказывание Тани наполнено самоиронией и пародийными жестами по отношению к пьесе *Вишневый сад* Чехова:

«ТАНЯ. (...) придет большая любовь на земле, и все будут счастливы. Я верю. Вся Россия станет садом – вишневым, яблочным садом» ¹¹⁴.

Эти слова лишь парафраз реплики из пьесы Чехова, так как они произносятся без энтузиазма, без истинной веры в лучшее будущее. При помощи аллюзий, мотивов или цитат из классики удаётся выявить раскол, деформацию между действительностью «наших дней» и мечтами, иллюзиями героев. Так переосмысленный чеховский интертекст в пьесах уральского драматурга служит общеизвестным культурным кодом, при помощи которого современный автор передаёт своё видение мира.

При этом необходимо вспомнить, что также характер развязок пьес обоих авторов позволяет судить о пародийных жестах уральского драматурга. У Чехова развязки внешне оптимистичны: Ольга (*Три сестры*) «хочется жить», «наша жизнь еще не закончена», «будем жить» или Соня (*Дядя Ваня*) «будем работать для других», «будем жить». Но за этим показным оптимизмом скрывается трагикомическое отношение к бытию и к будущему. В пьесах Коляды развязки передают ощущение экзистенциальной пустоты, безнадёжности существования, так как практически каждая из пьес уральского драматурга заканчивается своеобразной мольбой, персонажи то зовут к Богу, то, сокрушаются, пытаются смириться. Показательно также то, что

¹¹² А.П. Чехов, *Три сестры* // Того же: *Пьесы*, с. 206.

¹¹³ Н. Коляда: *Персидская ...*, op. cit., с. 376.

¹¹⁴ Н. Коляда: *Полонез Огинского* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/polonez/> (дата обращения: 11.07.2011).

бытийные планы в финалах пьес Чехова оборачиваются пустотой никому ненужного существования.

Оба драматурга в своих пьесах часто используют приём ретроспекции. Так, у Чехова, как и у Коляды, обращение к прошлому углубляет конфликт драмы. Хотя, следует подчеркнуть, что действие пьес происходит лишь в настоящем, а ретроспекции появляются только в монологических высказываниях героев для объяснения мотивации их поступков. Этот приём даёт возможность расширить рамки пьесы, не нарушая линейности действия. Такой же ретроспекцией начинается пьеса *Три сестры*:

«ОЛЬГА. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет»¹¹⁵.

У Коляды ретроспекция, как правило, означает мысленное возвращение героев к дням счастья, радости. Подобное значение мы находим в воспоминаниях Тани из *Полонеза Огинского*, поскольку счастливые детские годы противопоставлены жестокости «наших дней». Похожую ситуацию наблюдаем в *Персидской Сирени*, когда запах духов переносит утомленных от одинокой жизни героев пьесы в беззаботное, счастливое прошлое, в годы их молодости. Все эти приёмы возвращения в прошлое имеют ключевое значение для понимания поведения персонажей в настоящем.

В своих пьесах Н. Коляда применяет один из основных художественных приёмов чеховского творчества – особый тип ремарки, которая, подобно как в драматургии классика, подвергается трансформации. Она уже не является фоном действия и комментарием к нему, а выполняет функцию передачи авторского понимания жизни. Как отмечает Т.Г. Ивлева, у Чехова «ремарка становится фактически главным средством характеристики персонажа, важнейшим способом создания эмоциональной «атмосферы» (...) сцены действия, пьесы в целом»¹¹⁶. Чеховская ремарка, как неоднократно отмечалось, могла заменять драматическое действие, что повлекло за собой изменения речи героев: высказывания персонажей стали факультативными и с информационной точки зрения не значимыми как, например, в пьесе *Дядя Ваня*.

«АСТРОВ. Говорите же, говорите, где мы завтра увидимся? (Берет ее за талию.)

Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться. (Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.)

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. (не видя Войницкого). Пощадите... оставьте меня... (Кладет Астрову голову на грудь.) Нет! (Хочет уйти.)

¹¹⁵ А.П. Чехов, *Три сестры* ..., op. cit., с. 137.

¹¹⁶ Т.Г. Ивлева, *Постмодернистическая...*, op. cit., с. 6.

АСТРОВ. (удерживая ее за талию). Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. (увидев Войницкого). Пустите! (В сильном смущении отходит к окну.) Это ужасно. Войницкий (кладет букет на стыл; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником). Ничего... Да... Ничего...»¹¹⁷.

Ремарки в пьесах уральского драматурга приобретают новые свойства, именно в них выражается авторская позиция, о чём шире пишем в следующей главе, посвящённой паратексту пьес Коляды. Важно также отметить, что посредством вписанных в паратекст лирических отступлений, при помощи авторской ремарки, совмещающей внесценическое повествование, в пьесах Н. Коляды формируется психологический рисунок действия. Иногда авторское вмешательство способствует разрешению конфликтов, неоднократно также случается, что авторская ремарка диссоциирует с поведением персонажей. Благодаря этому приёму, смысл текста расширяется и получает новые оттенки. Прямое авторское присутствие, с одной стороны, расширяет художественное пространство – это «весь мир» в *Полонезе Огинского* или «вся Расея» в *Персидской сирени*, но, с другой стороны, делает его узким, личностным, авторским. Бывает, что Коляда отказывается от высказываний героев и выражает собственную позицию в пьесе. Самое исключительное выражение авторского присутствия – вступительная ремарка в пьесе *Полонез Огинского*.

Н. Коляда также активно включает свой голос в текст пьес, в диалоги персонажей, в чём драматург сам признавался: «Когда у меня был свободный день — я писал пьесу *Полонез Огинского*. И все монологи главной героини про Россию, вся моя ностальгия, слезы мои — все в этой пьесе»¹¹⁸.

Однако, авторский голос проявляется не только в высказываниях героини *Полонеза Огинского* про родину. Особо переплетаются воспоминания Тани об её прошлом, ушедшем навсегда мире и мире самого автора:

«ТАНЯ. (...) в улице, есть щель - нет, не щель, а маленький переулок, ведущий к моему дому, к моему миру, моей жизни, и вот там-то есть щель: крохотная дверца из жести и дерева, и там, за этой дверью, живет моя мама, сестры и братья, живу я, и я бегу домой, открываю эту скрипучую дверь, там в углу лежат мои старые, грязные и пыльные, самодельные игрушки, тут - мой пыльный и колючий мир, а мать стоит у огня, посередине комнаты и готовит ужин, я сажусь в угол, беру игрушки и жду ужин, хочу есть, баюкаю куклу из соломки, я сижу и знаю, что скоро из своей лавочки придет сюда ко мне мой отец, он придет ужинать, а лавочка его напротив нашего дома,

¹¹⁷ А.П. Чехов, *Дядя Ваня* // Того же: *Пьесы*, с. 117.

¹¹⁸ Н. Коляда, *На Сахалин...*, op. cit.

отец сидит злой, считает деньги и хмурится, рядом с лавочкой на противне или на чем-то таком железном - раскаленные угли, и на этом железе грязный рабочий, стуча молотком, делает украшения: какие-то восточные длинные серьги или браслет - очень грубо и неумело делает он, и пот бежит по его лицу, но - скоро домой, он думает о доме, о том, что день кончился и наступили серые сумерки, он сделает украшение и отдаст его детям, а дети будут продавать это украшение глупым туристам ... (Пауза)»¹¹⁹.

Этим особым приёмом Коляда демонстрирует, что мир его персонажей – это его мир, что он разделяет их надежды, мечты, ожидания, а также ностальгию и тоску по уходящему миру.

Следующей художественной особенностью драматургии классика, которую Н. Коляда использует в своих произведениях, является открытая форма пьесы. Уральский драматург, подобно Чехову, отказывается от разрешения конфликта и выносит его за рамки произведения. Как подчёркивает Г.Я. Вербицкая, «„Новая драма” сосредоточена на конфликте человека с самим собой, на экзистенциальном противостоянии человека и судьбы. Субстанциональный конфликт неразрешим в пределах одной жизни, одной пьесы и типологически восходит к драме рубежа XIX – XX веков, к творчеству (...) Чехова»¹²⁰.

Уральский драматург наследует чеховские идеи и приёмы драмы, однако, Коляда применяет развивает их и переосмысляет в русле своей театрально-драматургической эстетики. Н. Коляда возвращается к творчеству Чехова без пафоса, поддаёт сомнению мечты чеховских персонажей о лучшем будущем.

Коляду сближает с Чеховым также отражение эмоционального состояния, ощущения перелома веков, хотя у современного драматурга совсем другие взгляды на будущее России. Чехов привлекает Коляду не только мастерством своего творчества, но и влиянием на современную драматургию. Чеховский текст для драматурга становится средством пародирования вечных проблем жизни, некоторых трансформаций смысла, закрепившегося за чеховской поэтикой драмой в сознании читателей/зрителей.

Чеховские приёмы в драматургии Н. Коляды приобретают иной характер, иную модальность. Уральский драматург использует творческое наследие классика серебряного века, пропуская его сквозь призму своего мировоззрения. Н. Коляда в своих пьесах использует чеховский интертекст как всеобщее узнаваемый код, при

¹¹⁹ Н. Коляда, *Полонез ...*, *op. cit.*

¹²⁰ Г.Я. Вербицкая, *Отечественная драматургия 70 – 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики* автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва 2008, с. 4.

помощи которого передаёт свою авторскую позицию по отношению к окружающей действительности, к происходящим переменам.

Творчество екатеринбургского драматурга отражает ситуацию психологического и нравственного кризиса: неустроенность человека в мире, абсурдность существования, а также деформация психологического состояния человека, свойственная переходному периоду. В драматургии Н. Коляды не наблюдаем пафоса, высоких стереотипов сентиментальности, однако, в его пьесах можно распознать истинный гуманизм. Создавая «свой мир», Н. Коляда обращается к миру классика, чтобы посредством этого межэпохального диалога выразить своё мировоззрение, своё авторское сознание.

4.3. Выводы

Драматургия Н. Коляды богата различными интертекстуальными отнесениями как к русской, так и к мировой литературе. При этом эти интертекстуальные связи с литературной традицией в творчестве уральского драматурга неоднородны и принимают разные формы. Итак, в пьесах Н. Коляды можно выделить два основных способа, два уровня освоения «чужого слова».

Первый уровень освоения литературной традиции в драматургии Н. Коляды принимает форму ремейка. Второй же уровень – это обращение к произведениям классиков в форме цитат, аллюзий, всякого рода реминисценций.

Несомненно, очень интересным способом использования уральским драматургом «чужого литературного слова» является широко распространённая в современной русской драматургии форма ремейка. Среди авторов, к которым в форме диалога с русской литературной традицией обращается Коляда, прежде всего, А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь.

Н. Коляда не реинтерпретирует классические темы, сюжеты, или характеры, а благодаря известному, ставшему стереотипным пониманию мира, (как, например, гоголевская идиллия), воплощает своё видение того или иного типа сознания в условиях новой действительности. Более того, уральский драматург сталкивает переданное классиками отношение к жизни с ситуациями из современной действительности (в случае с пьесами, насыщенными пушкинскими аллюзиями) и создаёт вариации на вечные темы (когда речь идёт о *Старосветских помещиках* Н.В. Гоголя), позволяющие объёмно представить авторское сознание, в данном случае, его трагикомическую версию любви в условиях идиллии. Следовательно, непреходящая актуальность пушкинских и гоголевских тем позволяет уральскому драматургу вести диалог с их наследием, а ремейк воспринимается как форма создания оригинального произведения. Итак, в своих пьесах, Коляда не хочет воссоздать пушкинский и гоголевский миры, а, переосмысливая поэтику классиков, творит новые, оригинальные произведения про «наши дни».

Среди отношений второго типа в творчестве уральского драматурга наиболее последовательное отражение находит чеховский интертекст, который более или менее явно обнаруживается во многочисленных пьесах Н. Коляды. Бывает, что «чеховское слово» проявляется даже помимо желания самого автора, который, как бы подсознательно возвращается к приёмам классика серебряного века. Обращение Коляды именно к творчеству Чехова вызвано рядом факторов: близостью художественных миров, универсальностью и вневременностью, а также широкой

узнаваемостью творчества классика и т.п. Однако, прежде всего, чеховский интертекст в творчестве Н. Коляды помогает передать авторскую модальность, авторское сознание.

Обращение уральского драматурга к чеховскому наследию заметно, прежде всего, на уровне поэтики пьес. Чеховский интертекст отчётливо проявляется в особенностях конфликта, в структуре действия, в котором главное проявляется в высказываниях персонажей, а точнее, в том, что подразумевалось, посредством чего раскрывается внутренний мир героев.

Несомненно, обоих драматургов объединяет ощущение трансгрессии, переходности эпохи, однако, вследствие обстоятельств, сложившихся в современной России, это чувство в пьесах Коляды принимает другую форму. Персонажи уральского драматурга, в отличие от чеховских, не ожидают перемен к лучшему, поскольку, существуя в условиях современной российской действительности, они уже потеряли надежду на светлое будущее. Их счастье в прошлом, в воспоминаниях, а, зачастую, оно является выдумкой, иллюзией.

Диалог Н. Коляды с произведениями классика серебряного века проявляется и в том, что екатеринбургский драматург в своих пьесах многократно использует те же художественные приёмы, которые давно стали отличительными признаками драматургии А.П. Чехова. Среди самых характерных, несомненно, применяется звуковое наполнение пьес. Подобно произведениям классика, эти приёмы также у Коляды не только получают относительную художественную самостоятельность, но также несут на себе дополнительную семантическую нагрузку.

Подобно драматургии Чехова, уральский драматург существенную роль также придаёт вспомогательному тексту его пьес, который зачастую служит средством передачи авторской позиции.

Чеховское наследие обнаруживаем также на уровне структурного оформления пьес, а, именно, в вынесении развязки конфликта за рамки произведения и в разрушении традиционной структуры диалога: вопрос – ответ, игры с драматургическим жанром. Такой тип конструирования диалога служит Н. Коляде одной из форм выражения авторского сознания, авторского мировосприятия.

В обращении Н. Коляды к творчеству классика серебряного века нет ни пафоса, ни желания пародировать. Оно вызвано близостью художественных миров. Уральский драматург использует чеховское наследие для того, чтобы при его помощи передать своё авторское мировоззрение, чтобы показать своё понимание и видение современной действительности.

Реплики персонажей Н. Коляды также полны цитат и аллюзий к произведениям классиков как русской, так и мировой литературы. Чужое слово в тексте пьес уральского драматурга – это игра, маска, раскрывающая богатство духовного мира персонажей с одной стороны, и, манифестация свободы автора, с другой. При помощи интертекстуальных отсылок, умело вписанных Н. Колядой в тексты его пьес, драматург активизирует в сознании реципиента определённые художественные и культурные коды, вызывающие и активизирующие в сознании читателя/зрителя нужные автору представления, ассоциации.

Обращаясь к прецедентным текстам в условиях новой художественной действительности драматург переосмысляет их и, одновременно, придаёт новые смыслы. Таким образом, использование уральским драматургом «чужого слова» является своеобразным художественным кодом, при помощи которого Коляда передаёт своё видение мира.

5. Прототекст и текст ремарки в аспекте проблемы высказывания

в пьесах Н. Коляды

Современная драматургия, по сравнению с другими родами литературы, за последние десятилетия переживает существенные структурные изменения, что находит своё отражение также в оформлении текста пьесы, а, точнее, в его структуризации. Эти изменения, касающиеся как главного, так и побочного текста, в основном, связаны с активизацией позиции автора и его стремлением максимально проникнуть во все уровни художественности драмы. Появление новых форм личностного авторского самовыражения в поэтике пьесы и связанные с ним процессы лиризации и эпизации высказывания драматургических произведений привели к переакцентированию отношений между текстом и паратекстом, а, именно, к изменению роли и функций ремарки, её перемещению в центр, усилению её позиции даже по сравнению со словом персонажа. Однако, все эти модификации структуры драматического текста в поэтике современной драмы могут, в то же время, рассматриваться как признаки её деформации.

В пьесах представителей современной драматургии не только увеличивается объём ремарочного текста, но также изменяется его роль и характер. Б. Голубовский, отмечает, что «ремарка от скупой, протокольной информации переходит на новые позиции: она становится рядом с режиссёрской мизансценой».¹ Затем исследователь добавляет, что так «разросшийся» ремарочный текст приобретает литературную ценность наравне с основным текстом пьесы².

Многие исследователи современной драматургии отмечают всё возрастающую роль ремарки, которая перестаёт быть вспомогательным элементом драматической структуры, указанием для режиссёрской интерпретации³. Соответственно возрастанию роли автора в тексте, всё более усиливается её смыслообразующая роль в поэтике драматического действия, т.е. осуществляется, так называемое, передвижение паратекста от периферии к центру поэтической структуры драмы. Вследствие этого процесса ремарки в пьесах представителей «новой новой драмы» воспринимаются как прямой разговор с читателем/зрителем или превращаются в прямой авторский монолог, являющийся прямым выражением авторского сознания.

¹ Б. Голубовский, *Шаг в профессию*, Москва 2011, с. 166-167.

² См. Там же, с. 167.

³ См. М.В. Ершов, *Функциональное расширение роли ремарки* // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика», № 3, 2011, с. 41-46; К.В. Толчеева, *Об иллюкативной «ответственности» автора в драматургическом паратексте* // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта, Вып. 8, 2014, с. 38-44; К.В. Толчеева, *Паратекст и его функции в драматургическом дискурсе*, Липецк 2008; Т.Г. Иванова, *Ремарка как редство передачи авторского замысла* // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Вып. 27, Т. 8, 2007.

На изменения соотношений между категориями «основной текст» и «побочный текст» и на их переакцентировку обратил внимание также С.П. Лавлинский, отмечая нарративизацию наряду с перформатизацией, как одну из ведущих тенденций в современной драме. Причём, исследователь понимает нарративизацию как усиление в тексте повествовательных элементов, превращение так называемого «паратекста» в «основной текст»⁴.

Влияние нарративизации на изменение функций современного ремарочного текста отмечают также другие исследователи драмы. В.Л. Шуников полагает, что процесс нарративизации напрямую связан с синтетической природой современной драмы, в которой органично соединяются черты собственно драмы и эпоса, в результате чего образуются две точки зрения на событийный мир в произведении (внутренняя и внешняя), а автор начинает выступать в качестве посредника между читателем и миром пьесы, определяя ракурс его восприятия⁵.

В свою очередь О. Семеницкая и А. Сеницкая отмечают, что в современной драме ремарки до такой степени становятся «разбуханными», что превращаются в самостоятельную картину, в «текст в тексте». В этом случае происходит замена слова-поступка на описательное эпическое, что может восприниматься как фактор, провоцирующий метадраматичность и метатеатральность, так как сам драматический язык выходит за свои пределы, читатель иногда не может определить, что перед ним за текст: театрализованная проза, которая оформлена как драма, либо драма, которая впитала в себя эпическую описательность и сценарное конструирование образа⁶.

Действительно, в пьесах многих современных драматургов ремарка выходит из той сферы, которую она занимала в традиционной драме. Она занимает поле художественного текста, захватывая целые абзацы и даже страницы, становясь формой выражения сознания автора, как это имеет место в драматургии Н. Коляды.

Важно отметить, что усиление непосредственного выражения авторской позиции не только повлияло на структурные соотношения внутри текста, но также на языковое оформление пьесы. При этом многие исследователи современной драматургии неоднократно подчёркивают в своих работах приоритетную важность текста в пьесах новейшей драматургии.

⁴ См. С.П. Лавлинский, *Теория и практика новой драмы*. Материалы круглого стола (в рамках программы «новая пьеса» фестиваля «Золотая маска» 18 марта 2011 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=757> (дата обращения: 17.06.2014).

⁵ См. В.Л. Шуников, *Нарративизация новейшей российской драмы* // Вестник РГГУ 2011, № 7 (69) Серия Филологические науки. Литературоведение и фольклористика, с. 67-74.

⁶ См. О. Семеницкая, А. Сеницкая, *«Обман зрения» в структуре метадрамы (иллюзии Александра Струганова)* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое. Материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 21-22 апреля 2012 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013, с. 46-47.

Как отмечал А.А. Аникст, «первоначальная функция драматической речи была почти всеобъемлющей. Посредством неё получили характеристику место, время и другие обстоятельства действия, передавались не только желания и мнения персонажей, но и их душевные переживания, скрытые мысли. Поэтому в драматическом произведении, со времён античности до XVII века воспроизводился не реальный диалог, а, скорее, нашли поэтическое отражение драматические ситуации и характеры. Язык персонажей был образно-поэтическим или афористичным, передавал не столько живую разговорную речь, сколько поэтический стиль автора»⁷. Таким образом, речь персонажей являлась выражением всего художественного замысла пьесы. Реплики, диалоги и монологи персонажей выражали их состояние, умонастроение, раскрывали их характеры, в них находил отражение смысл происходящего действия.

Процесс нарастания авторского присутствия в драматургии, по замечаниям А.А. Аникста, начинает обнаруживаться с конца XVIII века, усиливаясь в течение всего XIX века до начала XX века. Как подчёркивает учёный, это было связано с двумя факторами: во-первых, с отражением в речи персонажей типичных речевых навыков определенной среды, а во-вторых, – с развитием искусства декорационного оформления сцены, что упразднило нарративное начало речей героев⁸. Таким образом, в единстве реплик персонажей и сценического действия раскрывалось содержание пьесы, поскольку именно в речи содержалось всё, что читатель/зритель узнавал по ходу развития действия. Речевые характеристики героев содержали информацию об их прошлом, о мотивации их поступков, об их внутренней жизни, об отношении друг к другу и к окружающему миру. Следовательно, как отмечал В.Е. Хализев, высказывания персонажей драмы служили их исчерпывающему самораскрытию, адекватному изображаемой ситуации⁹.

На эту особенность языкового оформления драмы указывал также С.Д. Балухатый, отмечая, что прямая речь в драматическом произведении присутствует «и как средство характеристики лица говорящего, и как приём наглядного развёртывания речевой темы, и как носитель силовых драматических моментов. Драма к тому же работает с произносительным словом и на этом строится её расчёт на большую выразительную силу слова»¹⁰.

В связи с изменениями эстетики драмы изменялась и роль речи персонажей. Она стала отражением социально-психологического характера эпохи, средством выражения

⁷ А.А. Аникст, *Драма // Театральная энциклопедия*: в 5-ти т. под ред. С.С. Мокульского, Москва, Т. 2, Стб. 508.

⁸ См. Там же, Стб. 508.

⁹ См. В.Е. Хализев, *Драма как явление искусства*, Москва 1978, с. 8.

¹⁰ С.Д. Балухатый, *Проблемы драматургического анализа. Чехов*, Ленинград 1927, с. 8

позиции как героя, так и автора, его мировидения, затем, способом коммуникации автора с читателем/зрителем, поскольку, с одной стороны, персонаж высказывается от себя, но, с другой, драматург «заставляет» его произносить определённые слова. Вследствие этого дискурс персонажа всегда является двойным.

По отношению к традиционной драме принято считать, что говорить – значит делать, т.е., как пишет П. Пави, речь в драматургическом произведении имеет символическую способность совершать действие¹¹. Однако, начиная уже с модернистской драмы, а затем под влиянием постмодернистской поэтики, предполагающей смешение различных эстетических установок, изменения в тексте драматургического произведения отразились и на этой его особенности, приводя к тому, что слово в современной драматургии не воспринимается как равное действию.

В современной драматургии речь персонажей перетерпевает многие существенные изменения. Трансформации подвергается движущий элемент драматического действия – диалог. Присущая ему коммуникативная функция ослабляется, а, иногда, даже нивелируется. Реплики персонажей не вызывают реакции, не требуют ответа, обратная связь в таких диалогах зачастую не предусматривается. Основной интенцией персонажей не является коммуникация, так как ими руководит лишь желание выговориться. Этот речевой поток и исповедальность приводят к монологизации драматургического текста. Речь персонажей только внешне диалогически оформлена. По сути дела, она не представляет собой реакции на реплики собеседника, а тяготеет к монологическим высказываниям. Таким образом диалогическая речь в результате представляет «монологи глухих»¹², что, как отмечает Е.Е. Шлейникова, на уровне драматургического дискурса отражает идею отчуждения и разобщённости. В стремлении выразить себя персонажи практически не ориентируются на восприятие предполагаемого слушателя (участника действия)¹³. Исследовательница отмечает также, что в таких случаях частым становится приём обращения к ирреальному собеседнику¹⁴.

Именно такой приём свойственен драматургии Н. Коляды, особенно одноактным пьесам, являющимся, по сути дела, монологами. Присутствие ирреального, придуманного собеседника является претекстом для высказываний персонажей пьес *Американка*, *Носферату*, *Родимое пятно*, *Пишмашка* и некоторых других. Похожий

¹¹ См. П. Пави, *Речь как словестное действие* // Того же: *Словарь театра*, Москва, с. 82.

¹² Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950-1990-е годы*: в 2 Т., Москва 2003, с. 611.

¹³ См. Е.Е. Шлейникова, *Речь персонажей* // *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, Вып. 1-2, Сборник научных статей, отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2011, с. 368.

¹⁴ См. Там же, с. 368.

приём обнаруживаем также в пьесах *Шерочка с машерочкой* и *Бенефис*, в которых собеседником, а точнее, слушателем является животное, то кошка, то собака.

Как отмечают некоторые исследователи современной драмы, вследствие этой монологической направленности речи персонажей в тексте пьесы усиливается лирическое начало, что сказывается на изменении адресата драматургической коммуникации. По наблюдениям Е.Е. Шлейниковой, «за счёт частых лирических отступлений позиция героя сближается с позицией автора, ориентирующегося на активное восприятие читателя/зрителя»¹⁵. Из этого также следует, что драматургическое слово теряет изначально присущие ему действенные характеристики.

Несмотря на все указанные изменения, по сей день драматурги преимущественно посредством речи, высказываний персонажей выражают эмоциональное, интеллектуальное отношение к предметному и непредметному миру своего персонажа¹⁶. Это, как отмечают философы языка и лингвисты, связано с тем, что язык – это не только средство взаимопонимания, но, прежде всего, «слепок мировоззрения и духа говорящего»¹⁷.

Несомненно, речевая организация «новой новой драмы» имеет особый характер. По замечаниям Т.В. Журчевой, она «отличается многоречивостью персонажей, чрезвычайной наполненностью текста реплик и монологов, что проявляется в постоянном повторе речевых конструкций, нерасчлененности сценического дискурса»¹⁸. Однако, следует добавить, что этот насыщенный речевой поток, с одной стороны, не всегда влияет на развитие действия, но, с другой, также не обеспечивает полноценного самораскрытия персонажей. Таким образом, в речи персонажей получает отражение проблема кризиса языка, под знаком которой шло развитие драматургии на протяжении всего XX века¹⁹.

Попытки персонажей современных пьес выговориться и, тем самым, продемонстрировать собственное существование, часто не удаются. Взамен драматурги компенсируют отсутствие семантической наполненности речи своих персонажей, активно используя многочисленные социально-культурные словесные коды, а также включают в их реплики классические прецедентные тексты, тем самым образуя богатый интертекстуальный фон своих произведений. Для современных пьес характерно также присутствие ненормативного пласта речи. Употребление

¹⁵ Е.Е. Шлейникова, *Речь...*, *op. cit.*, с. 368.

¹⁶ См. Т.С. Шахматова, *Языковая личность современника в пьесах Юрия Клавдиева // Современная российская и европейская драма и театр: сборник материалов международной научной конференции* (10-12 октября 2013 г.), ред. В.Б. Шамина, Е.Н. Шевченко, Казань 2014, с. 26.

¹⁷ В. фон Гумбольдт, *Язык и философия культуры*, Москва 1985, с. 397.

¹⁸ Т.В. Журчева, *«Тольятинская драматургия»: конспект критического очерка // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта*. Материалы научно-практического семинара 12-13 апреля 2008 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2009, с. 71.

¹⁹ См. G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977.

драматургами богатейшей палитры обценной лексики является отражением состояния общественного сознания. Как подчёркивают исследователи, активное включение нецензурного языка как «антитезы норме также иллюстрирует коммуникативное одиночество героев, подчёркивает дисгармоничность их существования»²⁰.

Все эти процессы, свойственные современной драматургии, нашли отражение в текстах пьес Н. Коляды. Многие исследователи и критики театра именно в этом усматривают одну из главных причин популярности уральского драматурга. М.И. Громова отмечает, что «Коляда заполнил свои пьесы богатейшим, неиссякаемым потоком уличного говора, нынешнего фольклора – от словообразования до всегда неожиданных «присказок», баек и анекдотов»²¹.

М.А. Литовская, анализируя языковое оформление пьес Н. Коляды, отметила, что «речь персонажей одновременно раздражает и привлекает читателя/зрителя, поскольку она узнаваемо уродлива и, в то же время, является для человека единственной возможностью выразить себя»²².

А. Соколянский, в свою очередь, писал: «У Коляды речь, насквозь прожженная штампами и вульгаризмами, течёт естественно и свободно (...) словарь его, как правило, груб, интонация же – страстна и велеречива»²³. В другой рецензии он отметил: «Его пьесы бедны словом, как бедны им наши разговоры. Он не обедняет интонационную палитру русской речи, лишь констатирует безликость случайно услышанных диалогов»²⁴.

И.П. Зайцева, исследуя языковую картину мира в пьесах екатеринбургского драматурга в аспекте коммуникативно-стилистического анализа отмечает, что мастерство Н. Коляды проявляется «в умении структурировать речевые портреты своих героев, что персонажи его пьес на протяжении всего развития драматургического действия остаются для читателя/зрителя интересными как участники коммуникации: в их высказываниях в большинстве случаев в той или иной мере присутствует креативный элемент, явно ощущается творческое отношение к языку, что, в свою очередь, предполагает нестандартность и малопредсказуемость речевых реакций, и, главное, позволяет до конца пьесы сохранить интригу, активно вовлекать

²⁰ Е.Е. Шлейникова, *Речь ...*, *op. cit.*, с. 369.

²¹ М.И. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2009, с. 195.

²² М.А. Литовская, *Многоречие в пьесах Николая Коляды: социальный аспект // Русский язык в многоречном социокультурном пространстве*, отв. ред. Б.М. Гаспаров, Н.А. Купина, Екатеринбург 2014, с. 216.

²³ А. Соколянский, *Шаблоны склоки и любви // «Новый мир»* 1995, № 8, с. 221.

²⁴ А.Соколянский, *Дорожные жалобы: Пьеса Коляды «Мы едем, едем, едем...» в московском театре «Современник» // «Независимая газета»* 24 июля 1996, с. 7.

воспринимающую сторону в процесс авторских размышлений и оценок происходящего»²⁵.

В настоящей главе нашего исследования проанализируем структурные, художественно-смысловые, а также коммуникативные изменения в области главного и (условно) вспомогательного текста пьесы. Проанализируем, как тенденции, свойственные современной драматургии, отразились в творчестве Н. Коляды и попробуем выявить особенности как основного, так и побочного текста пьес уральского драматурга. В связи с тем, что и речевая картина пьес Коляды, а также ремарки уже стали предметом нескольких исследований, мы, опираясь на уже существующие работы, попытаемся пополнить и уточнить некоторые вопросы, связанные с характеристикой слова персонажей и авторского слова, а также выявить художественные особенности языкового оформления пьес уральского драматурга.

На языковое своеобразие пьес Н. Коляды указывали практически все исследователи его творчества. Большинство из них, вслед за Н.Л. Лейдерманом, исследовали некоторые аспекты карнавальности языка уральского драматурга, сочетание высокого и низкого пластов речи, присутствие нецензурных слов и сопоставление литературного слова с нормативной лексикой²⁶.

Поскольку полная характеристика речевых особенностей пьес Н. Коляды отсутствует, в первом подразделе этой части нашей работы не только систематизируем позиции исследователей, которые уже обращались к этой проблеме, но также попытаемся раскрыть индивидуальные черты языковой стихии пьес Н. Коляды, указать на её характерные особенности, а также выявить и осмыслить происходящие в ней изменения. В этом подразделе попробуем рассмотреть, как в языке персонажей проявляется автор, его сознание и видение мира.

Во втором подразделе настоящей главы ставим перед собой задачу выявить особенности ремарочного текста в драматургии Н. Коляды, а именно, попытаемся проанализировать своеобразие ремарок пьес екатеринбургского драматурга, их место в структуре всего произведения, а также систематизировать способы проявления авторского присутствия, авторской позиции и видения мира в этом традиционно отавторском тексте.

²⁵ И.П. Зайцева, *Перспективы коммуникативно-стилистического анализа современного драматургического текста (на материале произведений Н. Коляды)* // Научный часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія № 9. Сучасні тенденції розвитку мов. Випуск 6: збірник наукових праць за ред. Проф. В.І. Гончарова, Київ, вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011, с. 92.

²⁶ См. Н.М. Малыгина, *Николай Владимирович Коляда* // История русской литературы XX века в 3-х кн., Кн. 3, Москва 2005, с. 135-145; Е.А. Фомина, *Язык как отражение действительности в драматургии Коляды* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое. Материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 21-22 апреля 2012 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013, с. 98-103.

5.1. Языковая картина мира в драматургии Н. Коляды

Драматургия – исключительный род литературы, в котором, как ни в одном другом, речь персонажей играет ключевую роль, поскольку художественная природа драматургического текста заключена в языке. Именно он является основным способом выражения героев, а также формой присутствия самого автора в тексте пьесы, который, по мнению М.А. Голованевой, представляет собой «оречевлённый концептуальный мир авторского сознания»²⁷. Вследствие этого именно в высказываниях героев непосредственно раскрывается авторская позиция и проявляется авторский способ создания художественного образа мира в пьесе.

Особым примером речевой организации драматургического текста, в котором отчётливо заметен эффект авторского присутствия, является драматургия Н. Коляды, языковое оформление которой до сих пор вызывает крайне противоречивые отзывы, реакции, как среди исследователей и критиков театра, так и среди читателей/зрителей.

Важность языкового оформления своих пьес признаёт также сам драматург: «Главное не текст, а – действие». Бред, бред, бред полный то. Текст, его музыка – самое главное»²⁸.

С одной стороны, подчёркивается особое мастерство владения языком Н. Коляды, которое проявляется в умении создать живые, ярко индивидуализированные человеческие характеры²⁹. Именно благодаря этим виртуозным языковым партитурам пьесы уральского драматурга представляют блестящую возможность для «бенефисных» ролей. И, действительно, как отмечает О. Игнатюк: «Тут следишь не столько за развитием диалогов, сколько за инструментовкой, виртуозной разработкой и самим полётом этой языковой стихии»³⁰. Подчёркивается особая индивидуальность речевой манеры Н. Коляды: «В почерке драматурга есть своего рода мрачный импрессионизм и безбоязненное чутьё, заставляющее сохранять ту «правду жизни», которая необходима для создания правды художественной, для выражения именно того драматизма, который чувствует автор»³¹.

С другой же стороны, далеко не все принимают обилие обсценной лексики в пьесах Н. Коляды, упрекая екатеринбургского драматурга в желании шокировать

²⁷ М.А. Голованёва, *Слово в коммуникативно-когнитивном пространстве русской драмы конца XX века: монография*, Астрахань 2011, с. 5.

²⁸ Н. Коляда, *Ответы на вопросы одной симпатичной, но насырной журналистки из города N.* // «Театральная жизнь» 2000, № 5, с. 20.

²⁹ См. Н. Малыгина, *Откуда придёт спасение? (Явление Николая Коляды)* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru> (дата обращения: 17.06.2011).

³⁰ О. Игнатюк, *В русском стиле? Молитва и слухи вокруг спектакля «Сказка о мётрвой царевне»* // «Литературная газета» 17 марта 1993, с. 8.

³¹ Е.В. Сальникова, *В отсутствии несвободы и свободы* // «Современная драматургия» 1995, №. 1-2, с. 203.

излишним употреблением нецензурных слов. Обширный пласт ненормативной лексики вызвал резкую реакцию критиков: «Веет легкий матерок», «пространство русского сквернословия», «лексикон хамского остроумия», «помойный поток»³².

Сам Н. Коляда не оставался равнодушным и неоднократно жаловался на неестественные рецензии на постановки его пьес, в одной из которых написали, что, мол, «гореть в аду этому Коляде»³³. Однако, со временем увеличилось число исследователей, литературоведов, а также критиков театра, отстаивающих право драматурга на нецензурную лексику, которые за этим приёмом стали видеть больше, чем только желание эпатировать вульгарным языком, возбуждать чувство шока.

Так Е.В. Сальникова отмечает: «На мой, сугубо субъективный взгляд, ненормативных выражений у Коляды не так уж много, они по-своему изящны и остроумны, образуя, скорее, часть народного фольклора, чем грубой непристойной ругани. В языке, на котором говорят герои, больше артистизма, чем вульгарности. Для них и в контексте сюжетов и ситуаций пьес такой язык вполне нормативен – он адекватен миру и внутренним состояниям действующих лиц. Это стилистика человеческих реакций на свою рассыпающуюся жизнь, неполное и безумное бытие, в котором всё не так, как надо. И люди имеют право изъясняться, как душа велит»³⁴.

Интересно и мнение самого драматурга по поводу присутствия бранной лексики в его пьесах. В интервью журналу «Современная драматургия» в 1991 году о своём отношении к нецензурным выражениям он отвечал: «У меня последняя пьеса *Сказка о мёртвой царевне*. В Министерстве культуры меня спрашивают: «Пьеса у вас написана стихами?» Отвечаю честно – «матом». Наверное, во времена Чехова, Толстого можно было писать без мата. Сейчас время иное. – Я пишу с матом. Если в моих пьесах появляется то или иное нецензурное слово, значит, оно было наиболее точным в этом месте. И другого такого найти не мог»³⁵.

Однако, со временем Коляда меняет своё отношение к обцененной лексике, о чём так высказывался в интервью журналу «Театральная жизнь»: «...Сейчас все стараются как можно хлестче выразиться, как можно ярче ругнуться и сейчас это стало общим местом. (...) Но все пишут матом, который я сам терпеть ненавижу. (...) У меня в пьесах мата нет – пусть кто угодно меня к стенке ставит и требует признать обратное. Нету! У меня есть какие-то словечки для связки слов, но они не главное. Главное в пьесах,

³² О. Горгома «Сегодня» 17 июля 1996; О. Игнатюк «Культура» 27 июля 1996; А. Соколянский «Общая газета» 18-24 июля 1996; А. Злобина, *Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом* // «Новый мир» 1998, № 3, с. 194.

³³ П. Руднев, *В неравной битве с критикой* (интервью с Николаем Колядой) // «Независимая газета» 16 февраля 2000, с. 7.

³⁴ Е.В. Сальникова, *В отсутствии...*, op. cit., с. 203.

³⁵ Н. Коляда, *Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за всё. Я ни от кого не завишу* // «Современная драматургия» 1996 № 1, с. 212.

в театре, я думаю, то, с какой искренностью автор раскрывает своих персонажей, а стало быть, и раскрывается сам»³⁶.

Несколько лет спустя в интервью П. Рудневу, Коляда стал признавать присутствие ненормативной лексики в современной драматургии: «Я не люблю матерные слова не по делу. Как говорил покойный генерал Лебедь: «Мы матом не ругаемся. Мы на нём разговариваем». Вот когда «на нём» разговаривают – замечательно, люблю. А когда просто ругаются – противно»³⁷. На таком языке разговаривают персонажи многочисленных пьес екатеринбургского драматурга, поскольку, как отмечал сам автор: «неблагозвучие современного сценического языка – поиск правды о человеке, о его потаенном «я»»³⁸.

Именно при помощи такого неблагозвучного языка Н. Коляда пытается раскрыть внутренний мир многих героев его пьес. Обсценная речь звучит в высказываниях персонажа на протяжении всей пьесы *Вовка-марковка (Лебединая песня)* (1989):

«ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ. (Снова кричит.) Костюмеры?! (Выглянул за дверь, во всю глотку:) Суки грязные, придет ко мне кто-нибудь или нет?! Я кому говорю это, Пушкину, ага? (Тихо.) Падлы, у народных там медом намазано, с первого на четвертый ко мне не придет никто... (Кричит.) Да?! Блядь, я кому это говорю?! Слышите?!»³⁹.

Актёр-алкоголик, занимавший гримуборную в самой отдалённой части театра, при помощи вульгаризмов скрывает свои настоящие чувства, т.е. ощущение выброшенности, отсутствие уважения со стороны людей, с которыми работает. Нецензурная лексика позволяет ему излить свои обиды, изречь своё горе. Грубые, ненормативные слова, произносимые Владимиром Сергеевичем, а также и героями многих других пьес – это способ спрятать страх перед одиночеством, это маска, скрывающая их настоящее состояние, это также способ обратить на себя внимание, вызвать какие бы то ни было чувства к себе.

К этому приёму прибегают практически все персонажи Н. Коляды, однако, самым поразительным примером брани, ненормативного языка является ссора разводящихся супругов из пьесы *Черепаша Маня* (1991). Это ничто иное как реакция на пустоту существования, самый выразительный способ привлечения внимания к нищете духовного бытия, к отсутствию понимания другим человеком.

«Вдруг начинается дикий ор, крик, визг, ругань:

ИРА. (Она стоит посредине комнаты, волосы у неё на голове

³⁶ Н. Коляда: *Ответы ...*, op. cit., с. 22.

³⁷ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды о современном драматургическом языке 1 мая 2006 года* [Электронный ресурс], Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskom-yazyike/> (дата обращения: 11.07.2013).

³⁸ Н. Коляда, *Сижу ...*, op. cit., с. 212.

³⁹ Н. Коляда, *Вовка-Марковка // Того же: Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003, с. 60.

торчат в разные стороны.) Дерьмо собачье!

СЛАВА. *(Рвёт волосы у себя на голове.) Чмошница!*

ИРА. Дятел долбаный!

СЛАВА. Свинья!

ИРА. Козёл!

СЛАВА. Дура!

ИРА. Дебил! .

СТАРИК. Коза рогатая!

ИРА. Скотина подлючая!

СЛАВА. Фуфло покрашенное!

ИРА. Сука ты!

СЛАВА. Сама сука!

ИРА. Я сука?! Ты сука!

СЛАВА. Ты сука! (...)»⁴⁰.

Ругань, даже помимо искусственных попыток самого автора остановить своих персонажей, не прекращается, а, напротив, длится до конца пьесы, даже домашнее животное – черепаха не выносит несдержанного потока взаимных оскорблений. Животное с грустью в голосе просит супругов прекратить скандал.

«ЧЕРЕПАХА МАНЯ. Я здесь, внизу... Это я, черепаха Маня, говорю вам: не ругайтесь вы...»⁴¹.

Ругань – это их общий язык, единственный способ преодолеть невозможность понимания другим человеком. При помощи ненормативной лексики Коляда передаёт отсутствие возможности коммуникации между людьми, существующими в пределах «дурдома».

Ссоры в пьесах уральского драматурга принимают форму своеобразного ритуала. Такой обмен «любезностями», с одной стороны, – это своего рода средство распознавания противника, а, с другой, он помогает персонажам излить свои обиды, сожаление из-за зря прожитой жизни, справиться с чувствами страдания, отчаяния.

Пьесы Н. Коляды богаты такими обменами «вежливостей», по поводу которых М.И. Громова замечает: «Особенно переуспели его герои в ругани, словесных перепалках, опрокидывая на «собеседника» целый поток изощренной брани, не давая опомниться и вставить хоть слово в оправдание, что-то возразить»⁴². И, хотя причины употребления уральским драматургом ненормативной лексики вполне оправданы, тем

⁴⁰ Н. Коляда, *Черепаха Маня* // Того же: *Персидская сирень и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 120-121.

⁴¹ Там же, с. 135.

⁴² М.И. Громова, *Русская ...*, *op. cit.*, с. 195.

не менее, их наличие шокирует, тем более, что герои Коляды, а, скорее, сам драматург очень изобретателен в ругательствах. В пьесе *Канотье* героиня Катя называет своего соседа Виктора «бестолочь полоротая», «мудило первостатейное», свою соседку – старуху – «клизьма с горчицей». Подобные прозвища, по мнению Е.Ю. Лазаревой, «с одной стороны, призваны подчеркнуть существующую дистанцию между людьми, с другой – обозначить проходящий через все творчество Коляды мотив «одичания»: «Господа, вы звери...» – постоянно твердит Катя»⁴³. В этой реплике героини пьесы Н. Коляды распознаётся чеховская аллюзия и тем самым воссоздаётся атмосфера беспомощности чеховской героини перед хамством.

Ненормативная лексика в пьесах Коляды – это реакция на бессмысленное существование в пределах «дурдома», способ разрушения стереотипов сознания, норм жизни, укоренённых в этих речевых формах. В столь широком употреблении бранного слова уральским драматургом отчётливо проявляется авторская позиция, авторское видение мира, поскольку ругань – это не только реакция на неупорядоченную жизнь, но, прежде всего, это протест против бессмысленности жизни, в которой нормативное слово звучало бы фальшиво.

На мастерское владение Н. Колядой драматургическим словом указал Н.Л. Лейдерман, обращая внимание на языковое оформление пьес уральского драматурга. Учёный подчёркивал, что «у Коляды драматургично само слово, (...) весь словесный массив в его пьесах насквозь диалогичен. (...) В пьесах Коляды первостепенная роль принадлежит сцеплению двух речевых стилей — того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного. Диалог этих речевых стихий является *стилевой доминантой* драматургического дискурса Коляды. (...) На самом крайнем полюсе в дискурсе Коляды – голое бранное слово. (...) На противоположном полюсе — обескровленное, дистиллированное слово из нормативной речи, готовые литературные клише, культурные штампы»⁴⁴.

Такой принцип речевого контраста особенно часто наблюдается во многих пьесах 90-тых годов. Столкновение этих двух речевых стилей обнаруживаем, например, в пьесе *Полонез Огинского* (1993), в которой именно на контрасте литературного и бранного слова строится действие, представляются портреты, раскрываются характеры персонажей. Изысканная, поэтичная речь Тани, вернувшейся в Россию, в Москву, желающей найти убежище в оставленной умершими родителями квартире, передаёт её духовную чистоту, красоту. Метафоричность и экспрессивность,

⁴³ Е.Ю. Лазарева, *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2010, с. 158.

⁴⁴ Н.Л. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*, Каменск Уральский, 1997, с. 37-39. (курсив за автором)

повышенная эмоциональность её высказываний раскрывают артистическую натуру Тани. Её литературной речи противопоставлен грубый, полный брани, цинизма язык теперешних обитателей квартиры – бывшей прислуги – Людмилы и Сергея.

На особенности языка Тани обратила внимание Е.В. Сальникова, утверждая, что героиня *Полонеза Огинского* «оказывается как бы вне нации, вне социума, вне государства. Коляда создает для неё особый язык – он уже не литературный и не разговорный, не русский и не американский, с не нашими и не западными интонациями, красивый и нескладный, – такова речь человека, у которого ничего не осталось, кроме самого себя. Героиня живет в агонии и прострации, замкнутости и легкомысленности, свойственных тем, кто давно не чувствует земли под ногами, опоры»⁴⁵. И, действительно, для Тани нет места в таком мире, который ни в чём не напоминает сохранившееся в её воспоминаниях семейное счастье. Поэтому единственным способом спасти себя для героини остаётся покинуть родной дом, который стал сейчас дурдомом. Автор не даёт прямого ответа на вопрос, удаётся ли это героине осуществить, так как мы не знаем, куда на самом деле повезёт Таню такси, которого она ждёт: в аэропорт или в психушку?

Выразительность противопоставления литературного и бранного слова создаёт драматургическое действие в следующем шедевре Н. Коляды – в пьесе *Мурлин Мурло* (1989). Правильный, изысканный, литературный язык московского студента Алексея, снимающего квартиру у сестёр Зайцевых, противопоставлен примитивной, площадной речи Инны и Ольги. Алексей ни внешне, ни в речевом отношении не похож на обитателей Шипиловска, что резко подчёркнуто драматургом.

«ИННА. Ладно ты, Мурлин Мурло! Гундосишь! Заткнись!»⁴⁶.

«АЛЕКСЕЙ. Нет, нет, я совсем другое! Тайна сия велика есть! У меня есть цель жизни, должен я вам сообщить, да, да! А пишу огромный роман! Огромный по замыслу, философии, обобщению! Ог-ром-ный! Чудовищно огромный! Он всё и всех потрясёт! Он переделает людей! Он всех нас перестроит! Потрясёт! Заставит думать! Вы все изменитесь, когда прочтёте его! Я работаю над ним вот уже много лет, лишаю себя личной жизни, чтобы сделать свой роман настоящим, великим, понимаете? Я сейчас! Я вам прочту последнюю главу! Секундочку! Одну только секундочку!!»⁴⁷.

Как и в *Полонезе Огинского*, так и в пьесе *Мурлин Мурло* имеем дело с героем, принадлежность которого к другому миру, по сравнению с общей массой, означена красивым, литературным, изысканным языком, в то же время, отражающим искусственность мышления героя, поставленных им задач, оценок, идеалов.

⁴⁵ Е.В. Сальникова, *В отсутствии ...*, op. cit., с. 209.

⁴⁶ Н. Коляда, *Мурлин Мурло* // Того же: *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 337.

⁴⁷ Там же, с. 340.

Как уже было сказано в главе, посвящённой категории персонажа, такие герои «пришельцы» (М.Н. Липовецкий), «прекрасные гости» (А. Соколянский) как правило, они не оправдывают заложенных в них надежд на спасение, на счастье, на другую жизнь, так как они сами не в состоянии выдержать пребывание в условиях дурдома. И, как видим, также Алексей не способен спасти сестёр Зайцевых, ни Ольгу, ни Инну, а напротив, он становится жертвой, его жизнь губят. Этот процесс одичания отчётливо передаётся путём изменения языка персонажа. Две недели пребывания Алексея в Шипиловске в условиях дурдома отразились на его языке. Он, подобно остальным персонажам, также не сдерживается от ругани. Следовательно, изменение языка персонажа передаёт изменение в его поведении. Культурный, образованный молодой человек превращается в зверя, который насилует Ольгу. И, как в случае Тани из *Полонеза Огинского*, единственным средством спасения собственного человеческого достоинства остаётся побег из этого мира.

Как видно, язык персонажей Н. Коляды отражает уровень их образования, принадлежность к определенной социальной среде, их культурный уровень. Изысканная лексика указывает на духовную красоту, грубая, бранная воспринимается, в первую очередь, как знак духовного примитивизма. Однако, следует добавить, что драматург многократно играет с этой схемой, зачастую мистифицируя реципиента.

Итак, в драматургии Н. Коляды не раз находим примеры пьес, в которых речь образованных, культурных героев переполнена грубыми, циничными и, даже, матерными словами. Драматург прибегает к этому приёму, чтобы привлечь внимание к состоянию внутреннего конфликта с собой. Это протест против несовместимости жизнью, с окружающей средой.

Однако, в творчестве уральского драматурга находим также отступления от вышеупомянутой схемы. Высказывания простых, убогих духом, закостеневших в обывательских стереотипах персонажей Н. Коляда неожиданно наполняет красивым, изысканным словом, для того, чтобы раскрыть потенциал их внутреннего мира, нереализованного в нечеловеческих условиях жизни.

Н.Л. Лейдерман обратил внимание на ещё одну языковую характеристику, свойственную творчеству уральского драматурга. Исследователь указал на особую форму словесной игры – оговорку, которая в пьесах Н. Коляды способствует развитию драматического действия⁴⁸. Итак, в пьесе *Рогатка* (1989) сигналом очищения души героя становится очищение его речи от вызванных необразованностью языковых ошибок. Во время первого визита молодого, хорошо образованного Антона, хозяин квартиры, тридцатилетний инвалид – Илья говорит: «На кухне кран текёт». Антон

⁴⁸ См. Н.Л. Лейдерман, *Драматургия ...*, op. cit., с. 38.

сразу же его поправляет, но делает это без унижения, так как он не хочет обидеть Илью, к которому начинает испытывать в тот момент ещё неопределённое чувство близости. Вместе с развитием сюжета наступает сближение языкового поведения персонажей, что заметно в сцене, в которой герои ругаются и спорят о «красоте» самоубийства. Теперь уже Илья в разговоре с Людмилой поправляет её, как раньше это сделал Антон: «Не “текёт”, а “течёт”»⁴⁹.

Необходимо отметить, что после поворотной в развитии сюжета пьесы сцене сближения между мужчинами наблюдаем похожий случай, однако, в тот момент автор придаёт этому приёму совсем другой эмоциональный оттенок. Итак, в начале второго действия находим похожую сцену, когда герои смотрят фотографии Ильи школьных лет. Илья говорит: «Я посередке тут». Антон снова его поправляет, но уже с намерением показать своё превосходство собеседнику. После происшедшего сближения между ними, молодой мужчина хочет продемонстрировать, что он лучше, что он не такой как Илья, что он не гомосексуалист.

«АНТОН. Посередке, посередке! Надо говорить - посередине! Понял, нет? По-се-ре-ди-не!»⁵⁰.

При рассмотрении языкового уровня этой пьесы необходимо отметить, что в процессе развития действия язык Ильи очищается не только от случайных оговорок, от ошибок, отражающих низкий уровень образования, а, прежде всего, от ненормативной лексики. С того момента, когда персонажи начинают испытывать любовь друг к другу, их прежняя противопоставленность исчезает, и они оба переходят на литературный язык. Все эти изменения в языке Ильи – это первый сигнал внутренней перемены, отказа от злобных чувств и возможность искренности с собой, а также с реципиентом. Таким образом, на примере этой пьесы, можно отметить, что игра драматурга с языком создаёт внутреннее наполнение сквозного действия. Эта языковая игра является неотъемлемым элементом драматургии Н. Коляды, посредством которой проявляется его авторское сознание, его авторская позиция, заключающаяся в том, что спасение человека состоит в его истинных чистых чувствах, в любви.

Заметной чертой языковой организации пьес Н. Коляды является наделение речевых характеристик персонажей навязчивыми словами или даже целыми словосочетаниями, бессознательно повторяемыми на протяжении всей пьесы. Сами персонажи говорят, что это слова-паразиты (*Кеша – Птица Феникс*, *Лариса – Куриная слепота*, *Коля – Клуб брошенных жён, или Звени бубен*). Они произносятся не к месту, когда нет темы для разговора, когда неизвестно, что сказать, но очень хочется.

⁴⁹ Н. Коляда, *Рогатка...*, // Того же: *Баба Шанель. Пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012, с. 252.

⁵⁰ Там же, с. 259.

Подобные связки употребляются чтобы заполнить невыносимую тишину, чтобы создать иллюзию того, что кто-то другой слушает. Такие примеры слов-паразитов встречаются в большинстве пьес Н. Коляды: «зараза два раза» (Людмила) – *Уйди-уйди*, «блин Толстой» (Дагмар) – *Три китайца*, «обстоятельства форс-мажорные» (Зорро) – *Куриная слепота*, «опомнитесь, я не пьяная» (Диана) – *Курица*, «надо было лизнуть, а я г-х-авкнула» (Ольга) – *Дураков по росту строят*, «ужас ужасный» (Наталья), «остановите землю, я сойду» (Игорь) – *Дыроватый камень* и многие другие.

Эти слова-паразиты часто как бы «приклеиваются» к человеку из-за отсутствия другой выразительной характеристики, именно они являются свидетельством существования. Персонажи Коляды зачастую произносят эти бессмысленные слова, словосочетания в моменты сильного эмоционального напряжения, чтобы заглушить свои чувства. Для них такой языковой приём служит также средством обращения на себя внимания, создания иллюзии собственной исключительности, неповторимости. В то же время, все эти искусственные, необычные словечки, присказки являются выражением несогласия персонажей с их собственной жизнью и призваны к тому, чтобы отвлечь их внимание от пустоты существования.

В пьесе *Птица Феникс* (2003) Н. Коляда придаёт этим словам-паразитам ещё один, дополнительный смысл, а именно они являются символом сближения миров, сознаний персонажей. У каждого из русских актёров, есть своё словечко, своя фраза, у Кеши – «едрит твою копалку», у Розы – «виртуально», у Максима – «вот в чём суть юмора», а у Маши – «вау», которые персонажи произносят во всех возможных ситуациях.

Своего рода «уроки по страноведению» способствуют сближению немецкого актёра с русскими артистами, что отражается в высказываниях Мартина Штарка. Итак, в одну реплику немца автор вписал все четыре фразы-присказки русских актёров, придавая этой ситуации гротескный, даже абсурдный оттенок:

«МАРТИН. Едрит твою копалку, вот в чём суть юмора, прикиньте: мы не спали всю ночь. Это не виртуально. Вау»⁵¹.

Несомненно, сближению Мартина с русскими коллегами во многом способствовала выпитая водка, но, прежде всего, благодаря такому приёму языкового подражания Н. Коляда передаёт внутреннюю общность их картин мира, независимо от национальности, они актёры, для них важно высокое искусство, настоящий театр.

Изобретательность Н. Коляды в области языка проявляется также в наличии творимых драматургом неологизмов. Практически в каждой из пьес уральского драматурга находим авторские словообразования, например, в пьесе *Мурлин Мурло*

⁵¹ Н. Коляда, *Птица Феникс* // «Современная драматургия» 2004, № 2, с. 64.

(1989) – «наединенцию», «кабанера», «колбасень», в *Канотье* (1992) – «внутри», «внорки», «ханорики», «разбудильник», «подружки-по-госкушки», в пьесе *Полонез Огинского* (1993) «разьюморился», «лебледь», «телкохранилище», «марихуяна, гашиши», в *Уйди-уйди* (1998) «кобеляж», «солдапень», «кошматерно», *Дыроватый камень* (2014) «лирикоза», «дурдомина» и т.д.

Необыкновенная одарённость к словотворчеству уральского драматурга проявляется также в особом мастерстве языковой игры с фамилиями. Итак, героиня пьесы *Канотье* Виктория, вспоминая одного кинорежиссёра, называет его «Чезано Педерутти» намекая на распространённое мнение о нетрадиционной сексуальной ориентации артистов. Затем, та же самая героиня о своём муже-поляке говорит: «Леонаро Недовинченный. Леня по-нашему. Суконец. Мурчик. Говнюк»⁵², выражая тем самым своё разочарование в человеке, с которым связывала надежды на другую, лучшую жизнь. Виктория, узнав о приезде в её родную Читку иностранца, сразу же решила связать свою жизнь с мужчиной, который для неё являлся единственным шансом вырваться из захолустья. Однако, мужчина, как все персонажи-пришельцы, не оправдал связанных с ним надежд, а, напротив, ему до такой степени понравился город, что он решил там поселиться навсегда.

Похожий пример находим также в пьесе «*Чайка спела ...*» (*Безнадёга*) (1989), в которой во время поминок представленные драматургом родственники, не желая говорить о покойнике-криминалисте, во избежание ссоры, переходят на нейтральные темы:

«ВАСЯ. Ну-у... Я «Битлз» люблю...»

САНЯ. А-а. Знаю. Это которые Джон Ленин, Ринга Сталин, Польша Макаренко и Джордж Хрущев, что ли? Этих, ага?

ВАСЯ. (смеется.) Ну да.

САНЯ. Муда. Мудакаешь.

ВАСЯ. Смешной ты, дядя Саша. Они самые и есть, правильно ты сказал»⁵³.

Также в этом фрагменте в языковую игру драматург привносит распространённые имена советских лиц умело сопоставленные с фамилиями известных британских музыкантов.

Пожалуй, самый яркий пример словотворческой игры на уровне фамилии персонажа заметен в самом названии пьесы *Мурлин Мурло*. Автор, создавая своеобразное прозвище для заглавной героини, меняет несколько букв в имени и фамилии известной актрисы, придавая тем самым новый смысл словам, т.е.

⁵² Н. Коляда, *Канотье* // Того же: *Баба Шанель. Пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012, с. 335.

⁵³ Н. Коляда, *Чайка спела* // Того же: *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 57.

превращает их в оскорбительную кличку, указывающую на уродство и бездуховность героини. Сравнивая Ольгу с американской суперзвездой, выдающейся красавицей – Мерлин Монро, Н. Коляда ещё более ярко подчёркивает безобразие своей героини, так как слово – мурло представляет собой грубое выражение о лице человека, и, одновременно, обозначает морду животного.

Итак, творимые драматургом неологизмы принимают разнообразные формы и выполняют разные функции в текстах его пьес. Все создаваемые Колядой слова, словечки отражают богатство, необыкновенность духовного мира его героев, а также безграничный талант самого драматурга к словотворчеству.

Неоднократно в текст своих пьес драматург вводит слоганы советского времени, языковые клише, штампы речи, которые, с одной стороны, отражают способ мышления персонажей, сложившийся в предшествующую эпоху тоталитаризма:

«МАНЯ. Я - Мария Петровна. Я начальник вахты. Я майор КГБ в запасе. А она – лейтенант. (...) Ну, так вышло. Мы дети страшных лет России. Вот»⁵⁴.

Однако, с другой стороны, эти языковые атавизмы советского времени заставляют реципиента обратить на себя внимание, как это имеет место в пьесе *Кликуша*. В полном людоедском трамвае героиня пытается обратить на себя внимание, чтобы, тем самым, прервать своё одиночество. Осознав, что её попытки бесполезны, она в полном отчаянии начинает выкрикивать слоганы советских времён.

«СТАРУХА (кричит что есть силы). СССР!!! Слава!!! Октябрь!!! СССР!!! Слава!!! Октябрь!!!; (...) Да здравствует десятое ноября! Моя милиция меня бережёт!; Дорогу молодёжи! Молодым везде у нас дорога! Старикам везде у нас почёт! Мы живём в городе братской любви!; Ленин! Партия! Комсомол! (...) Догоним и перегоним! Экономика должна быть экономной! Ум, честь и совесть нашей эпохи! Да здравствует продовольственная программа! Даёшь реформу школы! (...) Да здравствует БАМ! (...) Ты записался добровольцем?»⁵⁵.

Бессмысленно, автоматически выкрикиваемые лозунги и слоганы стали игровым замещением того, о чём на самом деле героиня хочет говорить: о своей боли, об невыносимом одиночестве. Эти речёвки для советских граждан служили символом, даже гарантом мира, счастья, благополучия общества, однако, ни в минувшую эпоху, ни в «наши дни» они не оправдываются.

⁵⁴ Н. Коляда, *Клуб брошенных жён, или Звени бубен* [Электронный ресурс] Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/club_br_zhen/ (дата обращения: 15.09.2015).

⁵⁵ Н. Коляда, *Кликуша (второй монолог дилогии Бенефис)* // Того же: *Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003 с. 64-65.

Также высказывания персонажей пьесы *Капсула времени* (2013) состоят из слоганов советского времени, но, в этот раз, они применены драматургом с другой целью. Персонажами этой пьесы является пара супругов Ирина и Сергей, которые ночью, за день до вскрытия капсулы времени, закопанной пятьдесят лет раньше, решили заранее прочесть послание из прошлого и самостоятельно убедиться, нет ли в нём ничего такого, что могло бы компрометировать минувшую эпоху. Они – люди советского времени, сохраняющие верность старой системе ценностей, хотя, скорее всего, не потому, что всё советское было лучшим, а, потому, что это было время их молодости. Это находит отражение в их высказываниях:

«СЕРГЕЙ. Да! Она меня вывела в люди! Мой любимый завод сделал меня человеком! И всю жизнь я вижу, как люди идут на завод и как идут с завода. Это такое счастье видеть трудовой народ! «Нет на свете прекрасной одежды! Чем бронза мускулов и свежесть кожи!». «Заняты школьники делом! Пишут по белому черным! Пишут по черному белым! Перьями пишут и мелом! Нам не нужна война!». «Мы придем к победе социалистического труда!». «Свободу Анджеле Дэвис!». «Отпустите Луиса Корвалана!»⁵⁶.

Все эти лозунги и слоганы советских времён не только отражают способ мышления, но также являются свидетельством того, что осмысление персонажами современной действительности невозможно без постоянной опоры на смысловые, идеологические советские константы, руководящие любой сферой общественной жизни, поскольку их настоящая личная жизнь всё ещё находится в такой метафизической капсуле времени.

Можно отметить ещё один случай употребления советских слоганов, штампов речи минувшей эпохи, а именно – проявление страха, чтобы не сказать ничего лишнего, что вновь-таки является рефлексом постсоветского мышления.

«ИННА. Хватит говорить лозунгами. Ты – как депутат, который собрался на выборы. Помолчи, Луис Корвалан. Выборы, выборы, все депутаты ...

СЕРГЕЙ. Тихо! Это я от страха говорю лозунгами»⁵⁷.

На эту особенность языковой игры Н. Коляды указала Х. Мазурек, которая отметила, что эта игра отразила наследие советского времени, когда невозможно было свободно говорить всё, что человек думал, что хотел сказать на самом деле⁵⁸.

⁵⁶ Н. Коляда, *Капсула времени* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kapsula-vremeni/> (дата обращения: 11.11.2013).

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ См. Н. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*, Katowice 2002, с. 48.

В свою очередь, М.И. Громова проанализировала характер введения в языковую ткань современной драматургии отрывков популярных песен, отмечая, что именно при помощи таких языковых средств напомним о себе минувшее время. Однако, исследовательница подчёркивает, что пафос этих отрывков культурного наследия в пьесах современных драматургов в «предлагаемых обстоятельствах» часто принижается, искажается, травестируется⁵⁹. Именно с таким явлением имеем дело в драматургии Н. Коляды, в которой слова известных песен даже стали заглавием для нескольких пьес, например, *Мы едем, едем, в далёкие края*, *Нелюдимо наше море ...*, *Девушка моей мечты*, *Америка России продала пароход* и др. В высказываниях персонажей екатеринбургского драматурга неоднократно обнаруживаем строки известных пионерских, комсомольских, даже фронтовых песен, высокое содержание которых, как правило, опошляется в несоответствующем им контексте.

«АДА НИКОЛАЕВНА. (...) Пусть всегда будет водка, колбаса и селёдка, сигареты Памир, вот тогда мир!»⁶⁰.

ЛАРИСА. (...) Не рви цветы, они завянут! Не верь блядям, они обманут!»⁶¹.

Характерной чертой языковой манеры Н. Коляды является введение в текст пьесы поговорок, пословиц, идиом, фразеологизмов, с которыми драматург играет, изменяя и преобразуя их. Сам Коляда неоднократно подчёркивает свою страсть к этому приёму:

«Я люблю всякие словечки, неправильную речь. Меня за это всё время ругают. Но меня так забавляет, когда я могу всунуть в пьесу что-то такое смешное, подслушанное где-то»⁶².

Языковой материал, который становится предметом изображения и действия в пьесе, драматург находит в среде постсоветского поколения, фиксируя услышанное на улице. Подобно М. Горькому, Н. Коляда ведёт свою книжку, в которой собирает «перлы народного остроумия»⁶³.

Свою записную книжку Коляда постепенно наполняет всё новыми фразами, которыми время от времени делится с читателями своего живого журнала. По словам драматурга, почти всё из этих заметок перешло в его пьесы, но, как подчёркивает автор, «не так как подслушано, а как-то иначе. Фраза моделируется, в неё вставляется подслушанное (...) Да, красивых слов, словечек, каких-то неожиданных фраз в речи так

⁵⁹ М.И. Громова, *Русская ...*, op. cit., с. 185.

⁶⁰ Н. Коляда, *Носатый* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/nosatyi/> (дата обращения: 11.07.2013).

⁶¹ Н. Коляда, *Дыроватый камень* [Электронный ресурс] (дата обращения: 11.11.2014) Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/dyrovaty_kamen/.

⁶² Н. Коляда: *Ответы ...*, op. cit., с. 22.

⁶³ И. Болотян, *Право писать грубо. Эффект присутствия Коляды* // «Независимая газета» 14 июня 2007, с. 8 [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-06-14/8 (дата обращения: 11.03.2013).

много – их надо только услышать и совсем не обязательно, чтобы это было что-то заковыристое. А просто красиво»⁶⁴. И, действительно, пьесы переполнены такими умело вставленными драматургом фразами, отражающими духовный мир его героев, картину мира, творимую Колядой.

Заметным приёмом художественной выразительности в текстах пьес является игра с идиоматическими выражениями, которые драматург умело вписывает в реплики своих персонажей, например: «Глаз не попа – проморгается», «Как ни сси – последняя капля в Трусы» – *Полонез Огинского*, «Жизнь как у пуговицы – из петли в петлю» – *Чайка спела*, «Голова не попа – завжи и лежи» – *Мурлин Мурло*.

Речь персонажей Н. Коляда насыщена многочисленными переделками поговорок, языковых штампов, клише, например:

«ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ. ... Не в деньгах счастье, а в их количестве; ... На что нам деньги – мы сами золото; (...) Я кому говорю это, Пушкину, ага?; ... Меньше народу, больше кислороду!...»⁶⁵.

«СТАРУХА. Да здравствует БАМ! Я тебе на рельсах дам!»⁶⁶.

«АДА НИКОЛАЕВНА. Хорошо быть молодым, в башке ветер, в попе дым!»⁶⁷.

«ЛАРИСА. Фотошопа много не бывает»⁶⁸.

Неоднократно драматург в высказывания своих персонажей вводит переделанные считалки, отражающие, с одной стороны, мышление советского периода, и, с другой, придающие образу персонажей оттенок инфантилизма, как это имеет место, например, в пьесе *Большая Советская Энциклопедия* (2010):

«ВЕРА (смеется). Трынди-брынди балалайка. Под столом сидит бабайка. У бабайки усики! Золотые трусики!»⁶⁹.

«ВЕРА. Во саду ли в огороде бегало два танка, немец курицу поймал, думал – партизанка ... Шла машина тёмным лесом за каким-то интересом. Инти-инти-интерес, выходи на букву С»⁷⁰.

Повторяя подобные детские считалки, персонажи выказывают неспособность мыслить, привычку повторять заученные в детстве клишированные фразы вместо собственных суждений.

⁶⁴ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды ...* op. cit.

⁶⁵ Н. Коляда, *Вовка-морковка* op. cit., с. 64, 69.

⁶⁶ Н. Коляда, *Кликуша ...*, op. cit., с. 93.

⁶⁷ Н. Коляда, *Носатый ...*, op. cit.

⁶⁸ Н. Коляда, *Дыроватый ...*, op. cit.

⁶⁹ Н. Коляда, *Большая Советская Энциклопедия // Того же: Баба Шанель. Пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012, с. 64.

⁷⁰ Там же, с. 111.

Язык персонажей пьес Н. Коляды изобилует примерами «народных мудростей», по правилам которых они живут: «Всё продаётся и покупается» (*Родительский день*), «Пьянство не порок, а способ существования» (*Игра в фанты*), «Пиво без водки – деньги на ветер» (*Птица Феникс*) и т.п. Все эти «жизненные правила», с одной стороны, являются отражением стереотипов бытового мышления, но, с другой, умело вписаны автором в речевую ткань пьесы, они влияют на восприятие читателем/зрителем персонажей и всего произведения.

Все эти примеры языковой игры, которую на страницах своих пьес ведёт Н. Коляда – это не только демонстрация богатства и неограниченных возможностей русского языка и таланта драматурга. Они, в первую очередь, являются отражением эмоционального состояния персонажей, их духовного мира, иллюстрацией происходящих в их сознании событий, отражением руководящих ими чувств.

Интересный пример языкового оформления текста обнаруживаем в пьесе *Баба Шанель* (2010), где диалог героинь – солисток любительского ансамбля «Найтие» построен драматургом по принципу обмена готовыми речевыми формулами. Старшей из женщин – 90, а младшей – 70 лет, у них разные профессии и разные жизненные судьбы, вследствие чего за каждой из них закреплена определённая речевая характеристика, в которой они так или иначе нарушают нормы языка.

Высказывания девяностолетней Капитолины, бывшей учительницы, содержат выражения русского народного юмора: «Эх, тяпнем сейчас по маленькой. Эх, люблю я отдохнуть, а более – пожрать! Парочкой батончиков в зубах почесать!», «Эх, наша Дунька не брезгунья: жрет и мед», «Ну какой вы придераст, а? Вам надо за копейку канарейку и чтоб басом пела? Да хватит вам выкобениваться!». Бывший ревизор Сара, которой восемьдесят пять, независимо от ситуации, цитирует строки стихотворений А. Ахматовой и М. Цветаевой: «Проста моя осанка! Нищ мой домашний кров! Ведь я островитянка! С далеких островов!». Восьмидесятилетняя Ираида, бывший бухгалтер, поёт псевдонародные песни из репертуара ансамбля: «Ты встаё-ошь, как из тумана! Раздвигая грудью ро-ожь! Ты ему навстречу, Анна, белым лебедем плывё-о-ошь!». Нина (75 лет), бывшая штамповщица секретного завода, о каждой ситуации высказывается при помощи трёх слов: «Это было нечто!» Самая младшая из них – Нина – бывшая балерина театра музыкальной комедии, приписывая себе право оценивать художественный уровень своих «подруг», многократно повторяет: «Я терпеть ненавижу, когда вы все начинаете фальшивить».

Разговор пенсионерок напоминает пародийный коллаж, созданный из готовых обезличенных штампов, в которых слово утрачивает своё первичное значение, неожиданно передаёт беспомощность героинь, их страх перед меняющимся миром, уже

непонятным для них. Высказывания героинь служат им только для того, чтобы продемонстрировать своё существование.

Подобное явление прослеживаем в пьесе *Дыроватый камень* (2014), в которой диалог персонажей построен по принципу обмена безликими поговорками, фразеологическими словосочетаниями. Трое пенсионерок, бывших учительниц русского языка и литературы, ведёт разговор при помощи такого искусственного языка, полного речевых клише, современных сленговых выражений, но, прежде всего, цитат из школьной программы, что иронически отмечается и самими персонажами («ЛАРИСА. (...) Профессия наложила отпечаток»). Языковые осколки стали смыслом жизни всех героинь этой пьесы:

«ГАЛИНА. (...) Я, и правда, поняла вдруг, что она колдует, я поверила в черную магию, я никогда в это не верила, но вот, вот, вот!

ЛАРИСА. Вот, вот, дали ему год, просидел два – вышел.

ГАЛИНА. Да, Лариса! Наталья хочет сжить меня со свету! Я увидела это своими глазами!

ЛАРИСА. Ты сбрендил. У тебя морда опухшая, как часы на вокзале.

ВЕРА. Господи, я не могу остановиться, слезы бегут, как представлю Галину Сергеевну в сугробах, в лесу! Не надо ругаться, Лариса Сергеевна.

ЛАРИСА. Ты у нас известная слезомойка. Надо ругаться! Первое слово дорожке второго! Первое в огне горит, второе Ленин говорит! Ты понимаешь, что она бредит?

ВЕРА. Причём тут Ленин? Ну, нет, мало ли, может - и правда.

ЛАРИСА. Гады немцы, убили Зою. Какая правда?!»⁷¹.

Такое языковое поведение – это реакция героинь на ситуацию, в которой они оказались, это их ответ на действительность, к которой они пытаются приспособиться, но никак не могут. Более того, они давно уже остались на обочине жизни, а игра с языком является единственным проявлением их жизненной энергии. Н. Коляда подменяет речь персонажей безликими цитатами, строками переделанных песен, языковыми штампами, которые спонтанно тасует, указывая, таким образом, на отсутствие настоящей коммуникации между людьми.

Особенно интересным примером в аспекте языкового оформления текста является пьеса *Носатый* (2013), героем которой является шестидесятипятилетний Пётр Ильич, вышедший из тюрьмы после двадцатилетнего срока. Он никак не способен найти себя в условиях новой действительности. Жизнь Ады Николаевны, долго ждавшей своего мужа, полностью переменяется, реальная жизнь заменилась пространством интернета. Общение в виртуале стало средством спасения героини от одиночества, оно создаёт

⁷¹ Н. Коляда, *Дыроватый ...*, op. cit.

иллюзию того, что кто-то её слушает, что она с кем-то ведёт диалог, что она кому-то нужна.

«АДА НИКОЛАЕВНА (встала, идет в комнату). Мне вот всё было дано. Но что-то – нет. А что – не могу понять. Но чувствую, что что-то он, Бог, мне не додал. Что-то такое важное. Надо написать про это сегодня в «Фейсбуке», «В контакте» и в «ЖЭЖЭ». И попросить комментариев у френдов. Хорошая мысль. Соседи залили, попросила советов у «френдов» - тысяча комментов была, как отомстить: поджечь им дверь, насыпать битого стекла у порога, написать фломастером в подъезде всякие слова. До сих пор думаю, чей совет взять. Великая вещь интернет, «жэжэ» и френды»⁷².

Героиня пытается объяснить человеку, оказавшемуся в новых условиях жизни суть функционирования виртуального пространства, Ада Николаевна раскрывает перед мужчиной все превосходства и возможности интернета, будто желая убедить его и себя в том, что настоящая, реальная жизнь не лучше.

«АДА НИКОЛАЕВНА. Петя, френды – это мои друзья в интернете. В виртуале, так сказать, понял? Потому что в жизни - их нету. А в виртуале проще: они, вроде, есть, и их, вроде как - нет. И никаких обязательств. Зато не скучно и не одиноко. А главное – все советуют, как жить. Будто уже жили один раз и всё знают»⁷³.

Постоянное пребывание героини в виртуальной реальности с целью прекратить невыносимое чувство одиночества отразилось на высказываниях Ады Николаевны, а, именно, язык «френдов» заменил её собственный. Героиня говорит обезличенным языком, который создаёт условную виртуальную реальность, иллюзию некой общности с миром, но, на самом деле, это квазиреальность и квазиязык – искусственный конструкт, в основе которого лежит манипуляция кодами общения.

«АДА НИКОЛАЕВНА. Ты, Петя, после тюрьмы не всасываешь реальности.

ПЕТР ИЛЬИЧ. Откуда ты слов таких набралась?

АДА НИКОЛАЕВНА. В интернете все мои френды так говорят»⁷⁴.

Образу героини Н. Коляда противопоставил тип человека, которому сложно или даже невозможно сориентироваться в чужом, непонятном мире, человека советского времени, с его стереотипами поведения, мышления, присущими советской эпохе. Речь этого героя создаёт эффект остранения в виртуальном мире «френдов».

⁷² Н. Коляда, *Носатый ...*, op. cit.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же.

«ПЕТР ИЛЬИЧ. Никакой я тебе не петушок. Смотрит. Захлопнись. Всю ночь сидит у компьютера. Чего-то стучит там. Чего стучишь? Заявы на меня пишешь?»⁷⁵.

На протяжении всей пьесы персонажи пытаются выяснить свои отношения, разобраться в новой для них ситуации, причём, каждый это делает при помощи своего искусственного языка, в котором, как и в предыдущих пьесах, полно речевых штампов, поговорок, языковой игры. Как отмечает Т.Ф. Семьян, такая форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушающих⁷⁶.

На основании анализа пьес *Баба Шанель*, *Дыроватый камень*, *Носатый* и многих других, можно проследить за трансформацией обычной нормальной жизни в своеобразный речевой конструкт, поскольку единственным пространством и условием существования героев становится язык. Вследствие того, что у персонажей этих пьес в реальной жизни отсутствует возможность самореализации, самоутверждения, язык становится единственным способом продемонстрировать своё существование, их единственным реальным действием.

Как было уже отмечено нами в предыдущей главе, в драматургии Н. Коляды важно и чужое слово, игра с ним. Чужой язык или интертекст – это неотъемлемый элемент языкового плана пьес уральского драматурга, это маска, скрывающая подтекст. Коляда использует аллюзии, перевертывает слова, вводит прямые цитаты из произведений Чехова, Горького, Некрасова, Пушкина, Достоевского и др. Этот дискурс становится полноправным героем его пьес – это манифестация свободы языка писателя, его независимости. Чужой текст в драматургии Н. Коляды является свидетельством многоплановости драматургического мышления, средством, способствующем соединению смешного и серьезного, высокого и низкого. Цитированные тексты выявляют внутренние переживания героев, богатство их духовного мира.

Н. Коляда мастерски использует все возможности, которые предоставляет ему русский язык, по словам драматурга, неисчерпаемый источник, который увлекает его, о котором так эмоционально высказывается:

«Великий могучий русский язык для меня – это такое огромное, фантастическое существо, похожее на огромную-преогромную змею, которое, сверкая фосфором, переливается, перекачивается по городам и деревням России, постоянно видоизменяется, то превращаясь в маленькую зеленую ящерку, то снова становясь

⁷⁵ Н. Коляда, *Носатый* ... op. cit.

⁷⁶ См. Т.Ф. Семьян, *Перформативный характер текста современной отечественной драмы* // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2012, № 1, с. 171.

огромным черным змеем, то вдруг белым, то красным, горящим (...). Наш язык – что-то великое и прекрасное, и для меня – абсолютно живое. Он настолько огромен, чуден, он такой сильный – наш русский язык. Ему смешны наши разговоры об охране языка. Он кого хочешь раздавит сам. Мы даже и не понимаем сами, каким великим богатством, какой силой владеем»⁷⁷.

Пьесы Н. Коляды синтезируют в себе целую палитру возможностей, которые представляет драматургу язык. В них проявляется карнавальность мировосприятия драматургии, сочетаются ненормативная и литературная речь, а также, свойственные самому Коляде, эмоциональность, сентиментализм, экспрессивность.

Исключительность языковой палитры отмечают даже те критики и литературоведы, которые раньше именно за неё упрекали уральского драматурга. Среди них О. Игнатюк, который осознал неповторимый характер языка Коляды, и который отмечает, что в его драматургии «такие речевые повороты, подходы и решения, такие аллитерации и дух заводящие виражи, такая подвижность и точность словосложения и такой артизм красок, которые требуют, знаете ли, отдельного постановочного мастерства (ещё никак не развитого и не усвоенного драматической сценой)»⁷⁸.

Герои Н. Коляды говорят на созданном автором языке. Как сказала в одном из интервью Лия Ахеджакова, «Коляда изобрел свой язык, абсолютно адекватно выражающий наше время»⁷⁹, и не остаётся ничего другого как только согласиться с её мнением. Это же подтверждает сам драматург:

«Мои герои в моих пьесах никогда не говорили и не говорят, как в жизни. У меня всегда выдуманный театральный язык. Я долго и нудно пишу каждую фразу, переставляю слова, «натягиваю» фразу, чтобы она звучала музыкально. Я говорю о лучших своих пьесах, не обо всех. Я так пытался писать, во всяком случае»⁸⁰.

Несомненно, речь персонажей уральского драматурга естественна, своеобразна и неповторима. Она привлекает внимание читателя/зрителя своей оригинальностью, употреблением величайшей палитры языковых средств, изобретательностью автора. Заставляя своих персонажей столько говорить, даже кричать, драматург передаёт желание персонажа быть услышанным, прекратить одиночество, а умело вписанные неприличные обороты, переделки поговорок, цитаты и т.п. являются средством привлечения внимания, способом продемонстрировать своё существование.

⁷⁷ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды ...* op. cit.

⁷⁸ О. Игнатюк, *Грешник* // «Драматург» 1995, № 3, с. 212.

⁷⁹ Л. Ахеджакова, «С кокошунством на устах» (*Беседа вела Н. Агишева*) // «Московские новости» 15-22 сентября 1996, с. 24.

⁸⁰ П. Руднев, *Интервью Николая Коляды ...* op. cit.

Посредством мастерски вписанных в текст пьес поговорок, штампов речи, Н. Коляда передаёт своё отношение к окружающей действительности. Язык пьес уральского драматурга – это зеркало, в котором отражается авторское мировоззрение, авторская позиция по отношению к миру, в котором тяжело, даже невозможно найти собеседника, понимание другого человека.

Язык является также модусом функционирования персонажей уральского драматурга, существование которых сводится к произношению безличных фраз, своеобразных, искусственных предложений. Следовательно, язык с такой силой вторгается в их жизнь, что их бытие заключается уже не в действиях, а, именно, в языке.

5.2. Метатеатральная функция ремарок в пьесах Н. Коляды

В процессе развития драматургии традиционно служебный элемент поэтики пьесы – побочный текст – подвергался существенным изменениям и модификациям. Ж.М. Томассо для названия этой составляющей драматического произведения предложил термин «паратекст», чтобы избежать оппозиции: текст основной и текст второстепенный, поскольку эта пара понятий, по его мнению, представлялась слишком нормативной. Итак, для учёного, паратекст — это «текст (набранный курсивом или другим шрифтом, всегда зрительно отличающим его от другой части произведения), который сопровождает диалоги театральной пьесы»⁸¹. Как читаем в *Словаре театра* П. Пави, это «совокупность выполняющих металингвистическую роль сценических указаний, не произносимых актёрами и необходимых для понимания или указания манеры представления пьесы, а также конструирования смысла пьесы: название пьесы, список действующих лиц, пространственно-временные указания, описания декораций, кинетические и проксемические дидакалии, а также любой сопроводительный дискурс, как, например, посвящение, предисловие или предуведомление»⁸².

Отметим что, настоящее определение охватывает все текстовые элементы драмы кроме реплик персонажей. Однако, в нашем исследовании ограничимся изучением особенностей лишь ремарочного текста, который, как уже было упомянуто в введении к настоящей главе, за последние десятилетия претерпел существенные изменения.

В традиционном понимании ремарка (от фр. la Remarque – отметка, примечание) – это «особый тип композиционно-стилистических единиц»⁸³, представляющих собой «авторское примечание (пояснение, указание) для читателя, постановщика и актёра в тексте пьесы, содержащее краткую характеристику обстановки действия, внешности, манеры произношения и особенности поведения персонажа⁸⁴, указание на «их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия»⁸⁵. Это «пояснения, которыми обычно драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе»⁸⁶. Иногда ремарки «дополняют сведения о персонажах: их точный возраст, черты характера, детали биографии»⁸⁷. «Ремарка имеет важное значение для понимания пьесы при чтении и особенно при постановке её

⁸¹ J.-M. Thomasseau, *Pour une analyse du para-texte théâtral* // "Litterature" № 53, février 1984, Le Melodrame, Paris, с. 79.

⁸² П. Пави, *Словарь ...*, op. cit., с. 217.

⁸³ Н.А. Николина, *Филологический анализ текста*, Москва 2003, с. 206.

⁸⁴ См. *Театральная энциклопедия* в 5-ти т. под ред. С.С. Мокульского, Москва 1965, Т. 4, с. 592.

⁸⁵ В.Е. Хализев, *Ремарка // Литературоведческий энциклопедический словарь* под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва 1987, с. 322.

⁸⁶ А. Богуславский, *Ремарка // Словарь литературоведческих терминов* ред. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев, Москва 1974, с. 320.

⁸⁷ Г.Е. Бен, *Ремарка // Краткая литературная энциклопедия* Т. 6, 1971, Стлб. 250.

на сцене»⁸⁸, и, как отмечает П. Пави, в современной драматургии ремарки «превращаются в метатекст, определяющий для диалогов и имеющий над ними приоритет»⁸⁹.

Г.Н. Бояджиев отмечал, что, чаще всего, «ремарка выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения (...) Ремарка в истории драматургии не имела единой функции и не была однородной»⁹⁰. С течением времени ремарки приобретают многофункциональный характер. Как отмечает Н.А. Николина, они не только выступают как чисто утилитарный, эстетически нейтральный компонент художественного текста, но начинают активно участвовать в развертывании образов и установлении межтекстовых связей произведения, а также в выражении авторской позиции⁹¹.

Первая попытка целостного исследования ремарки в русской драме была предпринята А.Н. Зориным, который в своей работе *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков* отметил, что «ремарка – это вторая, после речевых действий героев, их диалогов и монологов, языковая форма бытования драмы и способ прямого авторского комментария, потенциальной авторской режиссуры. При этом она присутствует с пьесе как самостоятельная языковая стихия – не зависящая от речевого строя диалогического текста драмы»⁹². Затем А.Н. Зорин, указывая на роль и функцию ремарок в структуре текста, отмечал, что «поэтика ремарки позволяет понять роль автора в создании не только собственного текста, но и в формировании сложного метатекста – выстраиваемого за пределами бытования пьесы как литературного творения»⁹³.

Уже в драматургии А.П. Чехова литературоведы отметили важные изменения традиционных «классических» функций ремарки, которая перестала восприниматься как «фон» действия и «комментарий» к нему, и стала способом создания эмоциональной «атмосферы» сцены, пьесы в целом.

Усиление позиции ремарки в драматургии в системе «слово персонажа – комментарий автора» или «текст – паратекст», связано со многими факторами. А.Н. Зорин усматривает причины этого процесса во взаимопроникновении драматургических жанров и жанров кино-, радио- и телесценария, которые, по его

⁸⁸ *Театральная энциклопедия ...*, op. cit., с. 592.

⁸⁹ П. Пави, *Словарь ...*, op. cit., с. 394-395.

⁹⁰ Г.Н. Бояджиев, *Ремарка // Литературная Энциклопедия Термины и понятия* под ред. В.А. Николкиной, Москва 2002, Т. 9, Стб. 599.

⁹¹ См. Н.А. Николина, *Филологический ...*, op. cit., с. 214.

⁹² А.Н. Зорин, *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков*, Самара 2008, с. 7.

⁹³ Там же, с. 7-8.

мнению, значительно «эмансипировали» ремарку⁹⁴. Другие исследователи драматургии связывают причины этого явления с тенденцией к эпизации и лиризации драмы. Однако, прежде всего, все эти изменения связаны с нарастанием авторского присутствия, с появлением новых форм личностного, авторского самовыражения в тексте пьесы.

В «новой новой драме» ремарка, становясь одним из главных средств выражения авторской позиции, меняет свои традиционные функции. Эволюция, которой она подвергается, приводит к тому, что многие исследователи драмы с удивлением отмечают, что ремарки в пьесах драматургов начала XXI века читать гораздо интереснее, нежели диалоги⁹⁵. Другие учёные отмечают, что стали появляться ремарки, которые «невозможно сыграть и невозможно «не играть», иначе говоря, ремарка должна звучать как текст в тексте»⁹⁶. Таким образом ремарки в современной драматургии становятся одинаково важным элементом текстового оформления пьесы, а, бывает, что получают литературную самостоятельность, вследствие чего их исследование видится интересным и перспективным.

Одним из выразительных примеров изменений в функционировании ремарки в современной драматургии является творчество Н. Коляды. Ремарки его пьес часто приобретают форму развернутого повествовательного монолога или лирического отступления. Поэтому можно полагать, что ремарка в пьесах Коляды выполняет не только традиционную вспомогательную роль, а, скорее всего, тексто- или смыслообразующую роль. Она является особенным авторским комментарием, так как драматург активно проявляет себя в своих пьесах: он и автор, и особа, близкая к понятию «нарратор», и одно из действующих лиц. Ремарка для Коляды – это средство характеристики героев, способ создания атмосферы действия, это зачастую разговор драматурга с читателем/зрителем, а также средство выражения авторской позиции.

Про этот способ функционирования драматурга в его пьесах Е.В. Сальникова замечает, что главной в манере Н. Коляды является «постоянная сопричастность героям, их переживаниям, их страданиям и мечтам. Все они как будто принадлежат внутреннему миру самого драматурга. Потребности этого мира создают художественную ткань пьес Коляды, в которых всё изображаемое рождается, прежде всего, из непосредственных душевных переживаний, во всей их непричесанности, стилистической эклектике, противоречивости. Проблемы формы не имеют тут самостоятельного значения, не являются первоначалом. Личностная и творческая

⁹⁴ См. А.Н. Зорин, *Поэтика ...*, с. 7.

⁹⁵ См. Там же, с. 225.

⁹⁶ Н.И. Ищук-Фадеева, *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр: Сб. науч. трудов, Тверь 2001, Вып. 2, с. 15.*

индивидуальность автора предстает перед нами в гораздо более концентрированном и явном виде, несокрытой и не пере-творенной. Она в этом не нуждается»⁹⁷.

Желание Н. Коляды выразить своё авторское сознание посредством ремарочного текста принимает разнообразные формы. Случается, что драматург прямо и открыто обращается к потенциальному режиссёру-постановщику его пьесы, как это имеет место, например, в ремарке, предваряющей дилогию *Бенефис* (1989), и состоящей из двух пьес-монологов:

«ОТ АВТОРА. Оба монолога в пьесе «Бенефис» исполняет один и тот же актер. Антракта нет. Переодевание должно происходить на сцене, при зрителях»⁹⁸.

Видимо, такая постановка дилогии сознательно предусмотрена Н. Колядой для создания определённого эффекта, чтобы реципиент имел впечатление единства, взаимного дополнения между отдельными пьесами.

Также вступительная ремарка пьесы *Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков* (1986) является обращением автора к постановщику. Однако, в этом отавторском тексте находим также обращение к читателю/зрителю, просьбу драматурга задуматься, войти в определённое эмоциональное состояние, вызванное авторским воспоминанием образа осеннего утра.

«Для начала очень важна партитура звуков. Каких? Наверное, шум дождя, наверное, скрип берез... Вспомните, какие звуки присущи раннему-раннему утру осенью?»⁹⁹.

Авторское вмешательство в действие пьесы на этом не прекращается. Драматург не только подсказывает постановщику способ презентации персонажей пьесы, но, одновременно, играет с ним, применяя определение: «наши герои», драматург лишает себя исключительной власти над ними, чем, одновременно, переносит ответственность за персонажей на режиссёра-постановщика, но также и на реципиента пьесы.

«Появились Николай с Ольгой, маленький Васька, Фаина с Вовкой. Фаина в комбинации. (Мне почему-то кажется - в желтой.) Сверху накинула пальто. Ну, и остальные - в том же духе...

Первое появление героев очень важно. Пусть они постоят подольше, пусть их всех рассмотрят хорошенько.

Наши герои застыли, как на семейной фотографии»¹⁰⁰.

⁹⁷ Е.В. Сальникова, *В отсуствии ...*, op. cit., с. 205.

⁹⁸ Н. Коляда, *Вовка-Морковка ...*, op. cit., с. 59.

⁹⁹ Н. Коляда, *Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков // Того же: Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 201.

¹⁰⁰ Там же, с. 202.

Автор до самого конца пьесы хочет иметь власть над происходящим. Он, можно сказать, играет, манипулирует своей позицией демиурга, навязывая читателю/зрителю финал своей пьесы.

«И тут, по замыслу Автора должно вдруг произойти нечто невероятное.

Что именно?

А вот что:

Вовка спустился с крыльца, прошел через лужу «аки по суху», подошел к краю сцены, к рампе, и сказал зрителям:

ВОВКА. Эх, люди вы мои, люди... До чего же я вас всех люблю, чертей полосатых... Любимые вы мои, дорогие и милые мои - Человеки...

И запел, смахнув слезу:

«... Нелюдимо наше море...

День и ночь шумит оно...

В роковом его просторе...

Много бед погребено...»¹⁰¹.

Обратим также внимание на фрагменты ремарочного текста, которые посвящены одной из героинь. Во вступительной ремарке автор её представляет следующим образом:

«Старуха эта - НИНА НИКОЛАЕВНА. Для краткости будем звать ее так, как зовут все: МАНЕФА»¹⁰².

Но, уже в развязке её реплика обозначена именем и отчеством, на что автор обращает внимание реципиента:

«НИНА НИКОЛАЕВНА. (обратите внимание, что она уже не «Манефа».) Я бы за грибочками сбегала... Еще рано, еще поспела бы к вечеру...»¹⁰³.

Это изменение в названии персонажа является отражением изменения её статуса и отношений других персонажей к героине. В начале она была просто старухой, соседкой, вызывающей раздражение своим поведением, своими криками. Однако, когда уже скрывать настоящие чувства становится невыносимо, в момент искренности с собой и с другими персонажами, она высказывает своё одиночество, и, тем самым, добивается уважения. Автор, подчёркивая в ремарочном тексте настоящую перемену, настраивает реципиента на определённое восприятие происшедшего.

¹⁰¹ Н. Коляда, *Нелюдимо ...*, op. cit., с. 233-234.

¹⁰² Там же, с. 203.

¹⁰³ Там же, с. 231.

Интересные приёмы авторского присутствия находим в ремарке к пьесе *Игра в Фанты* (1988), в которой драматург, с одной стороны, представляет объяснения для режиссёра, даёт прямые авторские инструкции по поводу звукового оформления его пьесы, но, с другой стороны, пытается заигрывать как с постановщиком, так и с читателем/зрителем.

«Занавес еще не открылся, а смех начался. Смех жуткий, животный, непонятно чем заражающий. Смеется один человек.

Открылся занавес.

Обычная двухкомнатная квартира (...). За небольшим журнальным столиком в гостиной сидят Кирилл, Настя, Артем, Никита. (...) Ребята смеются. Но смех у них не механический, а настоящий, добрый, искренний. Это - важно. И так:»¹⁰⁴

Как видим в отавторских словах, такая звуковая орнаментировка пьесы очень важна для драматурга. Она, несомненно, помогает создать желаемую атмосферу, а также способствует определённой корректировке восприятия читателем/зрителем будущих событий. Речь идёт о том, что авторская стратегия предлагает реципиенту способ восприятия.

В ремарке, предваряющей второе действие этой данной пьесы, также находим авторские инструкции, касающиеся постановки. Автор настаивает на инсценизации пауз, подчёркивая таким образом важность авторефлексии, способствующей определённому, заложенному драматургом способу восприятия будущего действия. Тем не менее, автор оставляет режиссёру, а, также, и реципиенту возможность собственной интерпретации.

При этом, авторские замечания по поводу формальной стороны пьес превращают эту ремарку в своего рода метанаррацию о коммуникативных стратегиях драматурга, о том, как писать пьесы, об их структуре.

«Во втором действии должно быть очень много пауз.

Люди - думают. Если в первом действии пауз почти не было, то во втором - их должно быть много. Автор лишь обозначил некоторые из них»¹⁰⁵.

Финальная ремарка *Игры в фанты*, напоминающая ремарку из *Ревизора* Н.В. Гоголя, обращена не только к режиссёру, но также к актёрам – исполнителям пьесы. Автор высказывается как он бы хотел, чтобы выглядело восприятие пьесы публикой.

¹⁰⁴ Н. Коляда, *Игра в фанты* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/fanty/> (дата обращения: 22.05.2011).

¹⁰⁵ Там же.

«Примечание для “Господ-Артистов”. Автору не хотелось бы, чтобы после закрытия занавеса в зале раздались “бурные, продолжительные” аплодисменты. Лучше – тишина»¹⁰⁶.

Такие типы ремарок-комментариев обнаруживают желание контроля автора над процессом восприятия его пьесы реципиентом, в частности, над явлением катарсиса. Создаётся впечатление полной власти над тем, что написано драматургом, что всё передумано с начала до самого конца.

Активная авторская позиция заметна также в ремарках пьесы *Курица* (1989), в которых она проявляется в комментировании автором происходящего на сцене, толковании поступков своих героев.

«Нонна Дубовицкая, артистка местного, Дощатовского драматического театра живет в рабочем общежитии, так как больше ей жить негде. (...) На полке несколько книг. Правильно: Товстоногов, Ага. Чехов... Кто еще? Ага, Станиславский...

Под столом пустые бутылки. Нет, не молочные. (...) И - кровать. О, какая кровать! Не кровать, а ложе!(...)

Лицо Аллы выражает: “Я пришла вам всем бить морды!!!!”

Нет. Нет. Стоп. С начала. Это выражение не подходит. Вот, лучше так: “Я пришла вас всех убивать!!!!”

Итак - начали!»¹⁰⁷.

Также в этой пьесе автор не оставляет читателя/зрителя после вступительной ремарки, сопровождает его на протяжении пьесы, объясняет ситуацию, поведение персонажей, помогает реципиенту разобраться в происходящем.

«Алла завизжала, что есть силы и кинулась к Нонне. Нонна тоже перепуганно вопит. И, наверное, быть бы первому трупу в нашей истории, потому что Алла сорвала с Нонны одеяло и собралась душить “курицу”...

Но застыла.

Под одеялом рядом с Нонной лежит мужчина. Он испуганно натягивает одеяло до подбородка, прячется. Мужчина этот - конечно же, главный режиссер Дощатовского драматического театра ФЕДОР ИЛЬИЧ ГАЛАКТИОНОВ. Почему “конечно же”? Откуда я знаю. Ну, а кому еще быть в постели у молодой артистки? Ну, то-то же...»¹⁰⁸.

Совершенно противоположный случай обнаруживаем в пьесе *Черепаша Маня* (1991), в которой Н. Коляда заявляет об отказе от контроля над своей пьесой, а также над поведением персонажей, что можно считать своеобразным приёмом авторского

¹⁰⁶ Н. Коляда, *Игра ...*, op. cit.

¹⁰⁷ Н. Коляда, *Курица* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 379.

¹⁰⁸ Там же, с. 381.

доверия к реципиенту. Следовательно, высказывания автора создают впечатление, что всё происходящее складывается на ходу, что драматург создаёт свою пьесу прямо перед глазами читателя/зрителя. При этом, он явится как простодушный, открытый зрителю нарратор, помогающий в восприятии произведения. В этой пьесе Н. Коляда демонстрирует своё присутствие, начиная с рассуждений о месте действия.

«Куда их девать? Куда поселить моих героев?

А пусть живут в моей квартире. (...)

И у СЛАВЫ с ИРОЙ - пусть будет то же самое в квартире. Только я на первом этаже живу, а они пусть живут на пятом. Ну, чтоб хоть какая-то разница была. А дом пусть стоит на горе, чтобы внизу - весь город видно было. Ну, чтоб красиво было бы, верно? А то “чернуха” эта надоела до чёртиков. И вам, и мне.(...)

На паласе стоит настольная лампа. Только она и горит в комнате, больше нету света. Лампа освещает крохотное существо - ЧЕРЕПАХУ МАНЮ, которой недавно исполнилось триста лет, но об этом никто не знает кроме меня и вас. (...)

Двенадцатое сентября.

Мне нравится число “двенадцать”. Потому что оно находится перед несчастным тринадцатым днём месяца. Я всегда верил и верю в приметы. Число двенадцать - маленький, последний, крохотный кусочек счастья перед несчастьем...»¹⁰⁹.

Эта вступительная ремарка не только обнаруживает творческий процесс, передавая ощущение, что пьеса создаётся прямо на ходу, в настоящий момент, как будто специально для читателя/зрителя автор выдумывает историю. Она также даёт драматургу возможность рассказать о себе, нарисовать свой образ, хотя не известно, реальный он или только является авторской визией. Помещая своих героев в похожее пространство, в котором, по его словам, он сам живёт, автор ставит себя в ряд с ними, он «свой среди своих»¹¹⁰.

Показательны и высказывания автора про число двенадцать, которое для него имеет символическое значение, о чём неоднократно драматург писал на своём персональном сайте¹¹¹.

Как читаем в *Словаре символов* Х.Э. Керлот, цифра двенадцать «символизирует космический порядок и спасение»¹¹². Именно это и происходит в пьесе – после бурной ссоры супругов в семье устанавливается мир, покой.

Ремарки в пьесе *Черепаша Маня* дают драматургу возможность высказать своё мнение о современном театральном языке, о речи персонажей в пьесах. Часто

¹⁰⁹ Н. Коляда, *Черепаша ...*, op. cit., с. 115.

¹¹⁰ Е.В.Сальникова, *В отсутствии ...*, op. cit., с. 206.

¹¹¹ См. Живой журнал Николая Коляды: <http://kolyadanik.livejournal.com/>.

¹¹² Х.Э. Керлот, *Словарь символов*, Москва 1994, с. 579.

Также следующая ремарка представляет собой не только комментарий к действию, к тому, что произошло и к тому, что наступит в дальнейшей части пьесы, но она также является своего рода ответом автора на многочисленные обвинения театральной критики в «чернухе». Сам Коляда во многих интервью неоднократно объяснялся, защищал свои пьесы, утверждая, что в них нет никакой чернухи, что он не чернушный драматург, что его творчество – это не чернушная драматургия¹¹⁶.

«Поднял Библию над головой. Ира остановилась. Молчат, тяжело дышат, смотрят друг на друга.

Нет, нет. Не будут они драться. И так наговорили Бог знает чего. Не будут. Я ведь вам не “чернуху” какую-нибудь пишу. Так что не волнуйтесь...»¹¹⁷.

Подобное авторское многословие в оправдание похота на заигрывание с читателем/зрителем, как-будто драматург нарушает привычные стереотипы, воспринимается как своеобразная форма установления «зоны доверия» с реципиентом пьесы.

Ремарки в пьесе *Черепаха Маня* являются средством, при помощи которого драматург ведёт диалог с читателем/зрителем. Они передают ощущение постоянного присутствия автора, который во многом напоминает нарратора эпического произведения. Эти прямые отавторские тексты также создают впечатление, что весь творческий процесс создания смысла пьесы происходит в момент рецепции. Игра с реципиентом ощущается особенно явно, когда автор посередине пьесы позволяет себе объявить конец.

«...Ладно, я пишу тут слово «Конец», а дальше - пусть они без меня. Правда, честное слово, я не управляю ими, не могу больше: они ругаются, как сапожники, а это так некрасиво и абсолютно против моих намерений, взглядов и принципов. Всё. До свидания.

КОНЕЦ»¹¹⁸.

Такая самоирония имеет несколько формальный и, при этом, обманчивый характер: раскрывая свои намерения, автор вовсе не собирается помочь реципиенту в восприятии пьесы, а, напротив, драматург вступает в диалог с читателем/зрителем, провоцирует его, втягивает в пространство игры с собой и с миром.

Такое псевдоотстранение автора от действия пьесы, несомненно, является его авторским комментарием к процессу формирования реакции читателя/зрителя. С одной

¹¹⁶ Н. Коляда, *Всем кажется, что писать пьесы просто* // «Современная драматургия» 2009, № 2, с. 17. Интервью, в котором Коляда отметил: «Я не чернушник, меня просто неправильно читают».

¹¹⁷ Н. Коляда, *Черепаха ...*, op. cit., с. 124.

¹¹⁸ Там же, с. 129.

стороны, это способ проинтерпретировать какие-то общие принципы сосуществования людей в современном мире и, в этом смысле, такой комментарий выходит за рамки текста драмы, дискурса высказывания автора. Он приобретает характер метанаррации о времени и о себе. Можно сказать, что в нём стирается отчётливое присутствие авторской индивидуальности. Усиливается оценочность, модальность авторской позиции, авторского мировосприятия, общего, по-видимому, для автора и реципиента. Однако, с другой стороны, этой приём является также своеобразной игрой драматурга с реципиентом.

В подтексте псевдофинальной ремарки автор говорит читателю/зрителю, что пьеса не может закончиться просто скандалом и поэтому продолжает действие, чтобы в финальной ремарке оставить своих героев, притворяясь, что их дальнейшая судьба уже не зависит от него. Драматург играет со своей ролью демиурга, отказываясь от ответственности за дальнейшую судьбу его персонажей. Последующие строки ремарки одновременно раскрывают надежды автора на лучшее будущее и воспринимаются как некое самоубеждение, а даже заклинание будущего.

«Вот и всё.

А что будет дальше - я не знаю. Откуда мне-то знать, я что - Господь Бог?

Наверное, наверное, наверное всё-таки начнутся наконец-то светлые-светлые дни, без “чернухи”. Так хочется. Может быть, начнутся, а?

Конечно, начнутся. Должны начаться светлые дни, должны...

Я верю: начнутся светлые дни.

И для тебя, и для меня, и для него, и для неё. Для нас»¹¹⁹.

Н. Коляда не оставляет читателя/зрителя в тупиковом положении. Тем не менее, создаётся впечатление, что автор сам себя убеждает в том, что ожидаемое будущее будет лучшим, счастливым, что начнутся светлые дни для всех.

В ремарках этой пьесы Коляда выступает как автор, создатель, позволяющий реципиенту наблюдать за процессом написания произведения и комментатор происходящего, притворяющийся, что действие движется независимо от его воли. Всё это сопровождается рассказом автора о самом себе. Читатель/зритель вовлечён в этот авторский мир, осознаёт размышления и включается в сомнения автора, даже иронические, искусственные попытки самоограничения.

Важно подчеркнуть, что продуманность авторского действия, авторской стратегии, не менее важны чем события, связанные с героями пьесы. Всё это приводит к тому, что авторское присутствие в ремарочном тексте до такой степени транспонируется на остальные элементы поэтики этого драматического произведения,

¹¹⁹ Н. Коляда, *Черепаха ...*, op. cit., с. 136.

что авторское присутствие, авторское сознание в этой пьесе ощутимо намного сильнее присутствия самых персонажей

Авторский комментарий выразительно звучит в финальной ремарке пьесы *Венский стул* (1991), которая является выражением позиции автора не только по отношению к действию пьесы, но также и к жизни вообще. Это комментарий драматурга к отношениям между мужчиной и женщиной, это его мысли о любви, о возможности найти её. Автор не только передаёт общие, стереотипные мнения, представления об идеальной, счастливой любви, о возможности найти близкого человека, но также раскрывает свой взгляд на жизнь, свои мысли и рассуждения, хотя эти сведения и замечания в отличие от предыдущей пьесы мало оптимистичны.

«Вяло догорает, тухнет ткань.

Исчезла тюрьма, сумасшедший дом, темница, четыре стены.

Влюблённая пара взлетела к звёздам.

Вы говорите, что это бред, что это - выдумка, что это - невозможно? Верно.

Невозможно встретиться друг с другом в этом огромном сумасшедшем мире. Невозможно взлететь к звёздам. Но иногда получается.

Кто-то может. Когда очень-очень любит.

Я пробовал.

Теперь хожу по земле»¹²⁰.

В этой ремарке отражается и личная жизнь автора. Субъектом переживания в финальном фрагменте ремарочного текста является автор-драматург, который раскрывает перед реципиентом свой внутренний мир. Таким образом, можем предположить, что автор как личность, наделённая формально выраженным в поэтике пьесы образом мира, является одним из участников этой пьесы.

Настоящая ремарка является авторским комментарием к жизни, к миру, в котором сложно найти любовь. Автор передаёт своё экзистенциальное состояние, которое транспонируется на восприятие персонажей пьесы и путём отражения на реципиента. При этом для полного раскрытия смысла и функции финального отавторского текста необходимо обратиться к вступительной ремарке, в которой автор сообщает, что всё, что воспринимают читатели/зрители, т.е. и герои, и место действия появились непонятно откуда, неизвестно каким способом, неизвестно почему. Затем, в финальной ремарке таким же образом всё исчезает. В этом приёме проявляется авторская позиция по отношению к явлениям любви, счастья, которые столь же эфемерны и могут появиться неизвестно откуда и таким же образом исчезнуть.

¹²⁰ Н. Коляда, *Венский стул* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 113.

Особым примером авторского присутствия в пространстве второстепенного текста является вступительная ремарка к пьесе *Картина* (1996), которая также написана от первого лица. Она напоминает личные рассуждения, воспоминания автора о прошлом. Традиционное описание места действия характеризуется только после искусственного прекращения потока воспоминаний.

При помощи реминисценций, может быть, вполне естественных, реальных, а, может, полностью выдуманных, драматург раскрывает самого себя перед читателем/зрителем. Это средство прокомментировать самого себя, своё отношение к прошлой и к настоящей жизни. Такой приём, который сознательно применяется автором с целью сблизиться с публикой, с реципиентом, несомненно, является отражением происходящего процесса эпизации драмы, снося границу между обеими сторонами, одновременно разрушает театральную иллюзию.

«Я шёл по улице, там, где подвальчик, на углу Бажова и Куйбышева, (...), так вот, тот подвальчик, в котором я когда-то стоял в очередях и сдавал пустые бутылки, а потом покупал на вырученные деньги “Беломор” и хлеб. Так вот, я там у пельменной и подвальчика шел, и солнце было. (...) в этой пельменной я когда-то сторожем работал, много-много лет назад. Только это и помнить, а всё остальное - забыть. У меня полный карман денег, я в “коже”, разодет, раздухарен, а когда-то я мыл подъезды, сторожил пельменную, был вахтером, и не думал такого странного и страшного о том, что внутри меня кто-то живёт. Потому что бред это. Молчать. Дальше. (...)»¹²¹.

Сам автор категорически останавливает себя, искусственно прерывает поток своих воспоминаний, своих мыслей, в которых отражается его авторское сознание. Эти рефлексии, реминисценции заставляют читателя/зрителя воспринимать пьесу именно сквозь призму эмоциональности её автора.

Затем, в последующей части вступительной ремарки, автор прямо обращается к реципиенту, не сообщая, а напоминая о месте, которое, вроде бы, должно быть известно обеим сторонам этого диалога. Этот приём даёт автору возможность сократить дистанцию, одновременно, вовлекая читателя/зрителя в свой мир.

«Ну, вспомнили теперь эту пельменную? Да, да, возле подвальчика, та рыгаловка, тошниловка. Она самая»¹²².

Такой способ введения в текст ремарки воспоминаний из общего для автора и читателя/зрителя прошлого также создаёт ощущение присутствия реалий, действительности, аутентично существующей пельменной на углу Бажова

¹²¹ Н. Коляда, *Картина* // Того же: «Персидская сирень» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 187.

¹²² Там же, с. 187.

и Куйбышева, действительно происшедшей истории. Это определённый приём искусственного погружения в воспоминания, эмоции, является способом завоевать доверие реципиента. Тут автор ведёт себя как актёр, заставляя публику поверить себе, для чего используются средства языкового мимезиса, прежде всего, пресуппозиции.

Подобные ремарки, в которых автор создаёт впечатление некой документальности, находим в нескольких пьесах Н. Коляды. Так, например, вступительная ремарка пьесы *Кликуша* (1989) из дилогии *Бенефис* начинается словами: «Это было сегодня утром»¹²³. Тем самым автор придаёт следующему действию оттенок аутентичности. Того же эффекта драматург добивается в первых словах ремарки к пьесе *Персидская сирень* (1995), в которой особо подчёркнуто слово – «моё».

«Почтовое отделение. Моё. Номер двадцать шесть. Маленькая комнатка. (...)»¹²⁴.

Все эти приёмы, по мнению Я.С. Жарского, позволяют автору сделать образы персонажей более живыми, создав у читателя впечатление сознательности и самостоятельности. Подобный приём, по мнению исследователя, вызывает большее доверие со стороны читателя, увеличивает эффект достоверности происходящего в пьесе¹²⁵.

Однако, самым выразительным примером некой документальности является ремарочный текст в пьесе *Сказка о мёртвой царевне* (1990), в котором распознаются автобиографические элементы.

«... Есть на свете одна ветеринарная больница. Приземистое такое здание буквой «П», выкрашенное в желтый цвет. (...)»

Вы врётё, если говорите, что нет такой больницы, что я её придумал. Она есть. Есть. Рядом с моим домом. Я сам носил туда лечить своих кошек.

И есть в этой больнице дальняя проходная комната. Она находится рядом с черным входом. Комната, как комната. Правда, без окон. Я бывал в этой комнате много раз, я помню ее очень хорошо.

Когда-то, много лет назад, в этой комнате могла бы случиться эта история. Может, она и случилась, может, что-то было не так, а чего-то - совсем не было. Не знаю. Только одно знаю точно: Римма, ветврач этой больницы - умерла.

На самом деле ее звали Ирка Лаптева. Это она на двери моей квартиры когда-то гвоздем нацарапала: «Балда ты...» Римма ветврач - умерла. Ирка Лаптева-Римма - умерла... Ее нет больше на свете.

¹²³ Н. Коляда, *Кликуша ...*, op. cit., с. 75.

¹²⁴ Н. Коляда, *Персидская сирень* // Того же: *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997, с. 355.

¹²⁵ См. Я.С. Жарский, *Черты репортажа в пьесах Н. Коляды* // Научный журнл КубГАУ, № 98 (04), 2014, с. 1393-1403.

Неправда. Я пишу эти строчки, а она стоит сзади меня: в белом халате, штанах, кроссовках. На губе у Ирки - шрам. Стоит сзади, улыбается и тихо-тихо говорит мне: «Не ври только, балда...»¹²⁶.

В нескольких интервью Н. Коляда признавался, что многих своих персонажей он встретил на «екатеринбургском дне», как это и было с героиней этой пьесы. В основе *Сказки о мёртвой царевне*, по словам драматурга, подлинная история, «только звали героиню иначе – не Римма, а Ирка Лаптева»:¹²⁷

«Переезжаю сейчас мимо ветлечебницы на Белинского – там всё осталось, как было. Вспоминается, как мы приходили туда ночью пьяные. Коровы стоят, кролики, лошади, а мы откроем какой-то шкафчик, возьмем спирту, еще выпьем. Кругом грязь, бардак, какие-то собаки бегают (...) а закончилось все плачевно. В новогоднюю ночь она вышла, легла в снег и замерзла. А мне надо опохмелиться, я звоню ей 2 января. Говорят - нет ее, умерла. Прошло много времени, я все время мысленно возвращаюсь к этой истории»¹²⁸.

Эта история из личной жизни автора, по-видимому, не давала о себе забыть, так как двадцать лет спустя, в 2007 году, Коляда – редактор журнала «Урал» на его страницах опять возвратился к ней:

«Тогда, в январе 87-го года, умерла Ира Лаптева – замерзла, легла в снег и умерла. Ира была моя подруга, она работала на Белинского в больнице для животных, где мы с ней не раз и не два по ночам гулеванили. Прошло много лет, и об Ирке я написал пьесу *Сказка о мертвой царевне* – пьеса эта шла и идет во многих театрах и в России, и за границей. Может быть, эта смерть моей подруги стала каким-то толчком для меня, что пить и гусарить пора уже прекращать»¹²⁹.

Учитывая все эти интервью, в которых Коляда подтверждал знакомство с героиней-прототипом этой пьесы, можно предположить, что произведение является своего рода расплатой с прошлым, реакцией на угрызения совести, которые автор испытывал после смерти своей подруги, и которую именно при помощи пьесы сделал бессмертной.

Ощущение подлинности представленной истории ещё более усиливает финальная ремарка, в которой автор повторяет те же замечания о реальности существования

¹²⁶ Н. Коляда, *Сказка о мёртвой царевне* // Того же: *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 277.

¹²⁷ Там же, с. 227.

¹²⁸ Л. Немченко, *Надо все это прожить – иначе ничего не получится. (Интервью с Н. Колядой)* // «Петербургский театральный журнал» 1997, № 13 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/13/voyage-from-spb-13/nado-vse-eto-prozhit-inache-nichego-nepoluchitsya/> (дата обращения: 11.11.2015).

¹²⁹ Н. Коляда, *«Ощущая себя в парадигме русской культуры». Два интервью с Николаем Колядой* // Известия Уральского государственного университета 2008, № 55, с. 317.

героини. Однако, следует обратить внимание на особенного рода игру автора с реципиентом. Драматург одновременно подчёркивает, что история, с которой он познакомит читателя/зрителя, придуманная, но, в то же время, автор замечает, что она не является ложью, авторским вымыслом, а, напротив, что она могла случиться, а, может, и действительно произошла. Независимо от этой авторской игры, в этой пьесе образ Риммы сливается со своим прототипом – Ирккой.

«В белом, искрящемся платье ступает по звездам ИРКА ЛАПТЕВА.

Это она умерла, много лет назад.

Это она хотела, чтобы я написал про нее.

Это про нее я придумал эту историю.

Придумал, стараясь не врать.(...)»¹³⁰.

Каждая фраза ремарки проникнута большими чувствами, болью автора за героиню пьесы, состраданием, сентиментализмом, которые транспонируются на восприятие всей пьесы. Автор понимает, что уже ничего не изменит и эта страница жизни бесповоротно закрыта для него. А те, кого он когда-то любил, уходят навсегда, «будто две звездочки», и вот уже «нет их больше»¹³¹.

Н. Коляда в ремарках своих пьес не только создаёт иллюзию присутствия реалий. Ремарочный текст для уральского драматурга – это пространство, которое даёт автору возможность ничем не ограниченной художественной экспрессии.

Вступительная ремарка к пьесе *Родительский день* (1989) служит комментарием к пониманию вечных проблем экзистенциального характера, комментарием к миру, к жизни, и, прежде всего, к смерти. Драматург выделяет этот фрагмент из остальной части пьесы, в связи с чем он функционирует как увертюра к пьесе, как своего рода вступление, сквозь которое читатель/зритель должен воспринять пьесу.

«...Люди рождаются, живут судьбой, выбранной или предназначенной, старятся и умирают. Умерших в народе помнят всегда. Помнят и чтут. Всех помнят – не только хороших, но и плохих тоже. Так уж у нас повелось: умерший человек всегда становится хорошим. Потому его и помнят. (...)»¹³².

Отсутствие дидактического элемента свидетельствует о том, что автор не выделяет себя из среды, а, напротив, он сливается с ней. В этих рассуждениях отсутствует фигура автора как субъекта, что способствует тому, что слова ремарки воспринимаются как поток коллективного сознания. Этот ремарочный текст

¹³⁰ Н. Коляда, *Сказка ...*, op. cit., с. 337.

¹³¹ Там же, с. 337.

¹³² Н. Коляда, *Родительский день* // Того же: *Коробочка*, Екатеринбург 2009, с. 96.

представляет собой «общие» рассуждения – единые и для автора и для реципиента. Они всем известны, общедоступны и не имеют конкретной адресации.

Субъективными, личностными мыслями, рассуждениями автора о смерти пропитана вступительная ремарка пьесы *Канотье* (1992), которая, как отмечает О. Слюсаренко, благодаря своей ритмической организации, поэтической интонации напоминает стихотворение в прозе¹³³.

Эти эмоционально окрашенные реплики, с самого начала призваны настраивать реципиента на определённую тональность, сквозь призму которой он должен воспринимать действие. Более того, эта ремарка не только передаёт авторское отношение к смерти, но также превращается в своего рода разговор драматурга со смертью.

«... Она гуляет по дворам, по грязным подъездам. Скользит в узкие и темные переулки. Иногда выскакивает на широкие проспекты: задавит, убьёт, зубами клацнет, пасть разинет, и снова спрячется. Тварь. Тварь. (...)

Пугает, пугает и - убегает, хрипит: «Я здесь, рядом, помните! Не забывайте!...»

Сука ты, Смерть. Ненавижу тебя. Ты всегда рядом, всегда близко. Ненавижу. (...)

Ничего нету на свете, ни во что не верю: ни в инопланетян, ни в экстрасенсов, ни в хиромантию, ни в астрологию. Даже Бога, кажется, нету. А вот она есть. Верю. Ходит, бродит, вокруг да около. Живая. Живая Смерть. (...)

Смерть. Смерть. Смерть.

В коммунальных квартирах смерть сидит в кнопках дверных звонков. Нажмешь на кнопку - она и вылетает. Правда, правда. Попробуйте. (...)»¹³⁴.

Это всеобщее чувство присутствия смерти транспонируется на восприятие всей пьесы, её образ, прямой или косвенный, ощутим в подтексте. Смерть сопровождает покойника, которого несут в гробу по лестничной площадке, она сидит на скамейке рядом с двумя старухами, она ощутима и в образе старушки, с которой Виктор разделяет коммуналку. Символом умирания является и уничтожение Александром старой шляпы Виктора – канотье. Всеобщее присутствие смерти ещё усиливает регулярно повторяющийся подземный гул метро, про который автор в ремарке замечает: «как в аду»¹³⁵.

Интересный пример авторского присутствия обнаруживаем во вступительной ремарке к пьесе *Откуда-куда-зачем* (2003). Это не только автокомментарий о том, как создаются его пьесы, а, скорее всего, это авторские рассуждения о бытии,

¹³³ См. О. Слюсаренко, *Образная структура пьесы Н. Коляды «Канотье»* // Литературные направления и течения, Вып. 25, Санкт-Петербург 2009, с. 54.

¹³⁴ Н. Коляда, *Канотье ...*, op. cit., с. 143.

¹³⁵ Там же, с. 181.

о существовании человека вообще. Можно также предположить, что автор комментирует свой творческий процесс, своё отношение к представленной им истории. Таким образом этот ремарочный текст является авторефлексией над творческим процессом, своего рода метатеатральным приёмом. Автором руководит внутренняя сила, заставляющая писать, но, одновременно, автор испытывает ответственность перед миром за написанное, он осознаёт страх, он боится, что сочинённое им станет жизнью.

«Господи, как мне грустно, как мне тоскливо. Я сейчас буду писать о том, что произойдёт скоро. Я знаю, что это произойдёт, потому что много раз было именно так: я садился и писал, я выдумывал всякую глупость несусветную, как мне тогда казалось, а потом эта глупость, эта выдумка, этот маразм становились явью, настоящим, и я никак не мог оттолкнуть от себя мысли о том, что это я сам, сам, сам вызвал Это из небытия, что это я сам, сам, сам написал Это, что это я сам, сам, сам придумал Это, что я сам виноват в Этом, что через меня Это Стало На Свете. (...)»¹³⁶.

В этом отавторском тексте философское понятие – «Бытие» Коляда заменяет словом «это», пытаясь таким образом объяснить реципиенту его смысл.

Следовательно, настоящая ремарка напоминает актёрский монолог – исповедь, который вполне возможно перенести на сцену. Это, пожалуй, не единственный такой случай в драматургии Н.Коляды, по поводу которого Е.В. Сальникова замечает: «Не то чтобы предполагается звучание этого пассажа в реальном спектакле, не то, чтобы драматург припас для себя реплику. Но такие фрагменты «от первого лица», от имени драматурга - то, что должно здесь существовать, подразумеваясь в отношении автора к героям, и внутреннем соизмерении и сопоставлении себя с ними»¹³⁷.

Необходимо отметить, что в новейшей драме рубежа XX – XXI веков особое распространение получили различные формы авторефлексии «когда в литературный текст встроены комментарии, раскрывающие отношение автора к тем структурным нарративным принципам, которые в них применены»¹³⁸, которые обнаруживают процесс создания произведения. Этот отавторский текст, с одной стороны, является метанаррацией над творческим процессом, но, с другой, в нём заметно, как автор иронизирует над самой функцией создания «иллюзии реальности» автором-драматургом.

¹³⁶ Н. Коляда, *Откуда-куда-зачем* // Того же: *Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003, с. 212.

¹³⁷ Е.В.Сальникова, *В отсутствии ...*, *op. cit.*, с. 205.

¹³⁸ А.М. Люксембург, *Игровая поэтика: введение в театрию и историю* // *Игровая поэтика: сб. науч. трудов ростовской школы игровой поэтики*, Вып. 1, Ростов-на-Дону 2006, с. 18.

Интересно, что в этой вступительной ремарке драматург не только не описывает подробно место действия, а даже отказывается от этого, что, вообще, не характерно для Н. Коляды, у которого, как правило, мы наблюдаем обширные обстановочные ремарки, непосредственно связанные с действием пьес.

«В квартире стоит стол, стул ... Впрочем, ну его к чёрту, что там стоит. Опять как всегда долго расписывать (мол, для атмосферы надо) про шкафы, про стул, про стол – надоело, не буду. Как говорится, какой стол, таков и стул. Придумайте сами, если хотите. Квартира какая-то, да и всё. Не буду я ничего писать про атмосферу, к чёрту, к чёрту»¹³⁹.

Похожий приём обнаруживаем также во вступительной ремарке к пьесе *Старая зайчиха* (2006), в которой автор всё-таки начинает с подробного, детального описания места действия, чтобы при помощи прямого обращения к реципиенту перенести внимание с места действие, которое на самом деле может быть любым, на персонажей и на историю, которая с ними произойдёт.

«Гостиничный номер в очень старой провинциальной гостинице. Всё в этом номере облезлое, поломанное, (...) дверь в туалет не закрывается, холодильник стучит, как трактор, (...) кровать вообще на кирпичках стоит. Рядом - старое продавленное кресло. (...)

Скажите, неправда, таких гостиниц в северных городах не бывает? Ну, хорошо – пусть всё будет наоборот: уютно, опрятно, красиво, чисто, тепло. Какая разница? Не про то разговор»¹⁴⁰.

В этой ремарке снова отчётливо заметен один из любимых приёмов уральского драматурга, т.е. прямое обращение к читателю/зрителю. Эта апелляция с самого начала пьесы способствует вовлечению реципиента в мир произведения, в авторский мир.

Однако, самым поразительным и впечатляющим приглашением в авторский мир является вступительная ремарка к пьесе *Полонез Огинского* (1993). Главному тексту предшествует обширный авторский монолог, который кажется игрой художника с реальностью. В этой развернутой вступительной ремарке Н. Коляда раскрывает перед читателем/зрителем свой мир, иногда сквозь призму своих личных воспоминаний, мыслей, а иногда – прямо. Важно также упомянуть, что пьеса была написана Колядой во время его пребывания на стипендии в Гамбурге («В этом городе меня не знает никто

¹³⁹ Н. Коляда, *Откуда ...*, op. cit., с. 212.

¹⁴⁰ Н. Коляда, *Старая зайчиха* // Того же: *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы*, Екатеринбург 2007, с. 7.

и я не знаю никого»¹⁴¹). Читая эту реплику автора, мы как будто читаем записи из его личного дневника.

Необходимо подчеркнуть, что во время многочисленных постановок этой пьесы настоящий монолог звучал в записи перед началом действия в исполнении самого автора. По словам театрального критика Е.В. Сальниковой, в такой ситуации текст ремарки «воспринимался как некое нескончаемое заклинание, как напряженная и, в то же время, осторожная фиксация реально существующего мира и его обитателей, как попытка сберечь их такими, какие они есть, чтобы нельзя было спутать ни с кем и ни с чем. (...) Здесь воображение автора не агрессивно и не противостоит объективному миру. Оно служит тому, что в этом объективном мире дорого художнику как человеку; тому, что воспринимается не как сырье для творчества, а как образы, которые надо понять, как жизнь, которой необходимо душевное пространство»¹⁴².

«Улица, улица, улица. Я иду. Смотрю в асфальт. День, ветер, солнце, холодно. Я могу смотреть в асфальт, не на лица. В этом городе меня не знает никто и я не знаю никого. Ни-ко-го. Ни с кем я не встречу, не поздоровуюсь, не поцелуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?.”) Нет. Не встречу. Я и не хочу ни с кем встречаться. Не надо мне никого. Потому что со мной идет во мне Мой Мир, где много людей, с которыми я, встречаясь, здороваюсь и целуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?.”) МойМир. Моймир. Мой Мир. МОЙМИР. МОЙ-МИР.

Эти не город и не деревня, не море и не земля, не лес и не поле, потому что это и лес, и поле, и море, и земля, и город, и деревня - Мой Мир. МОЙ МИР.

Нравится вам Мой Мир или не нравится - мне все равно. Потому что ОН нравится мне, ОН - Мой и я Люблю Его» (...)

В этом Моем Мире есть улицы, знакомые мне до мелочей, дороги и тропинки, по которым я ходил сотни раз, есть маленькие тихие переулки, есть окна, дома, есть ночь и день, день и ночь. Есть прошлое мое, будущее и настоящее - они в одном комке, сразу, вместе, не перетекая, не переходя из одного в другое. Есть и Ты. Ты.

Есть и большое озеро, зимой промерзающее до дна; в Моем Детстве, которое тоже есть в Моем Мире, я иду по льду озера сквозь метель в школу - как часто хожу я, как часто: каждую ночь, каждую ночь, каждую ночь, каждую .. Есть маленький домик на окраине Пресногорьковки: на доме красная из жести крыша, с крыши я вижу лес, поле, дорогу, небо, вижу и мечтаю о дальних странах. Есть и дальние страны в Моем Мире: с пальмами и морем, с самолетами и гостиницами, с певучими иностранными языками. Есть в этом Моем Мире и Бог, МОЙБОГ, не ваш; Бог,

¹⁴¹ Н. Коляда, *Полонез ...*, op. cit., с. 87.

¹⁴² Е.В. Сальникова, *В отсутствии ...*, op. cit., с. 205-6.

которого я придумал и с которым разговариваю всегда, каждую минуту; есть и церковь - моя церковь, в которой служит службы отец Глеб; есть и кладбище - оно растёт с каждым днем; есть мама, папа, есть Надя, Вера, Андрей и Вовка, есть и Сергей - один Сергей, вместе, не отдельно; и баба Шура есть (...)»¹⁴³.

Интересен хронотоп этой вступительной ремарки, который включает в себя как реальное, так и ирреальное место и время. Это и улица, по которой в данный момент идёт автор, деревня, в которой провёл детство, и всеобъемлющее пространство вселенной. Время в этом авторском монологе приобретает направление от прошлого, от детства, к настоящему. При этом в МОЁМ МИРЕ время является лекарством, которое помогает забыть плохое прошлое.

Настоящее вступление может также восприниматься как метафора театра Коляды и всей его драматургии. Этот развернутый монолог драматурга посвящён раскрытию темы авторского мирозерцания. Как отмечает Н. Лейдерман, вводом «*образа-понятия*» «МОЙ МИР» Н. Коляда называет ту территорию, где «человек – единственный хозяин, где он выстраивает целую Вселенную по тем правилам, которые отвечают его представлениям и духовным потребностям. Распад же «МОЕГО МИРА» означает утрату смысла, чувства целесообразности бытия и оборачивается отторжением личности от жизни»¹⁴⁴. Как подчеркивает Х. Мазурек, «это многократно акцентированное определение «Мой мир», не обозначает изоляции писателя, а, напротив, оно подтверждает неразрывность театра Коляды с театром жизни»¹⁴⁵.

Следовательно, в этой ремарке отчётливо проявляется авторский призыв найти жизненную опору, что особенно важно для людей рубежа веков, живущих в сложной переходной ситуации. Когда всё разрушается, опошляется, теряет ценность, человеку нужно найти личностное пространство, в котором ощущается комфорт существования и сохранения своей индивидуальности. Показательна и следующая часть этой исключительной ремарки:

«Какой большой Ты – МОЙМИР. Ты живёшь потому, что живу я, и умрёшь вместе со мной, потому что я умру»¹⁴⁶.

Эти слова, с одной стороны, являются пафосным отражением личностное самоидентификации автора, но, с другой стороны, именно в них раскрывается непосредственная связь жизни автора и жизни его внутреннего мира. Этот авторский монолог является отражением философского кредо творчества Н. Коляды. Можно

¹⁴³ Н. Коляда, *Полонез ...*, op. cit., с. 87-88.

¹⁴⁴ Н.Л. Лейдерман, *Драматургия...*, op. cit., с. 116.

¹⁴⁵ Н. Mazurek, *Teatr ...*, op. cit., с. 90.

¹⁴⁶ Н. Коляда, *Полонез ...*, op. cit., с. 88.

сказать, что присутствие авторской субъективности является критерием существования мира (есть я – есть мир).

Коляда как человек театра, создатель и директор своего театра не мог не высказаться на эту тему в ремарках своих пьес, действие которых неоднократно разворачивается именно в театре, либо героями которых являются актёры как профессионалы, так и актёры по поведению, актёрствующие персонажи, жизнью которых стал театр реальный или воображаемый. Самый выразительный пример авторского отнесения к этой теме представляет собой вступительная ремарка к пьесе *Театр* (1996), в которой отразились мечты драматурга, желание иметь свой собственный театр.

«Фойе маленького провинциального полуподвального или глубоководного театра. Ах! Вот о таком я мечтаю! Слышите вы, там, в последнем ряду, о чём я мечтаю? Вам не понять. Вот взять бы в моей хрущёвке вырыть бы поглубже подвал, а потом там фонарей кучу, а потом занавес, артистов, зрителей и играть, играть, играть ... Хотя бы даже вот эту пьесу, что пишу. А что? Она на двоих. Затрат мало. (...)

Ну, можно и другие пьесы, не обязательно эту. Да и вообще пьесы - неважно какие, а главное чтоб, главное, понимаете ли, чтоб, понимаете ли ... чтоб в антракте и перед спектаклем играл бы маленький оркестрик: скрипочка, или что-то такое нежное бы.

Никто не выроет там подвал глубже. (...) Так и не будет Театра. У меня.

А вот у них - есть. Счастливые!»¹⁴⁷.

Может и, действительно, в этой ремарке нашли выражение личные мечты драматурга по поводу создания собственного театра, в котором он мог бы ставить свои пьесы, театра, который стал бы трибуной, с которой драматург мог бы провозглашать свои творческие идеи, передавать своё видение мира. При этом важно упомянуть, что пьеса *Театр* была написана в 1996 году, а Н. Коляда добился открытия своего театра лишь в 2001 году. И, кажется, лучшего подарка драматург так и не мог бы себе сделать, о чём он сам высказывался в интервью екатеринбургскому журналисту:

«В свой день рождения, 4 декабря, я получил документы так называемого Некоммерческого партнерства «Коляда-Театр». Мании величия у меня нет, но я решил назвать свой театр именно так – был языческий бог Коляда, рождественская песня зовётся колядой. Мне хочется, чтобы в этом театре был постоянный праздник для

¹⁴⁷ Н. Коляда, *Театр* // Того же: «Персидская сирень» и другие пьесы, Екатеринбург 1997, с. 225.

зрителя, а для актёров – радость, жизнь. Я в лепёшку расшибусь, но это будет лучший театр в городе. У него будет своя труппа, свой штат и зал мест на 100-120»¹⁴⁸.

Однако, авторское присутствие в пьесах уральского драматурга не только выражается в обширных рефлексиях во вступительных и финальных ремарках его пьес. Его авторская позиция неоднократно проявляется в оценочных описаниях мест и персонажей, как, например, в пьесе *Сказка о мёртвой царевне*, в которой для описания помещений ветеринарной больницы автор употребляет слово «комнатуха», которое, вследствие того, что имеет негативную окраску, определённым способом транспонируется на восприятие реципиента.

Похожий приём обнаруживаем в пьесе *Дураков по росту строят* (1998), в которой, описывая свою героиню, автор пишет «намазалась» вместо информативно-нейтрального описания сильного макияжа. Об Инне, героине пьесы *Мурлин Мурло* автор сообщает: «Весьма, так сказать потасканная дама». Внимания заслуживает также характеристика героини пьесы *Старая зайчиха*, в которой заметно авторское отношение к его персонажу: «И вообще ОНА – вся такая фифа с бантом, московская штучка, потому что – артистка».

Такую же оценочность находим при описании действий персонажей. Например, в пьесе *Курица* читаем, что Нонна не просто принесла, а «притащила» в свою комнату несколько вещей, напоминающих старые театральные декорации.

Авторский голос отчётливо и сильно звучит также в финальной ремарке пьесы *Чайка спела ... (Безнадёга)* (1989):

«Сидят в доме тени.

Делят, пьют, плачут, смеются, обнимаются.

Бедные, бедные...»¹⁴⁹.

Автор не только комментирует состояние своих персонажей, но, также, сопереживает вместе с ними. В этих словах проявляется сочувствие, которого, видимо, автор не мог в себе подавить.

Все эти ремарочные тексты являющиеся авторским комментарием к восприятию персонажей, оценкой их поведения, состояния рассчитаны на определённую прогнозируемую автором рецепцию. Следовательно, именно в употреблении такой оценочной лексики зачастую проявляется авторская позиция, которая сознательно выражена с целью прогнозированного воздействия на читателя/зрителя (например,

¹⁴⁸ Н. Киселева, *Николай Коляда: «Никогда не говори никогда»* // «Деловой квартал», Екатеринбург 10 декабря 2001, № 43, с. 48.

¹⁴⁹ Н. Коляда, *Чайка ...*, op. cit., с. 84.

убеждения, совета, крика души и т.п.). Вследствие этого, можно думать о перформативном характере таких авторских реплик в данных ремарках.

Показательны также те части ремарочного текста пьес, в которых обозначаются паузы, моменты молчания, тишины. В пьесах Н. Коляды они становятся сигналом происходящего действия, своего рода уведомлением, что далее последует что-то важное.

Особым примером использования этого приёма может служить пьеса *Нелюдимо наше море...*, или *Корабль дураков*, в которой автор как бы передаёт нарастание пауз, делая это при помощи формы шрифта и добавочных эпитетов. Итак, кроме простых нейтральных определений: «Пауза», «Пауза в сердцах», автор усиливает моменты тишины, и пишет прописными буквами: «БОЛЬШАЯ ПАУЗА». Но, уже в самой кульминационной сцене первого действия в ремарке автор пишет: «ИСПУГАННАЯ ПАУЗА», передавая эмоциональное состояние персонажей, чувство страха, что их сосед, который не открывает двери, мог умереть в своей квартире. Одновременно, при помощи этого приёма, автор создаёт определённую эмоциональную окраску этой сцены, которая должна воздействовать на реципиента.

Сцену, в которой супружеские пары после бурной ссоры, взаимных упрёков, мирятся и признаются в любви друг к другу сопровождает ремарочный текст: «ГРОМАДНАЯ ПАУЗА». В тот момент автор даёт возможность как своим персонажам, так и реципиенту задуматься о смысле любви, о счастье, испытываемом, когда рядом находится другой человек. В самом финале автор ещё раз предоставляет читателю/зрителю возможность рефлексии над происходящим и перед развязкой объявляет: «БОЛЬШАЯ-БОЛЬШАЯ ПАУЗА».

Идентичный приём драматург употребляет в пьесе *Курица*, в которой ремарки, обозначающие паузы, передают смысловую нагрузку сцены. Итак, в момент, когда Нонна – молодая актриса провинциального театра, имевшая роман и с главным режиссёром и с администратором театра, мужьями её коллег-актрис, высказывает всё, что думает о бездарности её провинциальных подружек, автор объявляет: «ГРО-БО-ВО-Е МОЛ-ЧА-НИ-Е». Этот момент наступает как раз после того как Нонна, собрав свои вещи, уходит, хлопнув дверью, это ещё более указывает, что далее наступит момент истины.

Развязку этой пьесы автор также сопровождает ремаркой, дающей читателю/зрителю возможность задуматься над произошедшим. Когда актёры осознали то, что их ссоры, крики, живущие рядом соседи приняли за репетицию спектакля, автор дал и персонажам, и реципиенту время подумать над случившимся, а также – над актёрским призванием и над межчеловеческими отношениями. Обозначенная автором

ремарка: «ОГРОМНОЕ ВДРУГ МОЛЧАНИЕ», одновременно, является метасигналом своеобразного перерыва в процессе восприятия, смены состояний, и конца спектакля.

Итак, на примере проанализированных ремарочных текстов можно прийти к выводу о том, что авторская позиция в этой составляющей пьес екатеринбургского драматурга выражается разными способами. Н. Коляда занимает активную позицию в своих пьесах, комментирует происходящее, оценивает и объясняет поступки героев, координирует видение или восприятие режиссёра-постановщика, провоцирует реакцию читателя/зрителя. Без авторского голоса, без авторского комментария, без непосредственного участия автора, пьесы уральского драматурга утрачивают художественную ценность. Ремарки его пьес являются то прологом, то эпилогом, иногда служат лейтмотивом всего произведения, бывает, что принимают форму ретроспекции или прямого диалога автора с читателем/зрителем.

Основной задачей ремарочного текста уральского драматурга является не представление, описание обстановки действия, внешней характеристики героев, а выражение эмоциональности, настроения, прежде всего, собственно авторского видения мира. Роль автора у Н. Коляды не ограничивается только реализацией субъективного мироощущения персонажей. Благодаря его активности в тексте пьесы создается «эффект объективности существования изображаемой ситуации»¹⁵⁰.

В то время как исследователи всё чаще анализируют междискурсивные явления драмы, которые расширяют сферу поэтики текста, указывают не только на действие, на героев, но и на отстраненный от автора способ видения мира, мы можем рассматривать ремарку как форму метанаррации. В драматургии Н. Коляды она принимает форму комментария, рассуждений о времени, об окружающей действительности, и, прежде всего, рассуждений автора о самом себе, о своём творчестве. Именно такая метанаррация, в которой стираются отчётливые признаки авторской индивидуальности, усиливает экзистенциальное ощущение бытия, в частности, оценочного аспекта, общего для автора и читателя/зрителя.

¹⁵⁰ Т.Г. Ивлева, *Автор в драматургии А.П. Чехова*, Тверь 2001, с. 101.

5.3. Выводы

Текстовое оформление высказывания в пьесе всегда являлось важным аспектом изучения её поэтики, во-первых, в силу того, что драма – это искусство, основанное на представлении человека говорящего, и, во-вторых, потому, что язык в пьесах обеспечивает не только коммуникацию между персонажами, а также коммуникацию автора с читателем/зрителем. Поскольку речевая организация драматургического произведения реализуется в двух планах: в высказываниях персонажей и в авторских ремарках, которые соотносятся друг с другом, образуя единое целое, их текстологическое взаимодействие показательно для смыслодержущих структур пьес уральского драматурга, тем более, что в новейшей драматургии всё более значительное внимание уделяется именно текстовому оформлению, текстовым регистрам и коммуникативным параметрам.

Н. Коляда в своих пьесах мастерски использует все возможности, которые представляет ему язык. Источником для создания образа своего мира служат речевые партитуры его персонажей, а, с другой стороны, именно в них отражается образ мыслей и видение мира самого автора.

Заметной чертой языковой картины мира в пьесах Н. Коляды является присутствие нецензурной лексики. При этом драматург очень изобретателен в её использовании. Однако, следует подчеркнуть, что бранное слово употребляется не только с целью шокировать, а просто потому, что оно адекватно тому миру, который изображен драматургом, миру персонажей Н. Коляды. Обсценная лексика является своего рода «фольклором» этого мира.

Присутствие ненормативной лексики в языковой ткани пьес – это также способ поведения персонажей, при помощи которого они пытаются привлечь внимание другого человека, скрыть свой страх, продемонстрировать своё существование, выговориться. Это также и способ протеста против существования в условиях «дурдома», против идеологических псевдоутопий постсоветского общества.

Бранное слово функционирует как маска, скрывающая страх, неуверенность, стыд, бессилие. Это способ переживания мира, окружающей действительности, в которой персонажи осознают отсутствие всяких перспектив. Ругань – это средство самоутверждения и самореализации персонажей уральского драматурга.

В драматургии Н. Коляды частым приёмом, особенно, в пьесах 80-90-х годов, является сопоставление бранного слова с литературным, что способствует развитию действия, разворачиванию конфликта. Зачастую красивый, изысканный, литературный язык является отражением некой «красивой» утопии сознания, мечты, иллюзии, а также

показателем чистой души персонажей. Это также средство, при помощи которого драматург раскрывает образ мыслей и сознания своих персонажей.

Н. Коляда достигает раскрытия внутреннего состояния героев также при помощи очищения их языка от всяких оговорок, языковых ошибок и нецензурных слов. Этот приём не только позволяет раскрыть истинный мир персонажей екатеринбургского драматурга, но и способствует развитию действия всей пьесы, расширяя тем самым рамки текста.

Однако, следует отметить, что в пьесах, написанных за последнее десятилетие, такого резкого сопоставления литературного и обценного слова уже нет. Все персонажи, независимо от происхождения, образования, высказываются примерно на одном и том же языке.

Тексты пьес Н. Коляды полны также авторских неологизмов, раскрывающих, с одной стороны, талант драматурга к словотворчеству, а, с другой, свободу владения языком и игры с ним. Это также способ раскрытия необычности персонажей, богатства их духовного мира.

Важной чертой языкового пласта драматургии Н. Коляды является замена настоящего языка искусственным, будь-то виртуальный язык интернет-пространства – символ ненастоящего, неполноценного существования, скрывающий истинную сущность персонажей, будь-то язык клише, поговорок, песен, стереотипов мышления советского времени, также отражающий неустроенность человека в сегодняшнем мире, невозможность найти в нём своё место. Так оформленная речевая ткань пьес Н. Коляды приобретает китчевый характер. Однако, китч – это язык не драматурга, а его персонажей, это язык мира, в котором они существуют.

Анализируя языковую сферу высказываний персонажей, очень часто обнаруживаем в них языковые штампы, пословицы, устойчивые клишированные высказывания, навязчиво повторяемые слова и словосочетания, которые персонажи Н. Коляды тасуют в произвольном порядке. Несомненно, они являются способом языковой характеристики персонажей, но, также, игрой драматурга, поскольку, они произносятся в момент, когда сказать нечего, а очень хочется говорить. Всем (и нарратору и персонажам) нужно выговориться, нужно сказать что-нибудь, неважно что, только, чтобы продемонстрировать своё существование для этого они неоднократно даже выдумывают себе собеседника. Это их способ реакции на происходящую мимо жизнь.

Все эти приёмы: ругань, клише, искусственный язык, слоганы, чужое слово – это средства, при помощи которых персонажи Н. Коляды пытаются преодолеть тишину. Это способ заглушить, «заговорить» жизненную пустоту, создать своего рода шумовой

фон, имитирующий иллюзию жизни. Однако, тишина – это и знак, что последует что-то важное для читателя/зрителя.

Следует подчеркнуть, что язык отражает определённый образ существования, а, его отсутствие обозначает отсутствие своей собственной жизни. Язык, с такой силой вторгается в жизнь, что заменяет персонажам пустоту их бытия, они живут именно с помощью произносимых ими фраз и только в них. Такое речевое оформление пьес передаёт единственный способ функционирования персонажей пьес уральского драматурга, т.е. бытие в языке.

Н. Коляда виртуозно использует все эти языковые средства в своих пьесах. На основе реального, живого языка он создаёт фантастический речевой мир – его мир, в котором отражается и он сам.

Однако, если Н. Коляда чувствует, что информация, коммуникат, иные коды, содержащиеся в языковом оформлении его пьесы слабы или не распознаются реципиентом, тогда он помещает в ремарках свои собственные мысли и рассуждения о любви, смерти, Боге, счастье, о главных ценностях бытия, представляющие собой развернутые лирические монологи, которым посвящены целые страницы. Можно сказать, что в ремарках особенно явно проявляется потребность нарратора (за которым распознаётся автор) выговориться и, тем самым, как бы утвердить своё личностное существование.

Ремарка в современной драматургии становится важной частью текста пьесы, даже при инсценизации зачастую принимает форму речи, звучащей из-за сцены. Бывают случаи, когда она вполне независима, является самостоятельным текстом, равноправным с речью персонажей, способным раскрывать мысли и идеи, заложенные автором в его сочинении. Оформленные таким образом ремарки разрушают традиционное представление об их инструктивном, второстепенном значении в тексте драматического произведения.

В творчестве Н. Коляды ремарочный текст, соответственно общей тенденции современной драмы, играет смыслообразующую роль в структуре и восприятии всей пьесы.

В этих ремарках автор проявляет себя как всеконтролирующий демиург. Хотя, бывает, что драматург играет с этой ролью, притворяясь, что собирается создавать пьесу на ходу, как будто весь творческий процесс происходит на глазах читателя/зрителя или, вообще, вроде бы намеренно, демонстративно отказываясь от роли автора, делая вид, что ход пьесы не зависит от него, устанавливая посредством ремарочного текста своеобразную «зону доверия» между ним и читателем/зрителем. Вследствие этого в таком ремарочном тексте создаётся впечатление постоянного

присутствия нарратора, руководящего восприятием пьесы и, зачастую, ведущего себя как мистификатор.

Ремарки пьес Н. Коляды представляют собой своего рода метатеатральный текст, комментарий о современной драматургии, о драматургическом языке, о роли театра и его статусе в современной действительности. В них также отражается такая тенденция общелитературного процесса как авторефлексивность поскольку в текст произведения введены замечания автора о создании текста, о структурных принципах произведения.

Пространство ремарки даёт Коляде возможность прокомментировать общие принципы современной жизни: своего прошлого, настоящей жизни, будущих ожиданий. Эти ремарки зачастую приобретают форму метанаррации современного человека о себе, о своих переживаниях, чувствах, о своём мире, не важно, соответствуют ли они действительности, являются ли правдивыми, или это только игра с реципиентом. Всё-таки эти отавторские тексты транспонируются на восприятие пьес уральского драматурга, становятся своего рода эмоциональным камертоном.

В ремарках зачастую проступают авторские воспоминания, автобиографические или псевдоавтобиографические реминисценции и мечты, оформленные в виде обширных лирических монологов. Нам кажется, что таким образом создаётся впечатление реалистичности представленного мира, действительности происшедшей истории, изображенных персонажей. Более того, такие ремарки, напоминающие авторские лирические монологи, становятся самоценным, почти автономным литературным текстом.

Итак, ремарки в драматургии Коляды передают своеобразные авторские рефлексии, в которых содержится пафос эмоциональной атмосферы пьесы, тональность внутреннего состояния автора, а, также, его оценки, комментарии, воспоминания. В этом случае можно говорить о переходе паратекста в текст.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новейшая драма, кроме других особенностей, характеризуется исследователями как своеобразное явление, ярко и непосредственно раскрывающее мир авторского сознания, часто представленный в тексте как компонент поэтики.

Современная русская драматургия отражает в себе свойственные последней четверти века художественные тенденции, модификации, которые, в основном, связаны с нарастанием авторской активности, с усилением авторского присутствия в тексте. При этом появление новых форм выражения авторского сознания в тексте пьесы проецируется на все элементы поэтики драматургического произведения.

Несомненно, творчество Н. Коляды является выразителем знаковых тенденций и закономерностей русской драматургии рубежа XX-XXI веков. Оно чрезвычайно богато и разнообразно, имеет свой индивидуальный и неповторимый характер. Более того, активная авторская позиция в пьесах уральского драматурга привела к тому, что его творчество стало феноменом как русского, так и мирового литературного процесса.

В драматургии Н. Коляды авторская активность, авторская позиция проявляются на всех уровнях поэтики текста и принимают разные формы выражения. Однако, в нашем исследовании мы проанализировали те, которые до сих пор не являлись объектом исследования, а также те, которые вследствие появления новых взглядов на драму и новых форм проявления авторского сознания, по нашему мнению, нуждаются в переосмыслении.

В нашем исследовании мы проанализировали формы выражения авторской позиции, авторского сознания в драматургии Н. Коляды в таких аспектах поэтики текста пьесы как: моделирование жанра, феномен циклизации, разрушение канонического образа персонажа пьесы, вообще, и в комедии, в частности, ярко выраженная интертекстуальность, языковое оформление пьес и модификации в области паратекста.

Рубеж XX-XXI веков в русской драматургии вообще и в творчестве Н. Коляды, в частности, – это время трансформации родовых признаков, ухода от родовых канонов, жанрового синтеза, жанровых мутаций, связанных с нарастанием авторского присутствия. Авторские стратегии в творчестве уральского драматурга приводят к слиянию жанровых границ в его пьесах.

Наличие в драматургии Коляды оригинальных авторских жанровых определений той или иной пьесы является одной из показательных форм выражения авторского сознания, способствующей осуществлению диалога с читателем/зрителем. Однако, определяя большую часть своих текстов словом «пьеса», драматург открывает

реципиенту путь к индивидуальной интерпретации жанрового наполнения данного произведения, можно предположить, что процесс прочтения текста становится важным этапом его оформления.

Одним из «фирменных» жанровых кодов драматургии Н. Коляды является мелодраматическое начало. Обращение уральского драматурга именно к форме мелодрамы, а, точнее, игра драматурга с ней, умелое использование её кодов, можно рассматривать как способ передачи авторского сознания, авторского взгляда на мир, на окружающую действительность. Поскольку мелодрама – это демократический жанр, с прогнозируемым эффектом эмоционального восприятия читателем/зрителем, способным вызвать желаемые драматургом чувства: жалости, сострадания, именно она становится своеобразным кодом, посредством которого Н. Коляда передаёт своё видение мира. Жанровое наполнение пьес мелодраматическим началом способствует установлению диалога и своеобразной «зоны доверия» между автором и реципиентом.

Метажанровые черты мелодрамы в пьесах уральского драматурга отражают его сентиментально-экзистенциальное восприятие современной действительности, растворённый в поэтике текста своеобразный психологизм. Однако, следует отметить, что мелодрамы в чистом виде у Н. Коляды, как нам кажется, нет. Драматург, чтобы избежать ощущения фальши, наивности, синтезирует мелодраматическое начало с комедийным, трагедийным, трагикомедийным и другими жанровыми кодами.

Н. Коляда сознательно использует те или иные мелодраматические приёмы, чтобы создать свой авторский мир, в котором отражается он сам. Повышенная эмоциональность, чувствительность определённым способом влияют на реципиента. Следовательно, способ функционирования его персонажей, а, именно, убегание 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. 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. 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.

Особой формой проявления авторской позиции в драматургии Н. Коляды является широко распространённый приём циклизации. Сознательная конструктивность, как принцип авторского мышления (авторские дилогии и макроциклы, объединенные самым автором) позволяет их рассматривать как особые жанровые объединения. Авторский замысел регламентирует необходимость их целостного восприятия читателем/зрителем.

Одноактная структура пьес, составляющих все циклические образования, способствует максимальному концентрированию действия, конфликта, эмоциональности, драматической напряжённости и фрагментаризации рецепции, что предусмотрено драматургом, как мы полагаем, вследствие признания им раздробленности картины мира.

Все пьесы, входящие как в микро-, так и в макроциклы, обладают художественной самостоятельностью, но, объединение данных произведений в новые метажанровые образования, приводит к созданию нового, соотносимого с жанром (или метажанром) явления, в котором выражается авторское сознание, авторская интенция.

Пьесы-дилогии, как правило, дополняют друг друга, являются то своего рода продолжением, то контаминацией. Похожая ситуация обнаруживается в двух макроциклах Н. Коляды. Название цикла *Хрущёвка* передаёт модель существования изображенных драматургом персонажей, которые неустроены в современном мире, о которых никто не заботится, которых никто не уважает. Также в цикле *Кренделя* драматургом на первый план выдвинут способ существования его персонажей – актёрствование, которое является маской, скрывающей их настоящие чувства, своего рода щитом, защищающим от враждебной действительности.

Мы пришли к выводу, что циклизация в драматургии Н. Коляды является способом коммуникации автора с реципиентом, способствующим идентификации читателя/зрителя с персонажем, а также самоидентификации. Это также особый приём, при помощи которого драматург переносит акцент из планов содержания, сюжета на уровень актуализации высказывания, также отчасти контролируемого автором. Таким образом, циклизация влияет на саму родовую природу драматургического произведения.

Общие тенденции, связанные с усилением авторской позиции в тексте пьесы, нашли своё отражение и в способе построения и функционирования персонажа в творчестве Н. Коляды. В своих пьесах уральский драматург нарушает

и трансформирует устойчивые, классические черты драматургического персонажа до той степени, что сложно или вообще невозможно применить какую-либо традиционную классификацию для анализа и описания этой категории поэтики.

Характерной чертой драматургии Н. Коляды является факт, что драматург лишает своих персонажей их основной черты – действенности, способности совершать поступки, которая являлась способом их самовыражения, самореализации. Тем самым драматург превращает персонажа в особый конструкт, служащий выражению позиции, интенции, мировоззрения самого автора.

Важно отметить, что неспособность совершать поступки, присуща всем персонажам пьес Н. Коляды, в том числе, и персонажам тех пьес, которые сам драматург назвал комедиями. Следует отметить парадоксальность этой ситуации, поскольку возможность действовать, влиять на события является неотъемлемой чертой комедийных героев. Этот приём, с одной стороны, является результатом смешивания эстетик, своеобразного жанрового наполнения пьес, которое непосредственно влияет на персонажей. Даже если пьеса названа драматургом комедией, в ней присутствуют другие жанровые начала. Более того, жанр комедии и, следовательно, комедийные персонажи в творчестве Н. Коляды функционируют как трагикомедийные, так как независимо от того, что сам драматург называет свои пьесы комедиями, все они воспринимаются автором как трагикомедии.

С другой стороны, пассивность, отказ от действий – это форма существования персонажей в изображенной драматургом действительности, при помощи которой автор передаёт свою оценку, свой взгляд на мир. Всякие попытки активности иллюзорны, так как персонажи пьес уральского драматурга не способны менять ни свою жизнь, ни помочь другому человеку. Персонажи Н. Коляды то убегают в мир воспоминаний, то в ирреальный мир мечты, чтобы хотя бы на мгновение вырваться из той жизни, в которой они поневоле существуют. Трансформируя природу драматического героя, Н. Коляда передаёт свою позицию, согласно которой только отказ от действия помогает сохранить целостность человека в окружающей его действительности.

Персонажи Н. Коляды способны лишь к имитации поступков, точнее, к продуцированию слов, что приводит к тому, что они функционируют как особый авторский дискурс. Этот приём усиливает отсутствие конкретизации персонажей, а бывает, что драматург лишает их всяких черт антропомиметизма. Созданный как речевой конструкт персонаж в пьесах Н. Коляды является формой выражения авторской позиции, средством, при помощи которого автор проявляет себя, доносит до читателя/зрителя своё авторское мировоззрение.

В драматургии Н. Коляды отчётливо выражена интертекстуальность, которая принимает различные формы. В пьесах драматурга находим цитаты, аллюзии или реминисценции как к русскому, так и мировому литературному наследию. Однако, самые распространённые интертекстуальные отнесения к чеховскому слову, которые заметы на уровне построения конфликта, структуры пьес, оформления диалога, типа развязки, характеристики ремарочного текста, эмоциональной тональности пьес. Бывает, что Н. Коляда применяет чеховские приёмы подсознательно, что обусловлено близостью художественных миров классика серебряного века и уральского драматурга.

В творчестве Н. Коляды важное место занимают ремейки, являющиеся особой формой обращения к прецедентным текстам русских классиков А.П. Пушкина и Н.В. Гоголя. Важно отметить, что эта интертекстуальная форма даёт драматургу возможность создать новое оригинальное произведение.

Независимо от способа обращения к литературной традиции, литературному наследию, интертекст в драматургии Н. Коляды применяется драматургом как своего рода общий для автора и реципиента код. Именно посредством этого кода автор передаёт своё видение мира, свои коммуникативные стратегии, выраженные, в частности, посредством модальности.

Модификации, связанные с усилением авторского присутствия и с выражением авторского сознания в тексте пьесы нашли своё отражение также в языковом оформлении пьес Н. Коляды. При помощи речевых средств уральский драматург создаёт уникальную авторскую языковую картину мира.

Ненормативная лексика в его пьесах становится инструментом речевой игры, которая служит передачи чувств бессилия, страха. Следовательно, сопоставление нормативного и нецензурного слова в пьесах Н. Коляды является формой экзистенциального действия, поскольку произносимые слова хотя и банальные, но они связаны с изменением как сознания персонажей, так и окружающего их мира.

Язык пьес Н. Коляды характеризуется насыщенной полицитатностью. При этом персонажи пьес уральского драматурга, модифицируя цитаты, играя, тасуя слоганы советского времени, речевые штампы, пытаются вырваться из банальной жизни, безнадёжного и пустого существования, хотя бы на момент.

Нагромождение поговорок, клише, лозунгов, приводит к тому, что язык воспринимается как некий придуманный, искусственный конструкт. Однако, это способ демонстрации бытия в слове, а также разрушения устаревшей системы ценностей, обнаружения фальши, того, что воспринималось как идеалы, догмы жизни, а также возможности прекратить бессмысленные привычные ритуалы. Язык персонажей Коляды – это, одновременно, определитель и отражение способа жизни.

При этом важно отметить, что, вписанные в высказывания персонажей языковые клише, стереотипные фразы, иногда вне воли самого автора, могут нести свою семантику.

Все эти приёмы передают явление кризиса коммуникации, ситуации, в которой человек пассивно подвергается власти языка, в котором может продемонстрировать своё существование.

Персонажами руководит желание выговориться, всё для того, чтобы создать иллюзию полной смысла жизни. Они «заговаривают» пустоту их существования и окружающего их мира, поскольку в тишине они сошли бы с ума. Этот авторский приём повлиял на структуру пьес, которые хотя и диалогичны по своей родовой сути, однако, превратились в один большой монолог. Вследствие этой тенденции к монологизации, высказывание в пьесах Н. Коляды воспринимается как целое, а не как отдельные реплики персонажей. Так построенный драматургический дискурс становится одним единым высказыванием, монологом главного говорящего, т.е. выражением авторского сознания и его диалогом с реципиентом.

Ярко выраженное авторское присутствие в тексте пьес уральского драматурга приводит также к существенным изменениям в области паратекста, которые касаются как его формы, так и его функционирования и восприятия читателем/зрителем. Реплика в драматургии Н. Коляды со вспомогательного, второстепенного элемента поэтики драматургического произведения превратилась в семантически его важную текстообразующую часть.

Свойственные всей современной драматургии тенденции к лиризации и эпизации ремарок присущи также творчеству Н. Коляды. В ранних пьесах – это лирические увертюры, в более поздних – атмосферные экспозиции, в которых автор говорит о себе, о своих чувствах, переживаниях. В ремарках своих пьес, драматург проявляется во многих ипостасях: как всезнающий автор, нарратор, комментатор, иногда как лирическое «я» ремарочного текста, воображаемый режиссёр, и даже читатель пьесы.

Драматург превратил ремарку в особый инструмент, который способен раскрывать мысли и чувства персонажей независимо от их прямых высказываний. Однако, важнейшей функцией ремарок в драматургии Н. Коляды является выражение интенции, позиции самого автора, а также непосредственного воздействия на читателя/зрителя.

Драматургия Н. Коляды представляет собой исключительное явление как на литературной, так и на театральной сцене. В нашем исследовании, как уже было сказано, мы затронули лишь некоторые аспекты поэтики текста драматургического произведения, которые отражают нарастающую авторскую активность, те элементы,

сквозь которые автор пытается донести до читателя/зрителя своё слово, своё авторское мировоззрение. Важно отметить, что проанализированные нами элементы поэтики пьес уральского драматурга являются средством контакта, своеобразным каналом коммуникации автора с реципиентом.

Хотя творчество Н. Коляды до сих пор многократно являлось объектом изучения, тем не менее, много аспектов поэтики пьес нуждаются в более глубоком анализе в контексте осмысления своеобразия современной русской драматургии и, в частности, уральской (екатеринбургской) школы.

Три десятилетия драматургической деятельности, более ста пьес представляют богатейший материал для исследования. Несомненно, интересным и до сих пор неисследованным аспектом пьес уральского драматурга является система женских персонажей. Внимание привлекает также «материальный мир», детальные описания предметов, их характеристик, настолько важных для картины мира драматурга, однако, пока это не нашло отражения в литературоведческих работах.

Богатство творчества Н. Коляды представляет многочисленные ракурсы исследования для различных отраслей науки: литературоведения, языкознания, театроведения, культурологии и т.д.

Новые перспективы для исследования творчества екатеринбургского драматурга появляются в связи с выходом двенадцати сборников, составляющих собрание сочинений, которое Н. Коляда только начал издавать. По словам драматурга, в данные сборники, кроме его важнейших пьес, войдут никогда раньше не печатавшиеся пьесы, а также его прозаические произведения.

Николай Коляда – яркая творческая индивидуальность, классик рубежа XX-XXI веков, влияние его творчества на драматургов «уральской школы», но и на литературный и театральный процесс в России не вызывает никаких сомнений. Возможно, его пьесы станут документом эпохи, свидетельством нашего времени.

STRESZCZENIE

FORMY WYRAŻENIA OBECNOŚCI AUTORA W DRAMATURGII NIKOŁAJA KOLADY

Celem rozprawy doktorskiej jest zbadanie i przeanalizowanie zjawisk estetycznych, charakterystycznych dla literatury współczesnej, a w szczególności dla najnowszej dramaturgii rosyjskiej, której istotny element stanowi problem obecności autora. Na przykładzie analizy twórczości Nikołaja Kolady próbuję ukazać wyjątkowy charakter współczesnego dramatu rosyjskiego, a także opisać rolę autora oraz różne formy jego obecności w utworach dramatycznych przełomu XX-XXI wieku. Zbadanie dorobku jednego z najwybitniejszych współczesnych dramaturgów rosyjskich, N. Kolady, pozwoli mi także przedstawić pozycję współczesnego, wyjątkowo autorskiego teatru na tle form teatru klasycznego.

Materiał badawczy stanowią sztuki N. Kolady, pisane począwszy od połowy lat 80. do najnowszych utworów, napisanych w 2015 roku. Twórczość uralskiego dramaturga przypada na okres bardzo intensywnych zmian w Rosji, zarówno politycznych, jak i społeczno-kulturowych, przemian w sferach życia, które miały i w dalszym ciągu mają wpływ na teatr i dramaturgię w Rosji, które znalazły również odzwierciedlenie w sztukach N. Kolady.

Pierwszy rozdział poświęcony jest przedstawieniu twórczości N. Kolady, usytuowaniu jej we współczesnej przestrzeni literackiej, a w szczególności w sferze dramaturgicznej i teatralnej zarówno Rosji jak i Europy.

W tym rozdziale przedstawiony został również dotychczasowy stan badań nad formami wyrażenia obecności autora w dziele literackim, ze szczególnym uwzględnieniem utworów dramatycznych oraz form realizacji owych autorskich strategii w twórczości uralskiego dramaturga.

Nikołaj Kolada (ur. 4 grudnia 1957 roku) jest jednym z najczęściej wystawianych współczesnych dramaturgów rosyjskich. Bez wątpienia jest liderem współczesnego procesu literacko-teatralnego w Rosji, a jego twórczość reprezentuje zasadnicze tendencje współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Sztuki uralskiego dramaturga, swoją oryginalnością, związaną przede wszystkim z ujawnianiem obecności autora, a nawet z jawnym wtargnięciem autora w przestrzeń tekstu, przyciągają uwagę krytyków teatralnych, literaturoznawców i badaczy dramatu.

Swoją działalność artystyczną Kolada rozpoczął w połowie lat 80. jako outsider w okresie tzw. „промежутка”¹. Do dramaturgów „nowej fali” (L. Pietruszewska, W. Arro,

¹ Określenie okresu przejściowego między kierunkami, tendencjami artystycznymi.

A. Wołodin), zaliczyć Koladę już było niemożliwym, lecz mimo to niektórzy krytycy porównywali jego sztuki z utworami poprzedników. Niejednokrotnie próbowano zaliczyć Koladę do różnych grup, kierunków, lecz sam dramaturg w jednym z wywiadów zdecydowanie odciął się od tych opinii². Bezspornie twórczość Kolady na tle dorobku współczesnych mu dramaturgów takich jak M. Arbatowa, A. Szypienko, K. Draguńska i wielu innych jest zjawiskiem unikalnym i niepowtarzalnym.

W ciągu trzech dekad swojej działalności artystycznej N. Kolada napisał ponad 120 sztuk, zostając uznanym liderem współczesnego procesu teatralnego i dramaturgicznego, a także jednym z najbardziej znaczących przedstawicieli dramaturgii w swojej ojczyźnie i poza jej granicami. Jego sztuki publikowane są w Rosji w czasopismach „Teatr”, „Dramaturg” i „Współczesna dramaturgia”. Sam Kolada wydał osiem zbiorów swoich utworów, od lipca 2015 rozpoczął publikację dzieł zebranych w 12 tomach, w których, zgodnie z zapowiedziami samego dramaturga, zostaną opublikowane jego najważniejsze utwory, a także te, które do chwili obecnej nie były przedstawione publiczności.

Problem dostępności swoich sztuk N. Kolada rozwiązał, umieszczając większą ich część na swojej stronie internetowej (<http://www.kolyada.ur.ru>). W Polsce opublikowano jeden zbiór sztuk rosyjskiego dramaturga *Merlin Mongol i inne sztuki* (przekład Jerzy Czech). Spektakle według sztuk Kolady są z powodzeniem wystawiane na najbardziej renomowanych scenach Rosji, jak i Europy i świata. Wiele z nich cieszy się coraz większą popularnością w teatrach całej Polski, w których uralski dramaturg stał się regularnym gościem.

Jednak N. Kolada nie ogranicza się wyłącznie do działalności dramatopisarskiej. Od 1994 roku organizuje międzynarodowy festiwal teatralny „Kolada-plays”, w którym udział biorą zarówno teatry rosyjskie, jak i zagraniczne, z przedstawieniami według sztuk autorów tzw. „uralskiej szkoły dramaturgii”, za założyciela której bezapelacyjnie uznawany jest sam N. Kolada.

Od 2002 roku organizuje on międzynarodowy konkurs „Euroazja”, popularyzujący twórczość młodych adeptów dramaturgii. Rezultatem owej działalności są zbiory sztuk młodych autorów, często wydawane na koszt samego Kolady.

Dramaturgia N. Kolady stanowi ważną, wręcz integralną część współczesnego procesu literackiego w Rosji, odzwierciedlają się w niej jego główne cechy i nurty.

Twórczość uralskiego dramaturga od samego początku przykuwała dużą uwagę zarówno krytyków, jak i badaczy teatru i bardzo szybko stała się obiektem ich analiz. Uczeni niejednokrotnie badali utwory N. Kolady w kontekście historycznym, tzw. „nowej nowej

² Н. Коляда, *Я ни от кого не завишу* // «Современная драматургия» 1991, № 2, с. 213.

dramaturgii”³, a także z pozycji nowatorstwa tematyki, stylu, języka, systemu postaci, chronotopu i innych aspektów poetyki. Niemniej jednak wiele aspektów twórczości dramaturga nie zostało dotychczas zbadanych lub wymaga uzupełnienia, konkretyzacji w związku z pojawieniem się nowych koncepcji analizy tekstu dramatu, jak również z faktem, iż N. Kolada cały czas pisze sztuki, dostarczając tym samym nowego materiału do badań.

W związku z wyraźną aktywizacją autorskiej obecności we współczesnym dramacie rosyjskim, zauważalną tendencją synkretyzmu sztuk, ważne jest przeanalizowanie dramaturgii N. Kolady właśnie w aspekcie form i sposobów wyrażenia obecności autora w tekście dramatu.

Należy podkreślić, że problem obecności autora w tekście sztuk uralskiego dramaturga w polskim literaturoznawstwie dotychczas nie był podejmowany, natomiast w Rosji została napisana jedynie jedna rozprawa doktorska O. Naumowej, w której badane są formy obecności autora w lirycznych sztukach N. Kolady w zestawieniu z epickimi dramataми E. Grizzkowca⁴. Fragmentarycznie specyfika autorskiej obecności była badana w aspekcie dokumentalności w pracy doktorskiej J. Żarskiego⁵.

Celem niniejszej pracy była systematyzacja teoretycznych poglądów na problem obecności autora w utworze literackim, ze szczególnym uwzględnieniem tekstu dramatu, a także wskazanie, analiza i opisanie form wyrażenia obecności autora w tekście utworów dramatycznych N. Kolady w następujących aspektach:

- specyfika genologiczna poetyki w odniesieniu do głównych tendencji i przemian gatunkowych w strukturze tekstu sztuki,
- sposoby i formy wykorzystania przez autora metagatunkowych kodów melodramatu,
- ideowo-artystyczne właściwości utworów o charakterze cyklicznym, ich właściwości gatunkowe w kontekście przejawienia form obecności autora,
- system postaci, sposoby przedstawienia i formy funkcjonowania *dramatis personae* w sztukach N. Kolady,
- specyfika związków intertekstualnych oraz strategie komunikacyjne realizowane przy pomocy wykorzystania „cudzego słowa”,
- właściwości intertekstualnej formy *remake*’u jako formy wyrażenia pozycji autora,
- sposoby wykorzystania spuścizny literackiej A. Czechowa i dialog z nią,

³ Termin „nowa nowa dramaturgia” – określenie współczesnej dramaturgii rosyjskiej, wprowadzone przez reżysera W. Mirzozjewa analogicznie do „nowej dramaturgii” przełomu XIX-XX wieku w celu uniknięcia dwuznaczności.

⁴ O.S. Naumowa, *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришкова)*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2009.

⁵ Я.С. Жарский, *Пьесы Николая Коляды: документальность как приём*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Краснодар 2014.

- specyfika językowej organizacji tekstów jako formy wyrażenia i kreacji autorskiego obrazu świata,
- wykorzystanie tekstu didaskaliów jako przestrzeni przedstawiania autorskiej pozycji, autorskiej wizji świata.

Związki autora i jego dzieła zawsze przyciągały uwagę uczonych różnych gałęzi nauki i sztuki. Niejednokrotnie podkreślano, iż autor pisząc utwór, nie zawsze ma na celu wiernie odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz przekazanie swojej autorskiej wizji świata.

Zainteresowanie badaniem obrazu autora i form jego obecności w tekście literackim na przestrzeni XX wieku nabrało na sile do tego stopnia, że kategoria obrazu autora stała się jednym z ważniejszych pojęć współczesnego literaturoznawstwa.

Potwierdzeniem znaczenia kategorii obrazu autora i jego świadomości jest liczba prac, zarówno rosyjskich, jak i zagranicznych badaczy, poświęconych niniejszej tematyce. Niemniej jednak kategoria obrazu autora pozostaje jedną z bardziej złożonych, niejednoznacznych i tym samym perspektywicznych.

Na wstępie należy podkreślić, iż pod kategorią „autora” w niniejszej pracy rozumiane jest stanowisko naukowe, wypracowane przez szkołę B. Kormana, polegające na określeniu autora jako podmiotu świadomości, którego wyrażeniem jest cały tekst utworu⁶. Ponadto, opierając się na prace M. Bachtina i W. Winogradowa, można konstatować, że obraz autora jest centrum świata przedstawionego w utworze literackim.

Poglądy wyżej wymienionych teoretyków literatury rozwijali i uzupełniali ich następcy N. Rymar i W. Skobieliw, a także wielu innych badaczy rosyjskiego literaturoznawstwa.

W ślad za tradycyjnym wydzieleniem w strukturze autorskiego „ja”: 1) autora biograficznego, 2) implikowanego w tekście autora-twórcy, 3) autora jako formy „autoryzacji” (narrator, rezoner), wyrażającego zazwyczaj pozycję autora utworu, współcześni teoretycy literatury badają zjawisko przedstawienia świadomości autora dostatecznie szeroko, jako procesy artystycznego odbioru, interpretacji, konstruowania przez umownego autora jego obrazu świata⁷.

Swój wkład w badanie teorii autora wnieśli również polscy literaturoznawcy. Dla J. Sławińskiego, autor to „podmiot czynności twórczych”, E. Balcerzan w swoich pracach

⁶ Б.О. Корман, *Избранные труды по теории литературы*, Ижевск 1992, с. 120.

⁷ Zob. В.И.Тюпа, *Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы)* // *Проблема автора в художественной литературе*, отв. ред. Б.О. Корман, Устинов 1985, с. 22-27; И.В. Саморукова, *Художественное высказывание как эстетическая деятельность: типология и структура креативного опыта в системе дискурсов*: автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самара 2004; В.В. Федоров, *Автор как субъект творческого бытия* // *Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник*, ред. М.М. Гиршман, Донецк, Вып. 25, 2006, с. 6-11 i wielu innych.

wprowadził termin „autor wewnętrzny”, a H. Markiewicz dla określenia niniejszej kategorii poetyki tekstu używał terminu – „podmiot utworu”⁸.

W przypadku dramatu, według E. Wąchockiej, autor wewnętrzny (implikowany) – to „ja prezentujące” tekstu utworu dramatycznego, czyli ten, kto konstruując dialogi, prowadzi narrację, określa przewidywalne warunki wypowiedzi⁹.

Znamiennym jest fakt, że w klasycznych rozprawach, poświęconych teorii dramatu problem obecności autora w tekście sztuki bezpośrednio nie był podejmowany, chociaż należy podkreślić, że badacze w owych pracach niejednokrotnie podejmowali kwestie, które w ten lub inny sposób są związane z problemem obecności autora tj. tematyka, konflikt, chronotop, system gatunkowy itp.

Należy również podkreślić, iż w związku ze specyfiką gatunkową dramatu formy wyrażenia obecności autora w sztuce są w znacznie mniejszym stopniu zbadane niż ma to miejsce w liryce czy eposie. Jest to przede wszystkim związane ze strukturalno-kompozycyjnymi i funkcjonalno-pragmatycznymi właściwościami tekstu utworu dramatycznego.

Niemniej jednak przejawy świadomości autora, jego obecności w dramacie w różnych aspektach zostały przeanalizowane w pracach W. Borysowej, N. Korzewninkowej, B. Larina. Co więcej, opracowania A. Czyrkowa, N. Iwlewej, A. Krajewskiej, E. Wąchockiej i innych, świadczą o zainteresowaniu badaniem obrazu autora i jego obecności w tym gatunku literackim.

Można założyć, że nasilenie zainteresowania badaniem obecności autora w utworze dramatycznym na przełomie XX-XXI wieku jest związane ze specyfiką i dynamiką zmian, jakie zachodzą we współczesnym dramacie.

Jawnie wyrażona pozycja autora stała się jedną z kluczowych i determinujących cech współczesnej dramaturgii rosyjskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku. Co więcej, twórczość współczesnych dramaturgów rosyjskich coraz bardziej przyjmuje formę swobodnej autorskiej wypowiedzi, w której, jak podkreśla O. Żurciewa, tradycyjne elementy dramatu występują jedynie jako swoista opora recepcji i interpretacji¹⁰.

Owa sytuacja jest przede wszystkim związana ze zbliżeniem dramatu z innymi gatunkami literackimi tzn. z przejściem przez dramaturgów chwytów i środków wyrazu liryki i eposu. Dlatego też aktualna i istotna jest dyskusja o dramacie lirycznym i epickim. Należy również podkreślić, iż owe charakterystyczne dla dramaturgii przełomu XX-XXI wieku,

⁸ Zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego* // Tenże: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974; E. Balcerzan, *Autor i jego biografia* // „*Twórczość*” 1966, № 9; H. Markiewicz, *Autor i narrator* // *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, c. 89-111.

⁹ Zob. E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999, c. 21.

¹⁰ Zob. O.B. Журчева, *Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара 2007.

tendencje do liryzacji i epizacji niejednokrotnie uwidaczniają się również w sztukach N. Kolady.

W związku z tymi, niezwykle znaczącymi zmianami strukturalnymi, zachodzącymi we współczesnym dramacie, zauważalna jest duża różnorodność form występowania autora w tekście sztuki. Bezspornie sprzyjają temu transformacja, dezintegracja głównych elementów dramatu tj. akcji, postaci, gatunku, języka. Owe procesy, bez wątpienia są manifestacją obecności autora. Trzeba również podkreślić, że formy wyrażenia obecności autora w dramacie mają indywidualny charakter i są związane z tendencjami danej epoki.

Na obecnym etapie badania form wyrażenia obecności autora w dramacie ustalono, że słowo autora demonstruje swoją obecność zarówno w tradycyjnie autorskiej przestrzeni paratekstu (tytuł, spis postaci, didaskalia), jak i w tych elementach i komponentach poetyki dramatu, w których jego obecność nie była przewidziana, tj. ujawnia się ona w gatunkowej charakterystyce dramatu, w wypowiedziach postaci: w dialogach i monologach, w wewnętrznych monologach i replikach aparté. Pozycja autora widoczna jest również na takich poziomach poetyki dramatu takich jak tematyka, kompozycja, konflikt, obrazy czasu i przestrzeni (chronotop), system postaci, język i styl dramaturga, a także w motywach przewodnich oraz w nawiązaniach intertekstualnych.

Drugi rozdział pracy poświęcony jest zmianom genologicznym, dotyczącym utworów dramatycznych, a dokładniej, gatunkowej oryginalności twórczości N. Kolady. Na tle zmian gatunkowych, charakterystycznych dla rosyjskiej dramaturgii przełomu XX-XXI wieku, przedstawiona została rola gatunku utworu dramatycznego w samowyznaczeniu autora. Na przykładzie sztuk uralskiego dramaturga pokazane zostało, jak rozszerzone zostają granice gatunkowe, w jaki sposób modyfikowane są gatunki, a także jak współcześni dramaturdzy tworzą własne, oryginalne określenia genologiczne dla swoich sztuk.

W najnowszych pracach, poświęconych przemianom genologicznym, podkreślana jest dynamika gatunkowa współczesnego dramatu. Dramaturdzy odrzucają tradycyjną klasyfikację genologiczną, podkreślając indywidualizację gatunkową każdej oddzielnej sztuki, rozszerzając tym samym sposoby bardziej aktywnej obecności autora. Należy podkreślić, że poprzez fiksację gatunkowego określenia autor determinuje i określa sposób przedstawienia i organizacji materiału, jednocześnie wyznaczając określony modus odbioru swojego utworu.

W związku z zaistniałą sytuacją mamy do czynienia z nowymi oryginalnymi nazwami gatunkowymi, które jednak używane są tylko raz dla konkretnej sztuki i są odbierane jako swojego rodzaju forma komunikacji autora z odbiorcą danego utworu.

Z drugiej strony wyraźna jest również całkowicie odwrotna tendencja definiowania gatunku utworu dramatycznego semantycznie neutralnymi określeniami „tekst” lub „sztuka”.

W twórczości N. Kolady obserwujemy obydwa te trendy. Wśród oryginalnych określeń gatunkowych spotykamy: „żart w jednym akcie” (*Niura Czapaj*), „fantazja na temat N. Gogola” (*Staroświeccy mieszczanie*). Wśród określeń gatunkowych uralskiego dramaturga odnajdujemy również przykłady klasycznych gatunkowych charakterystyk, takich jak komedia (*Baba Chanel*), tragikomedial (*Karmen żywa*), melodramat (*Ameryka Rosji sprzedała parostatek*). Jednak, większość swoich utworów N. Kolada określa słowem „sztuka” dając tym samym odbiorcy możliwość samodzielnego określenia modelu gatunkowego. W ten sposób, poczawszy od gatunkowego określenia utworu dramaturg orientuje czytelnika/widza na określony sposób odbioru sztuki, wchodzi z nim w dialog, kieruje sposobem recepcji.

Specyfika genologiczna dramaturgii N. Kolady stanowi oryginalne i niepowtarzalne zjawisko, które cechuje, między innymi swoisty synkretyzm gatunkowy. Rzeczywiście sztuki uralskiego dramaturga mają niejednorodną gatunkową strukturę, w nich syntezują się cechy tragedii, komedii, tragikomedii, melodramatu, farsy, dramatu absurdu itd. Za pomocą gatunkowej charakterystyki dramaturg wyraża swoją autorską pozycję, gatunek jest kodem, mostem, łączącym autora i odbiorcę, jest pośrednikiem między nimi.

Kolada bawi się kanonem gatunkowym, niejednokrotnie doprowadzając go do absurdu, łączy elementy kilku gatunków w celu ukazania stanu duchowego współczesnego człowieka, bezsensu jego istnienia. W tym celu uralski dramaturg z pełną premedytacją wykorzystuje przede wszystkim melodramatyczne stereotypy, cliché.

Przyczyna zwrócenia się właśnie w stronę tego metagatunku związana jest ze specyfiką sztuk Kolady, które charakteryzują się połączeniem tragizmu i komizmu, grą doznań, apelowaniem do uczuć przeciętnego człowieka. Ponadto, melodramat ukazuje wielkość ducha człowieka i jego pragnienia, posiada ogromny emocjonalny ładunek, którym oddziałuje na czytelnika/widza.

Główne melodramatyczne kategorie, na które orientuje się Kolada to uwaga i współczucie dla „maleńkiego człowieka”. Należy podkreślić, że w sztukach rosyjskiego dramaturga znajdujemy sporo postaci tego typu, niezdolnych do tego, by poradzić sobie z własnym życiem, z rzeczywistością od której uciekają w świat iluzji, marzeń. Właśnie owo uczucie cierpienia, udręki pozwala widzieć w tych postaciach typowych bohaterów melodramatu.

Należy również podkreślić, że postaciami sztuk N. Kolady kierują nie tylko iluzje, marzenia o szczęśliwej rodzinie, życiu rodzinnym, lecz także, a może nawet przede wszystkim, strach przed samotnością, w czym przypominają oni melodramatyczne typy „złodzieja” i „ofiary”. Trzeba jednak zauważyć, że w klasycznym melodramacie owe maski, amplua, były przeciwstawione sobie, natomiast w sztukach Kolady nie ma takiej antytezy,

wręcz przeciwnie, w obrazie „złodzieja” ujawniają się cechy „ofiary”, prowokując u odbiorcy litość współczucie, empatię.

Liczne postacie N. Kolady od ponurej, przytłaczającej rzeczywistości uciekają w świat teatru. Aktorstwo, stworzenie wokół siebie świata opartego na grze, pełnego barw, determinuje sposób funkcjonowania *dramatis personae* sztuk uralskiego dramaturga.

Wątek melodramatyczny jest również charakterystyczny dla takiej formy dramatycznej jak sztuka-bajka. Ten szczególny rodzaj utworu dramatycznego jest szeroko reprezentowany w twórczości N. Kolady. Jak podkreśla T. Plochotniuk, u podstawy melodramatu leży opowieść o biedach i nieszczęściach prostego człowieka, które wynikły w rezultacie pomyłki, nieszczęśliwego zbiegu okoliczności. Bohater zostaje zmuszony do przejścia przez łańcuch nieprzyjemności i prób, po których pokonaniu upewnia się w swoich pomocnikach, dobrodziejach¹¹. Właśnie tę typologiczną bliskość odnajdujemy w bajkowych sztukach N. Kolady.

Należy odnotować, że w tych utworach nie przejawia się nowatorstwo ani w interpretacji fabuły, motywów, ani w systemie postaci. Jednak owe sztuki-bajki nie można również uznać za zwykłe inscenizacje szeroko znanych folklorystycznych i literackich bajkowych wątków, przede wszystkim dlatego, iż uwaga z tych sztuk jest skoncentrowana na żywej mowie, a dokładniej, na grze dramaturga z nią. Niniejsze manipulacje środkami językowymi w sztukach-bajkach odzwierciedlają grę autora ze stereotypami masowej świadomości ludzi postsowieckiej epoki. Wprowadzając do wypowiedzi postaci slogany, quasi przysłowia tamtego czasu N. Kolada tworzy swój autorski obraz świata.

Jekatierinburski dramaturg z pełną świadomością wybiera jedne melodramatyczne cliché, stereotypy, odrzucając inne, co wyraźnie przejawia się w finałach jego sztuk. Tradycyjny melodramatyczny finał wiedzie do odtworzenia porządku, równowagi, co ma miejsce w bajkach. Jednak w pozostałych sztukach, w których wykorzystywane są kody melodramatu, to już niemożliwe, w finałach tych utworów akcja dociera w sytuację bez wyjścia.

Odtworzenie tradycyjnego melodramatu na przełomie XX-XXI wieku jest niemożliwe, gdyż natychmiast wyzwałoby u odbiorcy wrażenie fałszu, sztuczności. Wyjątek może stanowić wyłącznie taka dramaturgiczna forma jak sztuka-bajka. Jednak „firmowe” metagatunkowe kody melodramatu, z którymi gra N. Kolada, doprowadzając je niejednokrotnie do absurdu, dają autorowi możliwość przekazania egzystencjalnego stanu współczesnego człowieka, służą do tego, by sprowokować współczucie, aktywować empatię czytelnika/widza.

¹¹ Zob. Т.Г. Плехотнюк, *Русская советская мелодрама 20-х гг. (поэтика и типология)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томск 1990, с. 5-6.

Melodramatyczność sztuk Kolady ujawnia się w wielu elementach poetyki: na poziomie stylu, gry językowej, sentymentalno-tragicznego odczucia beznadziejności istnienia. Wszystkie sztuki uralskiego dramaturga przepełnione są silnymi uczuciami, marzeniami o innym, lepszym świecie, które, jak w tradycyjnym melodramacie, okazują się iluzoryczne.

Należy również podkreślić, że w sztukach N. Kolady metagatunkowe kody melodramatu wchodzą w syntezę zarówno z elementami tragicznymi, jak i komicznymi. Dzięki temu chwytowi oraz dzięki autorskiej ironii sztuki, które na pierwszy rzut oka przypominają melodramat, przy bliższym zagłębieniu odbierane są jak psychologiczne dramaty z elementami tragikomedii i cechami dramatu absurdu.

Genologiczna wyjątkowość twórczości N. Kolady ujawnia się również w chętnie wykorzystywanej formie cyklu. Zjawisko cyklizacji w twórczości uralskiego dramaturga przybiera dwojaką formę, tzn. obok dwóch dosyć dużych objętościowo cyklów (*Хрищёвка* – 12 sztuk) i (*Кренделя* – 9 sztuk), na przestrzeni trzech dekad swojej pracy twórczej Kolada napisał siedem mikrocykli, z zasady składających się z dwóch sztuk.

W niniejszej pracy cykl został przeanalizowany jako zjawisko gatunkowe, ponieważ sztuki, nie tylko zostały połączone przez dramaturga w całość, lecz same tworzą nową semantyczną jedność. W ten sposób cyklizacja w dramaturgii N. Kolady tj. połączenie dwóch lub więcej sztuk w zbiór wpływa na stworzenie nowego utworu.

Ponadto, doszliśmy do wniosku, że autorski cykl wyróżnia się przede wszystkim nową jakością, dokładniej rzecz biorąc, wypełnieniem poetyki tekstu obecnością osoby autora, autorską świadomością, które wyrażają się w tematyce, rozwoju akcji, a w szczególności w finałach sztuk.

Należy podkreślić, że wszystkie sztuki, połączone przez dramaturga w cykle, są jednoaktowe, co pozwala autorowi maksymalnie skoncentrować akcję, umiejscowić konflikt, wyostrzając równocześnie sytuację konfliktową, a także sprzyja natężeniu emocji, sprawia, że są one bardziej żywe.

Ważną cechą dylogii N. Kolady jest nie tylko powtórzenie tematu, tych samych motywów, lecz ich kontaminacja, a także natężenie, spotęgowanie emocji. Z zasady pierwsza sztuka dubletu „przygotowuje” odbiorcę na określona sytuację, stanowi swojego rodzaju preludium do tego, co ma nastąpić w następnej części. Natomiast druga sztuka mikrocyklu hiperbolizuje emocjonalność, nasila uczucia. Połączenie sztuk w dylogię pozwala ukazać dodatkowy sens, a ponadto zwiększa emocjonalny odbiór każdej ze sztuk z osobna. Co więcej, takie połączenie sprzyja również powstaniu wewnętrznego dialogu między obydwojema sztukami.

Oba makrocykle także łączy wspólna tematyka i motywy. W przypadku pierwszego z nich (*Хрищёвка*) elementem przewodnim jest miejsce akcji, tzn. mieszkania wybudowane

w epoce sprawowania władzy przez Nikitę Chruszczowa. Jest to swego rodzaju symbol minionej epoki, która odcisnęła swe piętno na świadomości każdej z postaci sztuk tego cyklu. Owe mieszkanka ucieleśniają swojego rodzaju model istnienia i funkcjonowania ich mieszkańców. To symbol utraconych możliwości, zaburzenia, aberracji życiowej sytuacji. Elementem łączącym wszystkie sztuki tego cyklu jest również obraz wszechogarniającego uczucia samotności, które każda z postaci stara się przezwyciężyć po swojemu.

Drugi makrocykl N. Kolady *Кренделя* w całość łączy sposób funkcjonowania postaci, dokładniej mówiąc gra, aktorstwo, co odzwierciedla sama nazwa cyklu, gdyż słowo „кренделять” – oznacza robienie teatralnych wypadów, „aktorzenie”. Choć należy zaznaczyć, że bohaterami owych sztuk są nie wyłącznie profesjonalni artyści, aktorzy. Każda z postaci gra pewną rolę, by w odpowiednim momencie ukazać swoje prawdziwe oblicze. Gra stanowi swojego rodzaju maskę, za którą postaci chowają swoje prawdziwe uczucia. Gra jest sposobem samoprezentacji i wyrażenia stosunku do otaczającej rzeczywistości.

Połączenie kilku utworów w cykl daje dramaturgowi możliwość uwypuklenia danego motywu, pokazania go pełniej, wyraziściej, a także prześledzenia i przeanalizowania go z różnych stron. Łącząc sztuki w cykle, dramaturg podkreśla ich jedność, wspólność, wzajemne dopełnianie się. Cyklizacja jest sposobem wyrażenia pozycji autora, sposobem komunikacji autora z odbiorcą. Powtórzenie tego samego motywu, tematu w sztukach połączonych w cykl to swojego rodzaju chwyt, przy pomocy którego dramaturg przenosi uwagę czytelnika/widza z przedstawianej historii na własne autorskie słowo. Powtarzający się temat staje się tłem, na którym autor manifestuje swoje „ja”. W ten sposób cyklizacja w dramaturgii N. Kolady staje się formą wyrażenia obecności autora.

W trzecim rozdziale przedstawiony został problem postaci w dramacie, a dokładniej, ewolucji, jaką ta kategoria poetyki przeszła na przełomie XX-XXI wieku. We współczesnej literaturze, a także w samej dramaturgii, można zaobserwować istotne zmiany w statusie postaci literackich. Mówi się o kryzysie, a nawet o jej śmierci, w związku z czym pojawiają się trudności w opisaniu i zbadaniu jej statusu i sposobu jej funkcjonowania. Niemniej jednak, postać w dramacie bez wątplenia stanowi jeden z jego nieodzownych komponentów, co więcej, bez postaci nie ma sztuki.

W związku z postrzeganiem *dramatis persona* jako pochodnej tematu ta kategoria poetyki utworu dramatycznego przez długi czas nie znajdowała uznania w oczach badaczy. Dopiero na przełomie XX-XXI wieku w literaturoznawstwie poświęca się coraz więcej uwagi temu problemowi. Ma to przede wszystkim związek ze znaczącymi zmianami, jakie zachodzą w szczególności w statusie *dramatis persona*. Co więcej, współcześni dramaturdzy przy pomocy dezintegracji, deformacji i dekonstrukcji postaci próbują odzwierciedlić fragmentaryczność otaczającego ich świata.

Wskutek zmian, zachodzących we współczesnej dramaturgii zmienia się również obraz postaci utworu dramatycznego, jej status i sposób funkcjonowania, czego znamiennym przykładem jest dramaturgia N. Kolady.

W swoich sztukach uralski dramaturg nie ogranicza się wyłącznie do przedstawienia obrazu człowieka przełomu wieków, lecz posuwa się znacznie dalej, transformując, naruszając stałe nieodłączne cechy i funkcje klasycznej postaci dramatu. Przede wszystkim Kolada pozbawia swoje postaci możliwości działania, a także odbiera, niweluje iluzję samodzielności ich wypowiedzi. Postacie jego sztuk nie poddają się tradycyjnym klasyfikacjom, nie są to bohaterowie, charaktery czy maski.

Działania postaci N. Kolady ograniczają się do produkowania słów, co sprawia, że funkcjonują one jako swoisty dyskurs. Tym samym postacie sztuk uralskiego dramaturga przyjmują formę tekstowych zjawisk, językowych konstruktów, będących wcieleniem określonego typu świadomości. Są one językowymi bytami, w których odzwierciedla się świadomość współczesnego postsowieckiego społeczeństwa, częścią którego jest także sam dramaturg.

Tego typu postacie przypominają swoisty kolaż, zbudowany z bezosobowych cytatów, sloganów, bezmyślnie powtarzanych nie celu w komunikacji, lecz zademonstrowania własnego istnienia. Stanowią one nie tylko ucieleśnienie autorskiej ironii nad stereotypami masowej świadomości ale i refleksji autora nad brakiem możliwości samodzielnego myślenia, przedstawiania swoich własnych myśli, poglądów.

Zbudowane w ten sposób *dramatis personae*, nie tyle nie są zdolne do samodzielnego istnienia, ile stanowią wyrażenie autorskiego sposobu odbierania świata, autorską ocenę rzeczywistości. Tego typu postacie (konstrukty językowe) funkcjonują jako środek wypowiedzi autora, instrument doniesienia do odbiorcy swojego słowa.

Postacie N. Kolady, pozbawione są przez dramaturga cech indywidualnych, jakiegokolwiek charakterystyki, często nawet nie posiadają nazwiska, a nawet imienia. Brak konkretyzacji *dramatis personae* przejawia się również w bezosobowych określeniach: On, Ona, lub Pierwszy, Drugi, Chuda, Gruba. W swoich sztukach uralski dramaturg niejednokrotnie rezygnuje z antropomorficznej formy postaci, wprowadzając na jej miejsce Głos.

Postacie utworów N. Kolady stanowią parodię klasycznego bohatera dramatu, nie ucieleśniają one żadnych ideałów, modeli czy antymodeli zachowania. Są one pozbawione cech indywidualnych, a nawet antropomorficznych. Jednak parodia u rosyjskiego dramaturga nie jest skierowana na ośmieszenie, zdyskredytowanie. Za pośrednictwem tego szczególnego dyskursu, jaki stanowi tak skonstruowana postać w tekście sztuki przejawia się sam autor, jego sposób widzenia świata.

Znaczące zmiany w kategorii postaci odzwierciedliły się również w obrazie bohatera komedii. W antycznej sztuce charakteryzował się on aktywnością, niezbędną do manifestacji, celebracji życia, natomiast w sztukach, które Kolada nazwał komediami, dramaturg bawi się z tradycyjnymi dla tego gatunku postaciami immanentnymi cechami, wcielając w życie nowy typ bohatera, który na swój sposób stara się znaleźć miejsce w życiu.

Postacie komedii Kolady są wyrzucone na margines życia, co całkowicie przeczy tradycyjnemu obrazowi bohatera komediowego, który stanowił inherentną część społeczeństwa. Należy podkreślić, że w sztukach rosyjskiego dramaturga postacie nie tylko żyją poza społecznością, ale również same nie starają się zmienić swojej sytuacji.

Charakterystyczna dla postaci N. Kolady pasywność, stoi w sprzeczności z kanonem bohatera komedii, dla którego właściwym był aktywny udział w życiu, w otaczającej go rzeczywistości. Postacie jego komedii nie przejawiają charakterystycznej dla tego typu bohaterów konieczności działania, parcia do przodu, w czym przypominają bohaterów tragedii lub tragikomedii, pasywnie przyjmujących swój los.

Paradoksalnie, postacie sztuk nazwanych przez dramaturga komediami dużo częściej niż śmiech prowokują współczucie, żal, litość. Bywa, że jedynym źródłem komizmu jest absurd ich istnienia. W rzeczywistości komediowe postacie sztuk N. Kolady są przedstawione przy pomocy środków i chwytów tragikomedii. Również finały komedii uralskiego dramaturga odpowiadają temu gatunkowi, gdyż przekierowują uwagę odbiorcy na uczucia i przeżycia postaci.

N. Kolada burzy normy kanonicznego obrazu bohatera komedii także przy pomocy zmieszania estetyk, tzn. *dramatis personae* jego komedii równocześnie wykazują groteskowe, naturalistyczne realistyczne i irracjonalne cechy zachowania, co przejawia się w ich postawach i przede wszystkim w ich wypowiedziach.

Postacie komedii Kolady pozostają pasywne w konfrontacji z wrogą rzeczywistością, co więcej, często uciekają przed nią w świat fantazji. Ich przyszłość jawi się tylko w marzeniach, jest iluzją, a że życie dniem dzisiejszym jest dla nich nie do zniesienia, dlatego też chętnie wracają w przeszłość, we wspomnienia, nierzadko je idealizując. Taki sposób funkcjonowania sprawia, że żyją w utopijnym, wymyślonym świecie, co jeszcze bardziej oddala ich od obrazu komediowego bohatera.

Należy podkreślić, że odmowa działania, pasywność cechuje wszystkie postaci dramaturga, niezależnie od gatunku sztuki. Wydaje się, że N. Kolada świadomie pozbawia swoje *dramatis personae* możliwości, umiejętności przejawienia własnej obecności poprzez akcję. W tym chwycie przejawia się postrzeganie rzeczywistości przez autora, w której dokonanie czynu oznacza odpowiedzialność za niego. Pozbawiając swoje postacie możliwości działania, uralski dramaturg sprowadza ich istnienie do bezmyślnej imitacji

jakiegokolwiek aktywności, przez co narusza konstytutywne cechy nie tylko bohatera komedii, lecz postaci dramatu w ogóle.

Kolada ucieka się do tego chwytu dlatego, że właśnie odmowa działania może pomóc ochronić całość człowieka w takim rozdrobnionym, zdeformowanym świecie. Tak skonstruowana i tak funkcjonująca postać jest środkiem, przy pomocy którego autor przekazuje swoją perspektywę, swój obraz świata i otaczającej go rzeczywistości.

W czwartym rozdziale pracy przedstawiony został temat intertekstualności, charakterystycznej dla literatury postmodernistycznej, w tym również dla współczesnej dramaturgii rosyjskiej, której integralną część stanowi dramaturgia N. Kolady.

Przykłady kreatywnej recepcji w twórczości uralskiego dramaturga są niejednorodne i podporządkowane różnym celom artystycznym. Wykorzystanie „cudzego słowa” przebiega na różnych poziomach poetyki tekstu.

Wielu badaczy twórczości Kolady wskazywało na obecność w jego sztukach reminiscencji i aluzji do tekstów F. Dostojewskiego, co niewątpliwie jest spowodowane bliskością tematyki, poszukiwaniem prawdy o sensie życia. Wielu analogii do twórczości klasyka badacze współczesnego dramatu również dopatrywali się w sposobie konstruowania postaci¹². Inni, w obrazach *dramatis personae* sztuk Kolady widzą bohaterów sztuki *Na dnie* M. Gorkiego.

Przedmiotem badań i analiz sztuk uralskiego dramaturga były również intertekstualne nawiązania do twórczości M. Arbusowa, A. Wampiłowa czy T. Williama.

Ważne miejsce w dramaturgii N. Kolady zajmują aluzje do twórczości M. Bułhakowa, które przejawiają się na różnych poziomach. Bywa, że funkcjonują jako swoisty kod kulturowy, jak ma to miejsce w przypadku nazwiska bohatera *Psiego serca* (Szwonder), innym razem oddają zaburzenie obrazu domu i życia w ogóle lub są wykorzystywane w celu dodania postaciom wyjątkowości, szlachetności jak ma to miejsce w sztuce *Bajka o martwej królownie*.

Jednak najczęstszymi i najbardziej rozprzestrzenionymi w dramaturgii N. Kolady są intertekstualne nawiązania do twórczości A. Czechowa. Uralski dramaturg często wprowadza do swoich tekstów fragmenty dzieł klasyka, czasami nawiązania przybierają formę stylizacji, parafrazy, asocjacji, lecz przede wszystkim N. Kolada wykorzystuje te same chwyt artystyczne, tematykę, strukturę sztuk, którą stosował jego wielki poprzednik. Co więcej, wyjątkowa bliskość obu autorów sprawiła, iż niektórzy krytycy teatru okrzyknęli Koladę mianem Czechowa przełomu XX-XXI wieku. Sam dramaturg o wiele skromniej wypowiadał

¹² Zob. H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002; M.И. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века: Учебное пособие*, Москва 2005.

się, uważając Czechowa za swojego niedoścignionego mistrza i jednocześnie, jednego ze swoich ulubionych dramaturgów.

Zwrócenie się do twórczości Czechowa spowodowane jest oryginalnością, unikalnością utworów klasyka, ich uniwersalnością i ponadczasowością.

Twórczość Czechowa wyjątkowo silnie oddziaływała na Koladę w czasie jego pobytu na stypendium w Niemczech, podczas którego napisał jedną z najbardziej „czechowskich” sztuk *Polonez Ogińskiego*, uznawaną za parafrazę *Wiśniowego sadu*.

Polonez Ogińskiego w kompozycyjnym planie jest bliski poetyce sztuki Czechowa. W duchu stylistyki i modalności klasyka w sztuce Kolady odczytać można chęć odnalezienia celu w życiu, motywy odczuwania samotności, znudzenia bohaterów, w czym oni sami są winni, z powodu swojej ograniczoności, monotonności istnienia i niemożliwości zrozumienia drugiego człowieka.

Bliskość sztuki Kolady do komedii Czechowa uwidacznia się również w systemie postaci, który jednak w groteskowy sposób powielił *Wiśniowy sad*.

Od Czechowa uralski dramaturg przejął tematykę pożegnania i życiowych powrotów, poczucia utraty, które pomagają autorowi przekazać obraz kryzysowego stanu współczesnego świata. Czechowski intertekst w sztukach Kolady odbierany jest jako ucieleśnienie utraconej harmonii. Ponadto, owo uczucie tęsknoty, nostalgii po odchodzącej Rosji łączy światy artystyczne obydwu autorów.

Kolada wykorzystał tematykę sztuki Czechowa i przeformułował ją w nowej rzeczywistości, wskazując, a wręcz hiperbolizując uczucie absurdu, katastrofy bytu.

W twórczości Kolady częste są również nawiązania do innych utworów Czechowa, które przyjmują formę bezpośrednich aluzji, reminiscencji, obecnych w wypowiedziach postaci, a także dosłownych lub przeformułowane cytatów z tekstów klasyka.

Motyw samotności, jeden z dominujących w twórczości Czechowa, zyskuje w twórczości N. Kolady nowy sens, zostaje przetworzony zgodnie z estetyką uralskiego dramaturga. Przy pomocy czechowskiego intertekstu, Kolada przedstawia tragiczny rozłam związków międzyludzkich, zagubienie w otaczającej rzeczywistości, upadek człowieka.

Przy pomocy „słowa klasyka”, uralski dramaturg stawia pytania o to kim jest człowiek, czego oczekuje od życia, szuka nowych sposobów zrozumienia duszy ludzkiej. N. Kolada wykorzystuje aluzje do twórczości klasyka, by przy ich pomocy, pokazać prawdę o tym człowieku, o którym wszyscy zapomnieli, którego nikt nie zauważa, chce pokazać jego prawdziwe oblicze.

Podobnie jak Czechow N. Kolada również dużą uwagę przywiązuje do strony dźwiękowej swoich sztuk. Współczesny dramaturg wykorzystuje ten czechowski chwyt, by

przedstawić stan otaczającego świata, panujący w nim chaos i kakofonię, wyrażając tym swoją wizję świata, autorska świadomość.

„Język Czechowa” stanowi integralny element sztuk Kolady, jest swojego rodzaju grą, maską, skrywającą podtekst. Uralski dramaturg zwraca się ku chwytom, charakterystycznym dla twórczości Czechowa jednak wykorzystuje je i rozwija zgodnie ze swoją teatralno-dramaturgiczną estetyką. W jego sztukach zyskują one inny charakter, inną modalność.

Ponadto, N. Kolada wykorzystuje „słowo Czechowa” jako powszechnie rozpoznawalny kod, wspólny dla autora i jego odbiorców, przy pomocy którego przekazuje swoją perspektywę, swój światopogląd na otaczającą rzeczywistość i zachodzące w niej zmiany. Tworząc swój obraz świata, uralski dramaturg zwraca się w stronę świata klasyka, by przy pomocy tego międzypokoleniowego, międzypokowego dialogu wyrazić swoją autorską świadomość.

Na przełomie XX-XXI wieku w rosyjskiej dramaturgii jedną z najwyraźniejszych tendencji stanowi powrót do utworów klasyków w formie remake’a. Samo pojęcie przyszło do literatury ze sfery kinematografii i odnosiło się do tzw. „wtórnych tekstów”. Trzeba zaznaczyć, iż jest to stosunkowo nowe zjawisko w literaturze w związku z czym stan badań nad tą intertekstualną formą znajdują się na początkowym etapie.

Trudności w analizie owej formy artystycznej sprawia również fakt, iż nie zawsze można ustalić granicę między intertekstualnym nasyceniem tekstu a remake’em tzn. stworzeniem czegoś „wtórnego”, czegoś w rodzaju „przeróbki”. Tą granicę w swojej pracy próbuje wyznaczyć M. Zagidulina, która zauważa, iż różnica remake’a od intertekstualności literatury polega na afiszowanej i podkreślonej orientacji na konkretny wzorzec literacki, obliczenie na poznawalność pierwotnego tekstu, przy czym nie oddzielnego elementu, lecz całego korpusu oryginału¹³.

Szczególną wartość remake’ów jako formy literackiej podkreśla G. Niefagina, która zaznacza, iż remake nie parodiuje oryginalnego utworu i nie cytuje go, lecz napędza go nowym sensem, aktualizuje jego wymowę, zawartość¹⁴.

Na dzień dzisiejszy istnieje kilka klasyfikacji tej formy intertekstualnej, z których najbardziej rozpowszechnioną jest typologia E. Tarazewicz. Badaczka wyróżnia pięć typów remake’ów (sposobów przeróbki oryginalnych utworów: remake-motyw, remake-sequel, remake-kontaminacja, remake-steb i remake-reprodukcja¹⁵.

¹³ Zob. M. Загидулина: *Римейки или экспансия классики* // «Новое литературное обозрение» 2004, № 69, с. 214.

¹⁴ Zob. Г.Л. Нефагина, *«Римейк» в современной русской литературе* // *Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе: Сборник научных трудов*, Вып. 2, Гродно 1996, с. 145-158.

¹⁵ Zob. Е.Г. Таразевич, *Римейк в современной русской драматургии* // *Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей*, Пермь 2005, с. 318-322.

W twórczości N. Kolady remake również zajmuje ważne miejsce. Kolada „przerabia” utwory zarówno rosyjskich, jak i zagranicznych pisarzy i dramaturgów. Pisząc swoje remake’i uralski dramaturg nie próbuje sparodiować, zdyskredytować twórczości klasyków, wręcz przeciwnie, czuje z nimi bliskość, wynikającą z ponadczasowych i uniwersalnych wartości, zawartych w ich utworach.

Wśród owych intertekstualnych form ważne miejsce zajmują „przeróbki” utworów A. Puszkina i N. Gogola.

Sztukę *Dreisiebenas (Trójkasiódemkaas)*, lub *Pikowa dama* sam dramaturg nazwał dramaturgiczną fantazją na temat opowiadania A. Puszkina.

Od samego jej początku widać chęć gry dramaturga z językiem niemieckim, podczas gdy utwór Puszkina jest całkowicie od tego wolny. Wykorzystanie języka niemieckiego jest chwytem, przy pomocy którego autor wyraża absurd i niemożliwość komunikacji, a także wiele kulturowych stereotypów, charakterystycznych dla nosicieli tego języka.

Bez wątpienia, wszystkie cliché, stereotypy, związane z obrazem Niemców są rezultatem pobytu Kolady w Niemczech, niemniej jednak, funkcjonują one w tekście, jako element parodii, służący ironicznemu przedstawieniu postaci Germana.

Główny rozdźwięk pomiędzy oryginalnym tekstem i sztuką Kolady przejawia się w pozbawieniu puszkiniowskiego tekstu elementów mistycyzmu. U Kolady trzy sekretne karty znane są od samego początku, a fraza „trójka siódemka as” przekształciła się w maniakalnie powtarzaną myśl, owładniętego obłędem Germana.

N. Kolada pozbawia romantyzmu wszystkie postacie opowiadania Puszkina, jego hrabina nie przypomina wielkiej damy, a jej służąca Liza przedstawiona została, jako wyrachowana panna szukająca bogatego męża.

W remake’u uralskiego dramaturga temat bogactwa schodzi na drugi plan, czego symbolem jest parodyjny gest rzucania monetami. Tym chwytem Kolada ukazuje amoralność współczesnego społeczeństwa, w którym więzi międzyludzkie formują się w oparciu o własną korzyść.

W sztuce *Dreisiebenas (Trójkasiódemkaas)*, lub *Pikowa dama* Kolada świadomie pomija niektóre wątki i przenosi akcent na przedstawienie pustego życia Tomskiego i jego przyjaciół, głównym tematem czyniąc samotność Germana, niemożliwość porozumienia i zrozumienia.

Inną formę przybiera dialog z klasyką w sztuce *Mozart i Salieri* będącą remakem-motywnym utworu Puszkina o tym samym tytule.

Cytaty utworu Puszkina również zostają włączone do sztuki N. Kolady na zasadzie „tekstu w tekście”. N. Kolada zmienia wysoki patos tragedii Puszkina na język tragikomedii.

Zmieszanie tragizmu i komizmu odnajdujemy na wszystkich poziomach poetyki tekstu: w charakterze postaci, w samej sytuacji konfliktowej.

Kolada, przenosząc akcję we współczesność, zderza mieszczańską świadomość, pełną kiczu, ukierunkowaną na rzeczy z twórczą świadomością, z natchnieniem, z wysoką sztuką.

Mozart i Salieri u Puszkina to przedstawiciele wysokiej sztuki, podczas gdy postacie N. Kolady są tragikomiczne, balansują między pozycją geniusza i klauna. Tym chwytem uralski dramaturg deprecjonuje obraz współczesnego artysty, geniusza.

Cała sztuka rosyjskiego dramaturga zbudowana jest na dysonansie cytatów, reminiscencji do utworu klasyka i bytowej leksyki.

W tym remake'u N. Kolada przeformułowuje motyw geniuszu i złodziejstwa, przenosi akcenty na temat zemsty, co sprawia, że związek z oryginalnym tekstem zostaje osłabiony.

Szczególne miejsce w twórczości N. Kolady zajmują przeróbki tekstów N. Gogola, ku którym uralski dramaturg zwracał się cztery razy. Wśród nich wyjątkowym podejściem wyróżniają się *Staroświeccy mieszczenie* – pierwszy remake utworu Gogola, do napisania którego inspiracją posłużyli rodzice dramaturga, ich życie.

Szczególny akcent w sztuce N. Kolady położony jest na postaci Gogola-Gościa, będącej, z jednej strony bezpośrednim nawiązaniem do autora pierwotnego tekstu, z drugiej jednak strony, jest to sposób przypisania opowiadaniu Gogola nowych sensów, nowej wymowy.

Należy podkreślić, że w remake'u uralskiego dramaturga, w odróżnieniu od opowiadania Gogola czas nie ma cyklicznego charakteru, lecz jest przedstawiony liniowo jako ruch ku śmierci. Taka koncepcja czasu przekształca sztukę Kolady w swoiste studium umierania, śmierci.

Konieczne jest również zwrócenie uwagi na szczególny charakter obydwu tekstów. Ważną cechą opowiadania Gogola jest znikoma ilość dialogów, natomiast w sztuce Kolady sam gatunek dramatu, wymusza interakcje postaci, zmusza je do dialogu, komunikacji, co mimo wszystko autor niejednokrotnie poddaje pod wątpliwość przy pomocy struktury językowej wypowiedzi postaci, konstrukcji replik, które cechuje absurdalność i niemożliwość komunikacji.

W sztuce N. Kolady silnie zaznaczona jest podwójna obecność autora (Gogola jako jednej z postaci sztuki i Kolady – pogańskiego Boga, o którym mówi fragment *Wieczorów na chutorze* N. Gogola, przytoczony jako motto). Dzięki temu chwytowi obraz autora w niniejszym remake'u nie tylko ulega podwojeniu, lecz staje się wręcz symboliczny.

N. Kolada nie interpretuje klasycznych wątków, tematów, lecz przy pomocy powszechnie znanego, przedstawienia obrazu świata, przedstawia swoją autorską wizję

otaczającej go współczesnej rzeczywistości, a remake służy tylko jako forma do stworzenia nowego, oryginalnego utworu.

Uralski dramaturg zderza przedstawione w utworach klasyków sytuacje z realiami współczesnego życia. Ponadto, nieprzemijająca aktualność tematów dzieł Puszkina, Gogoła czy Czechowa, daje Koladzie możliwość prowadzenia dialogu z ich spuścizną literacką.

Intertekst w sztukach Kolady jest grą, maską, która, z jednej strony ukazuje bogactwo duchowe jego postaci, lecz z drugiej jest również manifestacją swobody twórczej dramaturga. Przy pomocy intertekstu Kolada aktywizuje w świadomości odbiorcy swoich sztuk określone kody artystyczne, przywołuje potrzebne asocjacje, poglądy, myśli. W związku z tym intertekst jest swoistym artystycznym kodem, przy pomocy którego dramaturg przekazuje swój autorski obraz świata.

Piąty rozdział pracy, poświęcony jest zagadnieniom tekstowym i metatekstowym. Tekstowa forma wypowiedzi w sztuce zawsze była ważnym aspektem jej poetyki. Po pierwsze dlatego, że dramat to sztuka, opierająca się na przedstawieniu człowieka mówiącego, po drugie, język w dramacie zapewnia komunikację pomiędzy postaciami, a także między autorem i odbiorcą tekstu.

Językowa organizacja utworu dramatycznego jest realizowana w dwóch planach: w wypowiedziach postaci oraz w paratekście, tj. autorskich didaskaliach, które są ze sobą połączone, skorelowane, tworząc całość utworu dramatycznego.

N. Kolada w swoich sztukach po mistrzowsku wykorzystuje wszystkie możliwości, których dostarcza mu język. Źródłem dla stworzenia autorskiego obrazu świata są językowe partytury jego postaci, w których także odzwierciedlają się myśli autora i jego sposób widzenia rzeczywistości.

Wyraźną cechą dramaturgii N. Kolady jest wykorzystanie niecenzuralnej leksyki, przy czym autor wykazuje się pomysłowością w jej wykorzystaniu. Należy jednak podkreślić, iż wulgaryzmy używane są nie po to, by szokować odbiorcę, lecz przede wszystkim dlatego, że są adekwatne do obrazu świata, przedstawianego przez dramaturga. Obsceniczne słowo stanowi swoisty „folklor” tego świata, który jawi się w sztukach Kolady.

Nienormatywny język jest również instrumentem, wykorzystywanym przez postacie sztuk uralskiego dramaturga do przyciągnięcia uwagi drugiego człowieka, do zademonstrowania swojej obecności, wzbudzenia jakichkolwiek uczuć w stosunku do swojej osoby. To także swojego rodzaju maska, skrywająca strach, cierpienie, niepewność, bezsilność wobec sytuacji, w której znalazły się postacie Kolady. To sposób przeżywania rzeczywistości, w której nie widzą dla siebie żadnych perspektyw, a także środek autoafirmacji i samorealizacji postaci.

W twórczości N. Kolady częstym chwytem, szczególnie w sztukach napisanych w latach 80. i 90. było przeciwstawienie niecenzuralnej i literackiej leksyki, co sprzyjało rozwojowi akcji. Często piękny, czysty język był ucieleśnieniem pewnej utopii i odbiciem czystej duszy postaci.

Należy jednak podkreślić, że w sztukach napisanych w latach 2000. nie ma już takiego ostrego przeciwstawienia literackiego i obscenicznego słownictwa, a postacie, niezależnie od pochodzenia i wykształcenia wypowiadają się na zbliżonym poziomie leksykalnym.

Teksty sztuk Kolady pełne są autorskich neologizmów, które z jednej strony ukazują talent do słowotwórstwa, swobodę dramaturga we władaniu językiem, lecz także pomagają ujawnić bogactwo świata wewnętrznego postaci.

Ważną cechą językowego planu sztuk rosyjskiego dramaturga jest zamiana prawdziwego języka na sztuczny, syntetyczny, wirtualny kod, będący ucieleśnieniem czegoś nierealnego, odzwierciedleniem niepełnocennego istnienia, substytutem skrywającym prawdziwy obraz postaci. Sprzyja temu nasycenie replik sloganami, cliché, słowami piosenek, przysłów, powiedzonek, w których odzwierciedla się świadomość ludzi postsowieckiej epoki, ich nieprzystosowanie do realiów współczesności, niemożliwość odnalezienia się we współczesnym świecie. Tak zorganizowany językowy plan sztuk przejawia elementy kiczu, jednak kicz to nie język N. Kolady, lecz język świata, o którym pisze uralski dramaturg.

Owe bezrefleksyjnie powtarzane przez postaci Kolady szablony mowy są nie tylko sposobem ich językowej charakterystyki, lecz także grą dramaturga, ponieważ często są wypowiedzane w momencie, gdy nie ma czego powiedzieć, a postaciom Kolady bardzo chce się mówić. Warto odnotować, że w sztukach jekatierynburgskiego dramaturga wszyscy chcą się wypowiedzieć i postacie i sam autor, gdyż mowa to sposób demonstracji własnego istnienia, to reakcja na toczące się obok życie.

Wszystkie chwytów językowe tzn. wulgaryzmy, cliché, slogany, intertekst – to środki, przy pomocy których postacie uralskiego dramaturga starają się przewyciężyć i pokonać ciszę. To sposób zagłuszenia życiowej pustki, stworzenia swego rodzaju tła dźwiękowego, imitującego iluzję życia.

Język z taką siłą wchodzi w życie postaci sztuk dramaturga, że zapełnia pustkę ich bytu, oni żyją właśnie w języku, z pomocą wypowiedzanych przez siebie fraz, a często wyłącznie w nich. Takie językowe skonstruowanie sztuk oddaje jedyny sposób funkcjonowania postaci Kolady tzn. istnienie w języku.

Jednak, jeśli dramaturg czuje, że komunikat zawarty w tekście oraz inne językowe środki wyrazu są niewystarczające lub niezbyt wyraźne, zbyt słabe, wówczas w didaskaliach umieszcza on własne przeżycia, myśli o życiu, śmierci, Bogu, istnieniu, o szczęściu i innych życiowych wartościach, doprowadzając do tego, iż tekst poboczny przyjmuje formę

rozbudowanych lirycznych monologów, zajmujących całe stronicie i żądających dla siebie praw literackich.

Można stwierdzić, że właśnie w didaskaliach – tradycyjnie odautorskim tekście – najwyraźniej przejawia się postać narratora, za którym bez wątpienia stoi sam autor. Właśnie w tym elemencie poetyki najwyraźniej przejawia się potrzeba wypowiedzi autora i zademonstrowania w ten sposób swojego istnienia.

Didaskalia we współczesnym dramacie odgrywają coraz bardziej znaczącą rolę, co również ma miejsce w twórczości N. Kolady. Często nawet przy inscenizacji przyjmują one formę wypowiedzi dochodzącej do widza zza sceny. Bywa, że tekst didaskaliów otrzymuje swoistą samodzielność, jest równoprawny z wypowiedziami postaci, zdolny by przekazać myśli i idee autora, umieszczone w sztuce. Taki sposób organizacji didaskaliów burzy dotychczasowe wyobrażenia o tradycyjnie pomocniczym tekście, będącym rodzajem instrukcji scenicznych.

Zgodnie z ową tendencją tekst poboczny w sztukach N. Kolady odgrywa kluczową rolę w budowaniu sensu utworu, w strukturze sztuki, a także w jej odbiorze.

W tych odautorskich fragmentach dramaturg przejawia się jako wszechwładny demiurg, choć bywa, że Kolada gra z tą rolą, tworząc iluzję pisania sztuki na bieżąco, na oczach odbiorcy. Innym razem demonstracyjnie odrzuca rolę autora, udając, że akcja sztuki w ogóle od niego nie zależy, tworząc tym samym swojego rodzaju strefę zaufania między nim i odbiorcą.

W tekście pobocznym sztuk Kolady istnieje wrażenie ciągłej obecności narratora, kierującego odbiorem sztuki, który często zachowuje się również jak mistyfikikator.

Didaskalia sztuk N. Kolady to swoisty metateatralny komentarz o współczesnej dramaturgii, o języku teatru, o jego roli i statusie we współczesnej rzeczywistości. Tekst poboczny w sztukach uralskiego dramaturga przybiera formę swego rodzaju autorefleksji. W nim wyraża się emocjonalna atmosfera sztuk, stan wewnętrzny narratora, jego ocena, komentarz, a nawet osobiste przeżycia i wspomnienia. Niejednokrotnie, ich głównym zadaniem nie jest opis miejsca akcji, lecz przedstawienie emocjonalnego, autorskiego obrazu świata. Niejednokrotnie didaskalia w sztukach Kolady przekształcają się w dłuższy tekst o charakterze lirycznym, prozatorskim lub narracyjnym.

Przestrzeń didaskaliów daje Koladzie możliwość komentowania głównych zasad współczesnego życia, swojej przeszłości, obecnego życia, oczekiwań wobec przyszłości. Często owe didaskalia przyjmują formę metanarracji współczesnego człowieka o samym sobie, o swoich przeżyciach, uczuciach, o swoim świecie, niezależnie o tego czy odpowiadają one rzeczywistości czy są grą z odbiorcą. Dzięki owym zabiegom możemy mówić o przejściu tekstu pobocznego w główny.

Twórczość N. Kolady jest odzwierciedleniem głównych tendencji, zachodzących we współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Aktywna pozycja autora w sztukach Kolady doprowadziła do tego, że jego dramaturgia stała się fenomenem zarówno rosyjskiego, jak i światowego procesu literackiego.

W sztukach uralskiego dramaturga obecność autora przejawia się na wszystkich poziomach poetyki tekstu i przyjmuje różne formy wyrazu, jednak w niniejszej pracy zostały przeanalizowane wyłącznie te, które do chwili obecnej nie były przedmiotem badań w zakresie form wyrażenia obecności autora, jak również te, które w związku pojawieniem nowych koncepcji analizy dramatu i nowych form przejawu obecności autora w tekście utworu dramatycznego wymagały uzupełnienia, uaktualnienia.

Obecność oryginalnych autorskich określeń gatunkowych stanowi jedną z wiodących form przejawu autorskiej świadomości, sprzyjającej dialogowi pomiędzy autorem i czytelnikiem/widzem. Jednak zdecydowanie częściej używane przez dramaturga genologiczne określenie „sztuka” otwiera odbiorcy możliwość samodzielnej interpretacji charakteru gatunkowego, w związku z czym można założyć, że proces odbioru tekstu jest ważnym etapem konstruowania jego wymowy.

N. Kolada świadomie wykorzystuje „firmowe cechy” melodramatu, by stworzyć własny autorski obraz świata, w którym odbija się jego własne oblicze.

Wyjątkowym sposobem zaznaczenia obecności autora jest zjawisko cyklizacji. Jest ona formą komunikacji autora z odbiorcą, w której dramaturg przenosi akcent z planu znaczeniowego każdej ze sztuk na swoje autorską wypowiedź.

Charakterystyczną cechą dramaturgii N. Kolady jest fakt pozbawienia postaci możliwości działania, dokonywania czynów. Ten chwyt artystyczny, odzwierciedlający sposób funkcjonowania człowieka we współczesnym świecie, jednocześnie jest wyrażeniem autorskiej oceny otaczającej go rzeczywistości. Postacie Kolady są jedynie zdolne do imitacji akcji, tj. do wypowiadania słów, co sprawia, że funkcjonują jak językowy konstrukt, autorski dyskurs, czemu między innymi sprzyja brak konkretyzacji, indywidualizacji postaci.

W twórczości uralskiego dramaturga szeroko wykorzystywana jest intertekstualność, która niezależnie od formy, używana jest jako swoisty kod, wspólny dla dramaturga i odbiorcy jego sztuk, przy pomocy którego Kolada tworzy swój obraz świata, przekazuje swój komunikat.

Obecność autora wyraźnie zaznaczona jest w warstwie językowej sztuk, w sposobie wykorzystania różnorodnych środków językowych: niecenzuralnej leksyki, autorskich neologizmów przysłów, cytatów, którymi dramaturg manipuluje, by ukazać stan kryzysu komunikacji, sytuację, w której człowiek podporządkowany jest władzy języka, z którego wyłączna pomocą jest w stanie zademonstrować swoje istnienie.

Wyraźnie zaznaczona obecność autora w tekście didaskaliów wpływa na znaczące zmiany w formie, funkcji i sposobie odbioru tekstu pobocznego, niejednokrotnie zmieniając go w samodzielny literacko pełnoprawny tekst.

Twórczość N. Kolady jest na tyle bogata, że mimo trzech dekad jego obecności na scenie teatralnej i literackiej, nadal otwiera nowe perspektywy nie tylko dla badaczy współczesnego dramatu rosyjskiego, lecz również przedstawicieli innych gałęzi nauki: językoznawstwa, teatrologii, kulturologii itd.

Sztuki uralskiego dramaturga cechują się niepowtarzalnością, wyjątkową unikalnością, która przede wszystkim związana jest z jawnymi i różnorodnymi przejawami obecności autora we wszystkich elementach poetyki jego utworów. Niniejszy fakt sprawił, że jego dramaturgia stała się fenomenem zarówno rosyjskiego, jak i światowego procesu literackiego.

Nikołaj Kolada niewątpliwie stał się klasykiem dramaturgii rosyjskiej przełomu XX-XXI wieku, a jego wpływ na dramaturgów tzw. „szkoły uralskiej”, której jest założycielem, nie budzi najmniejszych wątpliwości. Należy przypuszczać, że jego sztuki staną się dokumentem obecnych czasów.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Гоголь Н.В., *Вечера на хуторе близ диканьки. Миргород*, Москва 1984
2. Коляда Н., *Всеобъемлющее* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/vseobjemlushche/> (дата обращения: 22.05.2012).
3. Коляда, Н., *Баба Шанель. Пьесы и сказки*, Екатеринбург 2012
4. Коляда, Н., *Дыроватый камень* [Электронный ресурс] Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/dyrovaty_i_kamen/ (дата обращения: 11.11.2014)
5. Коляда Н., *Золушка* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/zolushka/> (дата обращения: 11.09.2013)
6. Коляда Н., *Игра в фанты* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/fanty/> (дата обращения: 22.05.2011)
7. Коляда Н., *Капсула времени* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kapsula-vremeni/> (дата обращения: 11.11.2013).
8. Коляда Н., *Кармен жива: Пьесы*, Екатеринбург 2002
9. Коляда Н., *Клуб брошенных жён, или Звени бубен* [Электронный ресурс] Режим доступа: http://kolyada.ur.ru/club_br_zhen/ (дата обращения: 15.09.2015)
10. Коляда, Н., *Коробочка*, Екатеринбург 2009
11. Коляда Н., *Морозко* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/morozko/> (дата обращения: 11.09.2013)
12. Коляда Н., *Моцарт и Сальери* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/mozart/> (дата обращения: 22.05.2011)
13. Коляда, Н., *Носатый* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/nosaty/> (дата обращения: 11.07.2013)
14. Коляда Н., *Носферату: Пьесы и киносценарии*, Екатеринбург 2003
15. Коляда Н., *«Персидская сирень» и другие пьесы*, Екатеринбург 1997
16. Коляда Н., *Полонез Огинского* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/polonez/> (дата обращения: 11.07.2011)
17. Коляда Н., *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994
18. Коляда Н., *Птица Феникс // «Современная драматургия» 2004, № 2, с. 49-71*
19. Коляда Н., *Скрипка, бубен и утюг* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/skripka/> (дата обращения: 17.12.2013)
20. Коляда Н., *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы*, Екатеринбург 2007

21. Коляда Н., *Старик Хоттабыч* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/hottabych/> (дата обращения: 11.09.2013)
22. Коляда Н., *Финист Ясный Сокол* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/finist/> (дата обращения: 11.09.2013)
23. Коляда Н., *Уйди-уйди: Пьесы*, Екатеринбург 2000
24. Чехов А.П., *Пьесы*, Москва 1972

Список использованной литературы

1. Авринцев С.С., *Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Того же: Риторика и истоки европейской литературной традиции*, Москва 1996
2. Автухович Т.Е., *Риторические проекции авторского «я» // Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник*, ред. М.М. Гиршман, Вып. 25, Донецк 2006, с. 12-31
3. Агеева Ю.П., *Поэтика микроцикла новелл Н. Гумилева «Радости земной любви» // Дергачевские чтения. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всероссийской научной конференции*, Т. 2, сост. А.В. Подчиненов, Екатеринбург 2012, с. 11-16
4. Аникст А., *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*, Москва 1967
5. Арнольд И.В., *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность*, Москва 2010
6. Ахеджакова Л., *«С кокошунством на устах» (Беседу вела Н. Агишева) // «Московские новости» 15-22 сентября 1996, с. 24*
7. Багдасарян О.Ю., Титова А.В., *«У Гоголя бесконечно смешно, а потом над кем смеетесь?» (Интервью с драматургом Николаем Колядой) // «Филологический класс» 2009, № 22, с. 14-16*
8. Балухатый С.Д., *Вопросы поэтики*, Ленинград 1990
9. Балухатый С.Д., *Проблемы драматургического анализа. Чехов*, Ленинград 1927
10. Барт Р., *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1989
11. Бахтин М.М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975
12. Бахтин М.М., *Проблема текста // «Вопросы литературы» 1976, № 10, с. 122-151*
13. Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972
14. Бахтин М.М., *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979
15. Бегунов В., Дроздин А., *Зеркало для божьих, или О том, как маргиналы себя утешают // «Современная драматургия» 1997, № 1, с. 214-219*

16. Белокурова С.П., *Словарь литературоведческих терминов*, Санкт-Петербург 2007
17. Близнюк А.С., *Основные пути жанрообразования в притчево-аллегорическом направлении эпической драмы*, Житомир 1996
18. Болотян И.М., *Авторское присутствие в документальной драматургии вербатим // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Материалы научно-практических семинаров: 26-27 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2011, с. 6-19*
19. Болотян И.М., *Жанровые искания в русской драматургии конца XX — начала XXI века*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2008
25. Болотян И.М., *Право писать грубо. Эффект присутствия Коляды // «Независимая газета» 14 июня 2007, № 20, с. 8. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-06-14/8 (дата обращения: 11.03.2013)*
20. Большакова А.Ю., *Образ автора // «Литературная учеба» 2001, № 5, с. 170-175*
21. Большакова А.Ю., *Теории автора в современном литературоведении // Известия АН. Серия литературы и языка 1998, Т. 57, с. 15-24*
22. Бонецкая Н.К., *«Образ автора» как эстетическая категория // Контекст. Литературно-теоретические исследования*, ред. Н.К. Гей, А.С. Мясников, П.В. Палиевский, Москва 1986, с. 241-269
23. Бонецкая Н.К., *Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения*, отв. ред. Ю.Б. Борев, Москва 1988, с. 65-85
24. Борев Ю.Б., *Эстетика Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов*, Москва 2003
25. Борисова М.Б., *Голос автора и голос героя в драматическом тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма Конца XX века: Сб. ст. в честь проф. С.Г. Ильенко*, Санкт-Петербург 1998, с. 248-258
26. Бройтман С.Н., *Историческая поэтика*, Москва 2001
27. Бушканец Л.Е., *Чехов как источник раздражения для современной драмы // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.)*, ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 19-31

28. Васильева С.С., *Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоград 2002
29. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины* под ред. Л.В. Чернец, Москва 1999
30. Вербицкая Г.Я., *Отечественная драматургия 70 - 90 гг. XX века в контексте чеховской поэтики*: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва 2008
31. Вербицкая Г.Я., *Традиции поэтики А.П. Чехова в драматургии Н. Коляды* // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kolyada.ur.ru/Verbitskaya.htm> (дата обращения: 11.07.2011)
32. Вербицкая, Г.Я. *Традиции поэтики А.П.Чехова в современной отечественной драматургии 80-х - 90-х годов (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте): Очерк*, Уфа 2002
33. Вертянкина Н.Н., *Категория жанра как теоретико-литературная проблема*, Самара 2003
34. Ветелина Л.Г., *«Новая драма» рубежа XX-XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков* // Современная драматургия (конец XX – начало XXI веков) в контексте театральных традиций и инноваций. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 4-6 октября 2011 года, Новосибирск 2011, с. 5-12
35. Виноградов В.В., *О теории художественной речи*, Москва 1971
36. Виноградов В.В., *О языке художественной прозы*, Москва 1980
37. Винокуров А., *Лирическая песня о кысах, мышах и дебильных харях* // «Знамя» 1998, № 10, с. 222-224
38. Власенко Т.Л., *Литература как форма авторского сознания*, Москва 1995
39. Гилёва Е.Ф., *Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970-2000 гг.)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2011
40. Гин М.М., *О своеобразии русского реализма Некрасова*, Петрозаводск 1966
41. Гиршман М.М., *О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения* // Проблема автора в художественной литературе, отв. ред. Б.О. Корман, Устинов 1985, с. 44–49
42. Гиршман М.М., *Проблема автора в художественной литературе: тезисы докладов межвузовской научной конференции*, Ижевск 1990

43. Глембоцкая Я.О., *Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Новосибирск 1999
44. Голованёва М.А., *Слово в коммуникативно-когнитивном пространстве русской драмы конца XX века: монография*, Астрахань 2011
45. Головчинер В.Е., *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск 2001
46. Голубовский Б., *Шаг в профессию*, Москва 2011
47. Гончарова-Грабовская С.Я., *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Учебное пособие*, Москва 2006
48. Гончарова-Грабовская С.Я., *Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века)*, Минск 2003
49. Громова М.И., *Русская драматургия конца XX – начала XXI века: Учебное пособие*, Москва 2005
50. Громова М.И., *Чеховские традиции в театре А. Вампилова* // «Литература в школе» 1997, № 2, с. 46-56
51. Гумбольдт В. фон, *Язык и философия культуры*, Москва 1985
52. Давыдова М., *Конец театральной эпохи*, Москва 2005
53. Давыдова Т.Т., Сушилина И.К., *Театр Николая Коляды: топос провинции // Их же: Современный литературный процесс в России. Учебное пособие*, Москва 2007, с. 285-310
54. Дарвин М.Н., *Художественная циклизация лирических произведений*, Кемерово 1997
55. Добрев Ч., *Лирическая драма*, Москва 1983
56. Драгомирецкая Н.В., *Автор и герой в русской литературе XIX - XX вв.*, Москва 1991
57. Драгунская К., *Пить, петь, плакать* // «Современная драматургия 2001, № 3, с. 22-34
58. Дубровина И.В., *Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2014
59. Дьякова Е., *Россия в фибровом чемодане* (Персональная страница Н. Коляды. Рецензии) [Электронный документ] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru> (дата обращения: 11.05.2011)
60. Екимова Т.А., *Поэтика русской драматической сказки 30-40 гг. XX века в свете современной теории литературного фольклоризма*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2011

61. Ершов М.В., *Функциональное расширение роли ремарки* // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика», 2011, № 3, с. 41-46
62. Жарский Я.С., *Пьесы Николая Коляды: документальность как приём*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Краснодар 2014
63. Жарский Я.С., *Черты репортажа в пьесах Н. Коляды* // Научный журнал КубГАУ, № 98 (04), 2014, с. 1393-1403
64. Журавлева А.И., *А.Н. Островский – комедиограф*, Москва 1981
65. Журчева, О.В., *Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара 2007
66. Журчева О.В., «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций, Материалы Всероссийской научно-практической конференции 4-6 октября 2011 г., ред. С.Д. Лавлинский, А.М. Павлов, Новосибирск 2011, с. 13-19
67. Журчева О.В., *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие*, Самара 2001
68. Журчева О.В., *Жанровые проекции в новейшей драме XX-XXI вв.* // Современная российская и европейская драма и театр: сборник материалов международной научной конференции (10-12 октября 2013 г.), ред. В.Б. Шамина, Е.Н. Шевченко, Казань 2014, с. 5-9
69. Журчева О.В., *Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды* // Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией, pod red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi, Rzeszów 2014, с. 100-127
70. Журчева О.В., *Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме: «гоголевская трилогия» Николая Коляды* // «Самарский научный вестник» 2013, № 4(5), с. 68-71
71. Журчева О.В., *Образы времени и пространства как средство выражения авторского сознания в драматургии М. Горького*, Самара 2003
72. Журчева О.В., *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Материалы научно-практических семинаров: 26-27 апреля 2009 года и 14-16 мая 2010 года, под общей ред. Т.В. Журчевой, Самара 2011, с. 62-71
73. Журчева О.В., *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариативность* // Современная российская и немецкая драма и театр:

- сборник статей и материалов международной научной конференции (7-9 октября 2010 г.), ред. Т.Г. Прохорова, Е.Н. Шевченко, Казань 2011, с. 138-145
74. Журчева О.В., *Своеобразие русской лирической драмы XX века (Психология жанра)* // Психология литературного творчества и восприятие искусства. Межвузовский сб. научных трудов, Самара 2001
75. Журчева О.В., *Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX-XX веков* // Вестник СамГУ. Серия Литературоведение, 2001, №1, с. 84-96
76. Журчева О.В., *Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Самара 2009
77. Журчева Т.В., *Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластилина»* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. Материалы IV научно-практического семинара: 23-24 апрель 2011 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2012, с. 5-16
78. Журчева Т.В., *Жанровые эксперименты Вадима Леванова* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема жанра. Сборник научных статей под общей ред. Т.В. Журчевой, Самара 2015, с. 60-71
79. Журчева Т.В., *От «новой драмы» к «новой драме»: смерть трагикомедии (постановка проблемы)* // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.), ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 8-18
80. Журчева Т.В., *Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову* // Литература и театр. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почётного профессора Самарского государственного университета Льва Адольфовича Финка (Самара, 13-15 ноября 2006 года), Самара 2006, с. 70-80
81. Журчева Т.В., *«Тольятинская драматургия»: конспект критического очерка* // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: проблемы конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти, под ред. Т.В. Журчевой, Самара 2009, с. 65-73
82. Загидуллина М., *Ремейки или экспансия классики* // «Новое литературное обозрение» 2004, № 69, с. 213-222
83. Зайцева И.А., *Поэтика современного драматургического дискурса*, Москва 2002

84. Зайцева И.П., *Перспективы коммуникативно-стилистического анализа современного драматургического текста (на материале произведений Н. Коляды)* // Научный часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія № 9. Сучасні тенденції розвитку мов. Випуск 6: збірник наукових праць за ред. Проф. В.І. Гончарова, Київ 2011, с. 90-95
85. Злобина А., *Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом* // «Новый мир» 1998, № 3, с. 189–208
86. Золотоносов М., *Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры* // «Московские новости» 27 августа 2002, № 23, с. 15
87. Зорин А.Н., *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков*, Самара 2008
88. Зорин Л., *Предисловие (к пьесе Барак Н. Коляды)* // «Современная драматургия» 1988, № 5, с. 55
89. Иванова Т.Г., *Ремарка как средство передачи авторского замысла* // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Вып. 27, Т. 8, 2007
90. Ивлева Т.Г., *Автор в драматургии А.П. Чехова*, Тверь 2001
91. Ивлева Т.Г., *Звуковая ремарка в драматургии А.П. Чехова* // Художественный текст и культура, Владимир 1997, с. 67-68
92. Ивлева Т.Г., *Постмодернистическая драма А.П. Чехова (или ещё раз об авторском слове в драме)* // Драма и театр: Сб. науч. тр., Вып. 1, Тверь, 1999, с. 3-8
93. Игнатюк О., *В русском стиле? Молитва и слухи вокруг спектакля «Сказка о мёртвой царевне»* // «Литературная газета» 17 марта 1993, с. 8
94. Игнатюк О., *Грешник* // «Драматург» 1995, № 3, с. 211-213
95. Ищук-Фадеева Н.И., *Жанры русской драмы*, Тверь 2003
96. Ищук-Фадеева Н.И., *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы* // Драма и театр: Сб. науч. трудов, Тверь 2001, Вып. 2, с. 5-16
97. *И это всё о нём* (рецензии пьес Н. Коляды) // «Современная драматургия» 1997, № 3, с. 86.
98. Камю А., *Бунтующий человек*, Москва 1991
99. Канунникова, И.А., *Русская драматургия XX века: Учебное пособие*, Москва 2003
100. Карамзин Н.М., *Избранные сочинения в двух томах*, составление, подготовка текста и примечания Г. Макогоненко, Москва, Ленинград 1964, Т. 2

101. Карпеева Т.А., *Интерпретация классических образов и мотивов в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» («ОБЛОМ OFF»)* // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.), ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 167-174
102. Карягин А.А., *Драма как эстетическая проблема*, Москва 1971
103. Катаев В.Б., *Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма*, Москва 2002
104. Катаев В.Б., *Чехов – метадраматург XX века*, Мелихово 2000
105. Керлот Х.Э., *Словарь символов*, Москва 1994, с. 579.
106. Киселева Н., *Николай Коляда: «Никогда не говори никогда»* // «Деловой квартал», Екатеринбург 10 декабря 2001, № 43, с. 48-50
107. Кожевникова Н.А., *О соотношении речи автора и персонажа* // Языковые процессы современной русской литературы, ред. Н.А. Кожевникова, Т.Г. Винокур, В.В. Одинцов, Москва 1977, с. 64-80
108. Коляда Н., *Всем кажется, что писать пьесы просто* // «Современная драматургия» 2009, № 2, с. 17
109. Коляда Н., *На Сахалин* // «Урал» 2000, № 7, [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/prose/2003/04/na-sahalin/> (дата обращения: 11.03.2011)
110. Коляда Н., *Ответы и вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города N.* // «Театральная жизнь» 2000, № 5, с. 20-22, 50
111. Коляда Н., *«Ощущаю себя в парадигме русской культуры». Два интервью с Николаем Колядой* // Известия Уральского государственного университета 2008, № 55, с. 316-322
112. Коляда Н., *Рабочий стол. Чем люди живы?* // «Современная драматургия» 2006, № 1, с. 184-185
113. Коляда Н., *Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за все. Я ни от кого не завишу* // «Современная драматургия» 1996, № 1, с. 209-214
114. Коляда Н., *Старая зайчиха*, информации из сайта «Коляда-театра» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kolyada-theatre.ru/ru/old-doe-hare> (дата обращения: 22.05.2012)
115. Компаньон А., *Демон теории*, Москва 2001
116. Корман Б.О., *Избранные работы по теории и истории литературы*, Ижевск 1992
117. Корман Б.О., *Изучение текста художественного произведения*, Москва 1972

118. Корман Б.О., *Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы*, отв. ред. Д.Ф. Марков, Москва 1971
119. Корман Б.О., *О целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, 1977, Т. 36, с. 505-526
120. Корман Б.О., *Практикум по изучению художественного произведения: Учебное пособие*, Ижевск 1977
121. Корман Б.О., *Проблема автора в художественной литературе*, Ижевск 1974
122. Корман Б.О., *Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Того же: Проблемы истории критики и поэтики реализма*, Куйбышев 1981, с. 40-58
123. Костелянец Б.О., *Драма и действие. Лекции по теории драмы*, Москва 2007
124. *Краткая литературная энциклопедия*, глав. ред. А.А. Сурков, Москва 1962-1979
125. Кристева Ю., *Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму*, пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова, Москва 2000, с. 427-457
126. Кургинян М.С., *Драма // Того же: Теория литературы. Основные проблемы в историческом развитии. Роды и жанры*, Москва 1964, с. 238-363
127. Кутяева У.С., *Феномен прецедентности в драматургии Н.В. Коляды в социокультурном и функциональном аспектах*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Екатеринбург 2013
128. Лавлинский С.П., *Теория и практика новой драмы*. Материалы круглого стола (в рамках программы «новая пьеса» фестиваля «Золотая маска» 18 марта 2011 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.goldenmask.ru/> (дата обращения: 17.06.2014)
129. Лазарева Е.Ю., *Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2010
130. Ларин Б.А., *Эстетика слова и стилистика художественной литературы*, Москва 1974
131. Левидов А.М., *Автор – образ – читатель*, Изд. 2-е, Ленинград 1983
132. Левитан Л.С., *Авторское начало в монологах и диалогах «Вишневого сада» // «Филологические науки»* 1986, № 6, с. 72-74
133. Лейдерман Н.Л., *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*, Каменск-Уральский 1997
134. Лейдерман Н.Л., *Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // «Современная драматургия»* 1999, № 1, с. 162-170.

135. Лейдерман Н.Л., *О чём «помнит» жанр? (генетический аспект жанра)* // „Zagadnienia rodzajów literackich” Tom 54, zeszyt 1 (107), Łódź 2011, с. 135-173
136. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., *Современная русская литература: 1950-1990-е годы*: в 2 Т., Москва 2003
137. *Литературная энциклопедия. Термины и понятия* под ред. В.А. Николюкина, Москва 2002
138. *Литературный энциклопедический словарь* под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва 1987
139. Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Москва 2012
140. Липовецкий М., *Поэтика литературной сказки*, Свердловск 1992
141. Липовецкий М., *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых* // Новое литературное обозрение 2005, № 73, с. 244-278.
142. Литовская М.А., *Многоречие в пьесах Николая Коляды: социальный аспект* // Русский язык в многоречном социокультурном пространстве, отв. ред. Б.М. Гаспаров, Н.А. Купина, Екатеринбург 2014, с. 206-219
143. Лотман Ю.М., *Текст в тексте* // Того же: *Избранные статьи* Т. 1., *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин 1992
144. Люксембург А.М., *Игровая поэтика: введение в теорию и историю* // Игровая поэтика: Сб. Науч. Трудов ростовской школы игровой поэтики, Вып. 1, Ростов-на-Дону 2006, с. 5-28
145. Ляпина Л.Е., *Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики*, Петрозаводск 1990
146. Макаров А.В., *Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя)* // Вестник БФУ им. И. Канта 2013, № 8, с. 162-168
147. Макарова В.В., *Чеховский интертекст в современной российской драматургии: 1980-2010 гг.*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2012
148. Малыгина Н.М., *Николай Владимирович Коляда* // История русской литературы XX века в 3-х кн., Кн. 3, Москва 2005, с. 135-145
149. Малыгина Н., *Откуда придёт спасение? (Явление Николая Коляды)* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.uq.ru> (дата обращения: 17.06.2011)
150. Малыгина Н.М., *Репетиция несыгранной свадьбы* // «Современная драматургия» 2001, № 4, с. 2

151. Мартянова С.А., *Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности*, Владимир 1997
152. Махихина Н.Г., *Специфика комедийности в современной драме (к постановке проблемы)* // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.), ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, с. 32-41.
153. Мирошникова О.В., *Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века*, Омск 2001
154. Мищенко Т.А., *Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Астрахань 2009.
155. Моторин С.Н., *Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80-90-х годов XX века*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2002
156. Муратова, Н.А., *«Я - Чехов... Нет, не то»: К вопросу о самоидентификации автора в современной драматургии (Творчество Николая Коляды)* // Интерпретация и авангард: Межвузовский сборник научных трудов под ред. И.Е.Лощилова, Новосибирск 2008, с. 310-316
157. Наумова О.С., *Проблема автора в современной драматургии* // «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение» 2008, № 1, с. 267-274
158. Наумова О.С., *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2009
159. Немченко Л., *Надо все это прожить – иначе ничего не получится. (Интервью с Н. Колядой)* // «Петербургский театральный журнал» 1997, № 13 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/13/voyage-from-spb-13/nado-vse-eto-prozhit-inache-nichego-nepoluchitsya/> (дата обращения: 11.11.2015)
160. Нерезко Н.А., *А. Вампилов и Н. Коляда: провинциальные анекдоты ы XX веке* // Традиции русской классики XX века и современность. Материалы Международной научной конференции 14-15 ноября 2002 года, Москва 2002, с. 299-308

161. Нефагина Г.Л., *«Римейк» в современной русской литературе* // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе: Сборник научных трудов, Вып. 2, Гродно 1996, с. 145-158
162. Нефагина Г.Л., *Русская проза конца XX века: Учебное пособие*, Москва 2003
163. Николина Н.А., *Филологический анализ текста*, Москва 2003
164. Ницше Ф., *Рождение трагедии из духа музыки*, Москва 2014
165. Носов С.О., *К проблеме формирования драматического пространства (на материале комедий Аристофана)* // Драма и театр, Сб. науч. тр., Вып. 7, Тверь 2009, с. 15-23
166. Овчинникова Л.В., *Специфика жанра литературной сказки*, Москва 2001
167. Осипова О.И., *Малая проза Ф. Сологуба: поэтика цикла* // «Современные исследования социальных проблем» (электронный научный журнал), №9 (17), 2012, с. 3 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://sisp.nkras.ru/e-ru/issues/2012/9/osipova.pdf> (дата обращения: 11.07.2014)
168. Пави П., *Словарь театра*, Москва 1991
169. Петухова Е.Н., *Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века*, Санкт-Петербург 2005
170. Пилат В., Николай Коляда: *Драматургия «промежутка» или Художественный взгляд в будущее?* // Балтийский Филологический Курьер 2000 № 1, с. 198-202
171. Плохотнюк Т.Г., *Жанровая структура мелодрамы* // Художественное творчество и литературный процесс, Вып. VIII, Томск 1988, с. 188-209
172. Плохотнюк Т.Г., *Русская советская мелодрама 20-х гг. (поэтика и типология): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Томск 1990
173. Полищук Я.А., *Николай Коляда в Польше: рецепция творчества* // Литература Урала: история и современность: сборник статей, Вып. 2, отв. ред. Е.К. Созина, Екатеринбург 2006, с. 359-365
174. Поляков М.Я., *О театре: поэтика, семиотика, теория драмы*, Москва 2000
175. Потапова А., *О типологии персонажей Николая Коляды (на материале пьес цикла «Кренделя»)* // Слово — текст — смысл: сб. студен. науч. работ, Екатеринбург 2006, с. 46-50
176. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* под ред. Н.Д. Тмарченко, Москва 2008
177. Ротобылская Т., *Гермеутыка і сучасная драматургія* // Спыніся, імгненне ... Старонкі тэатральна гажыцца Беларусі 1990-х г. Минск 2000, с. 190-195

178. Руднев П., *В неравной борьбе с критикой* // «Независимая газета» 16 февраля 2000, с. 7
179. Руднев П., *Интервью Николая Коляды о современном драматургическом языке 1 мая 2006 г.* [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskom-yazyike/> (дата обращения: 11.07.2013)
180. Руднев П., *Николай Коляда, солнце русской драматургии* // «Взгляд», 21 февраля 2006, с. 5
181. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П., *Теория автора и проблема художественной деятельности*, Воронеж 1994
182. Сальникова Е.В., *В отсутствии несвободы и свободы: О драматургии Н. Коляды* // «Современная драматургия» 1995, № 1-2, с. 202-215
183. Самарин А., *Проблема типологии современного драматического ремейка* // Південний архів (Збірник наукових прац. Філологічні науки), Вып. 47, Херсон 2009, с. 79-83
184. Саморукова И.В., *Художественное высказывание как эстетическая деятельность: типология и структура креативного опыта в системе дискурсов: автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Самара 2004
185. Северова (Качмазова) Н., *Страстные сказки Николая Коляды* // «Литературная Россия» 2002, № 13, с. 65-68
186. Селютина Е.А., *Диалог с классической традицией (на примере творчества Н. Коляды)* // Челябинская государственная академия культуры и искусств, Сборник научных статей, Челябинск 2010, с. 144-149.
187. Семеницкая О., Синицкая А., *«Обман зрения» в структуре метадрамы (иллюзии Александра Струганова)* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое. Материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 21-22 апреля 2012 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013, с. 41-63
188. Семьян Т.Ф., *Перформативный характер текста современной отечественной драмы* // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2012, №1, с.167-177
189. Скоропанова И.С., *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001
190. Слюсарь А.А., *Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя* // «Вопросы русской литературы» 1990, Вып. 1 (55), Львов с. 18-27

191. Слюсаренко О., *Образная структура пьесы Н. Коляды «Канотье»* // Литературные направления и течения, Вып. 25, Санкт-Петербург 2009, с. 51-56
192. *Словарь литературоведческих терминов*, ред. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев, Москва 1974
193. Смеляков Ю., *Современный герой. Кто он?* // «Современная драматургия» 1984, № 1, с. 232-234
194. Смирнов И.П., *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака*, Санкт-Петербург 1995
195. Смирнов С.Р., *Римейк (парафраза) в «новой русской драме»* // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное изменение пространства: сборник статей, Иркутск, 2004, с. 305-308
196. Смирнова Н.Н., *Теория автора как проблема* // Той же: *Литературоведение как проблема*, Москва 2001, с. 367-392
197. Смоляницкий М., *Хорошо. Текст и отвращение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко* // «Современная драматургия» 1993, № 2, с. 183-189
198. Соколянский А., *Дорожные жалобы: Пьеса Коляды «Мы едем, едем, едем...» в московском театре «Современник»* // «Независимая газета» 24 июля 1996, с. 7
199. Соколянский А., *Шаблоны и склоки любви: о пьесах Н.Коляды* // «Новый мир» 1995, № 8, с. 218-220
200. Старова (Фомина) Е.А., *Диалоги в драматургии Николая Коляды* // *Литература – театр – кино: проблемы диалога: коллективная монография*, отв. ред. Л.Г. Тютелова, Самара 2014, с. 224-229
201. Старова (Фомина) Е.А., *Драматургия Николая Коляды как сверткестовое единство*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2015
202. Старченко Е.В., *Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2005
203. Старыгина Н.Н., *Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Ленинград 1985
204. Степанов А.Д., *Психология мелодрамы* // *Драма и театр: Сб. науч. трудов*, Вып. 2, Тверь 2001, с. 38-56
205. Степанов Ю.С., *«Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: к основам сравнительной концептоологии* // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*, Москва 2001, Т. 60, с. 3-11

206. Стрыхарский Я., *Социокультурное пространство уральской драмы. На материале произведений Н. Коляды, О. Богаева, В. Сигарева*, Olsztyn 2011
207. Тамарченко Н.Д., *Методологические проблемы теории рода и жанра* // Известия РАН. Серия литературы и языка 2001, Т. 60, № 6, с. 3-13
208. Таразевич Е.Г., *Римейк в современной русской драматургии* // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей, Пермь 2005, с. 318-322
209. *Театральная энциклопедия* в 5-ти т. под ред. С.С. Мокульского, Москва 1965
210. Тетерина Е.А., *Мотив игры в отечественной драматургии 1980-1990-х гг.:* автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томск 2014
211. Толчеева К.В., *Паратекст и его функции в драматургическом дискурсе*, Липецк 2008
212. Толчеева К.В., *Об иллокутивной «ответственности» автора в драматургическом паратексте* // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта, Вып. 8, 2014, с. 38-44
213. Томашевский Б.В., *Теория литературы. Поэтика*, Москва 2001
214. Тороп П.Х., *Проблема интертекста.* // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартуского госуниверситета, Вып. 567, Тарту 1981, с. 33-44
215. Тынянов Ю.Н., *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1979
216. Тюпа В.И., *Драма как тип высказывания* // «Новый филологический вестник» 2010, № 3 (14), Москва, с. 7-16
217. Тюпа В.И., *Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы)* // Проблема автора в художественной литературе, отв. ред. Б.О. Корман, Устинов 1985, с. 22-27
218. Тютелова Л.Г., *Герой «новой новой драмы» как «герой времени»* // Вестник СамГУ 2011. № 4 (85), с. 218-223
219. Тютелова Л.Г., *Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме* // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология» 2011, № 2(10), с. 158-169
220. Тютелова Л.Г., *Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова:* автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самара 2012

221. Тютелова Л.Г., *Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова*: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Самара 2012
222. Тютелова Л.Г., *Проблема присутствия автора «новой драмы» в пространстве драматического события и театральная критика начала XX века* // Вестник Самарского Государственного университета 2010, № 7 (81), с. 206-212
223. Тютелова Л.Г., *Чеховская традиция в отечественной драме XX века и пьеса Л. Улицкой «РУССКОЕ ВАРЕНИЕ, ИЛИ AFTERCNEKHOV»* // Современная российская драма: сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.), ред. И. Бидерманн, Е.Н. Шевченко, Т.С. Шахматова, Казань 2008, 160-166.
224. Уколова Л.Е., *Специфика драмы (Системный аспект анализа). Учебное пособие*, Днепропетровск 1991
225. Успенский Б.И., *Поэтика композиции*, Санкт-Петербург 2000
226. Урицкий А., *Дубль второй* // «Дружба народов» 2003, № 3, с. 190-195
227. Фадеева Н.И., *Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии* // «Филологические науки» 1984, № 4, с. 10-16
228. Фатеева Н.А., *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*, Москва 2006
229. Фатеева Н.А., *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи* // Известия Академии наук. Серия литературы и языка 1988, Т. 57, № 5, с. 25-38.
230. Федоров В.В., *Автор как субъект творческого бытия* // *Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник*, ред. М.М. Гиршман, Вып. 25, Донецк 2006, с. 6-11
231. Филатова О.С., *Український роман 20-30-х років XX століття: типологія авторської свідомості*, Миколаїв 2010
232. Финк Э.Л., *Эпичность русской драмы* // Вестник Самарского государственного университета. Сер. Литературоведение, Самара 2001, №3 (21), с. 111-119
233. Фоменко, И.В., *Лирическая драма - миф или реальность?* // *Драма и театр: Сб. науч. трудов*, Вып. 3, ред. Н.И. Ищук-Фадеева, Тверь 2002, с. 23-28
234. Фоменко И.В., *Поэтика лирического цикла*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1990
235. Фоменко И.В., *О поэтике лирического цикла*, Калинин 1984
236. Фомина (Старова) Е.А., *Авторское определение жанра в драматургии Н.Коляды* // «Казанская наука» № 5, Казань 2014, с. 122-124

237. Фомина (Старова) Е.А., *Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. Материалы IV научно-практического семинара: 23-24 апреля 2011 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2012, с. 83-90
238. Фомина (Старов) Е.А., *Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды* // «Челябинский гуманитарий» 2013, № 1 (22), с. 45-51
239. Фомина (Старова) Е.А., *Язык как отражение действительности в драматургии Коляды* // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое, антимиметическое. Материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 21-22 апреля 2012 года, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013, с. 98-103
240. Фролов В.В., *Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века*, Москва 1979
241. Хализев В.Е., *Драма как род литературы: Поэтика. Генезис. Функционирование*, Москва 1986
242. Хализев В.Е., *Драма как явление искусства*, Москва 1978
243. Хализев В.Е., *Теория литературы*, Москва 2002
244. Цыпуштанова М.А., *Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старовсетская любовь»)* // «Вестник Удмуртского университета» 2012, № 5, с. 43-46
245. Чернец Л.В., *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*, Москва 1982
246. Черниенко Л.В., *Русская драматургия на рубеже тысячелетий*, Луганск 2010
247. Чехов А.П., *Полное собрание сочинений в 30 томах*, Т. 7, Москва 1979
248. Чирков А.С., *Пигмалион или О всевласти Творящей личности*, Житомир 2009
249. Чирков А.С., *Этическая драма. Проблемы теории и поэтики*, Киев 1988
250. Чувашева Е.Ю., *Николай Коляда и драматургия «новой волны»* // Анализ художественного текста: Тр. каф. рус. лит., Киров 2005, с.98-103
251. Шахматова Т.С., *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX-начала XXI веков*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Казань 2009
252. Шахматова Т.С., *Языковая личность современника в пьесах Юрия Клавдиева* // Современная российская и европейская драма и театр: сборник материалов международной научной конференции (10-12 октября 2013 г.), ред. В.Б. Шамина, Е.Н. Шевченко, Казань 2014, с. 25-29

253. Шевченко Е.Н., *Речь персонажей* // «Новый филологический вестник» 2011, № 2, с. 135-139
254. Шлейникова Е.Е., *Речь персонажей* // Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков, Вып. 1-2, Сборник научных статей, отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2011, с. 368-369
255. Шлейникова Е.Е., *Римейк* // «Новый филологический вестник» 2011, № 2, с. 139-142
256. Щербакова Н.Г., *Китч как элемент в театральной эстетике Н. Коляды* // Вестник КемГУКИ 2013, № 23, с. 204-212
257. Щербакова А.А., *Чеховский текст в современной драматургии*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Иркутск 2005
258. Щербакова Н.Г., *Театральный феномен Николая Коляды*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург 2013
259. Шипенко А., *Кризис? Какой кризис?* // «Московский наблюдатель» 1991, № 12, с. 7
260. Шкловский В.Б., *О теории прозы*, Москва 1929
261. Шуников В.Л., *Нарративизация новейшей российской драмы* // Вестник РГГУ 2011, № 7 (69) Серия Филологические науки. Литературоведение и фольклористика, с. 67-74
262. Эко У., *Инновация и повторение* // *Философия постмодернизма*, ред. В.А. Кутырев, Москва 1996, с. 52-74
263. Яницкий Л.С., *Стихотворный цикл: динамика художественной формы*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Новосибирск 1998
264. Abirached R., *La crise du personnage dans le theater modern*, Grasset 1978
265. Balcerzan E., *Autor i jego biografia* // „Twórczość” 1966, № 9
266. Barthes R., *Śmierć autora* // „Teksty Drugie” 1999, № 1-2, с. 247-251
267. Bartoszyński R., *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985
268. Boroch R., *Postać w dramacie* // „Świat Tekstów” Rocznik Słupski 2011, № 9, с. 215-250
269. Clark B., *European Theories of the Drama: An Anthology of Dramatic Theory and Criticism from Aristotle to the Present Day*, Cincinnati 1918
270. Dąbrowski M., *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000

271. *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, Kraków 2002
272. Flaubert G., *Oeuvres complètes: Correspondance série*, Paris 1927
273. Foulcault M., *Kim jest autor? // Того же: Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literaturę*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1999, c. 199-219
274. Fuchs E., *The Death of the Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis 1996
275. Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014
276. *Genologia dzisiaj: praca zbiorowa* pod red. W. Boleckiego, Warszawa 2000
277. Głowiński M., *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000
278. Głowiński M., *Parodia konstruktywna // Того же: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973
279. Ingarden R., *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Wyd. 2, Warszawa 1988
280. Ingarden R., *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki // Того же: Studia z estetyki T. 1*, Warszawa 1966, c. 408-409
281. Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947
282. Jenny L., *Strategia formy // „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, c. 265-295*
283. Kasperski E., *Między poetyką a antropologią postaci. Szkic zagadnień // Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998, c. 8-40
284. Kolada N., *Merlin Mongoł i inne sztuki*, Kraków 2005
285. Kosiński D., *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie // Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, c. 165-184
286. Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury: zarys problematyki*, Poznań 2009
287. Krajewska A., *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu // Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, c. 148-152
288. Krajewska A., *Osoba w dramacie i dramaty osoby // Problemy teorii dramatu i teatru, T. 1*, red. J. Degler, Wrocław 2003, c. 184-192
289. Kristeva J., *Problemy struktury tekstu // „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4., c. 233-250*
290. Lachmann R., *Płaszczyzny pojęcia intertekstualności // „Pamiętnik Literacki” LXXXII, 1991 z. 4, c. 209-215*
291. Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego, Prace wybrane tom IV*, Kraków 1996

292. Mazurek H., *Dramaturdzy z Jekaterynburga: „szkoła” Nikolaja Kolady*, Katowice 2007
293. Mazurek H., *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*, Katowice 2002
294. Mięśowska L., *Dyskurs postaci. Postać dyskursu // Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, Tom IV, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, c. 359-370
295. Mięśowska L., *Gra-nie w postmodernizm*, Katowice 2007
296. Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012
297. Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000
298. Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji // Problemy teorii literatury*. Seria 2, wybór H. Markiewicz, Wrocław-Gdańsk 1976, c. 29-44
299. Okopień-Sławińska A., *Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy) // „Teksty” 1981, № 6, c. 38-63*
300. Page A., *The Death of the Playwright, Modern British Drama and Literary Theory*, London 1992
301. Petitjean A., *Problématisation du personnage dramatique // „Pratiques” № 119/120, Décembre 2003, c. 67-90*
302. Piłat W., *Jeszcze o „szkole” Nikolaja Kolady. W stronę poszukiwań formalnych // „Przegląd rusycystyczny” 2015, № 1, c. 42-50*
303. Piłat W., *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000
304. Piłat W., *„Szkoła” Nikolaja Kolady. O dramaturgii Olega i Wasilija Sigariewa // Dawna a nowa Rosja*, red. R. Jurkowski, N. Kasperek, Warszawa 2002
305. Pfister M., *Koncepcje intertekstualności // „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4., c. 183-208*
306. Pfister M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1991
307. Pyzik T., *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986
308. Rabinowitz P.J., *„What’s Hecuba to us?”: The audience’s experience of literary borrowing // The reader in the text*, eds. S.R. Suleiman and I. Crosman, Princeton 1980, c. 241-263
309. Riffaterre M., *La trace de l’intertexte // „La Pensée” 1980, № 215 (Octobre), c. 4-18*
310. Ruta-Rutkowaska K., *Polska tradycja metadramatu*, Warszawa 2012
311. Sinko G., *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977

312. Sinko G., *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988
313. Sławiński J., *O kategorii podmiotu lirycznego* // Того же: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974
314. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, Kraków 2007
315. Szondi P., *Teoria współczesnego teatru 1880-1950*, Warszawa 1976
316. Świontek S., *Dialog, dramat, metateatr*, Warszawa 1999
317. Thomasseau J.-M., *Pour une analyse du para-texte theatral* // "Litterature" № 53, février 1984, Le Melodrame, Paris, c. 79-103
318. Ubersfeld A., *Czytanie teatru I*, Warszawa, 2002
319. Ubersfeld A., *Lire le theatre III. Le dialogue de theatre*, Paris 1996
320. Wąchocka E., *Autor i dramat*, Katowice 1999
321. Wąchocka E., *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie* // „Postscriptum polonistyczne” 2011, № 2 (8), Katowice, c. 27-42
322. *W moich sztukach nie ma czerni (wywiad J. Czecha z Nikolajem Koladą)* // N. Kolada, *Merlin Mongoł i inne sztuki*, Kraków 2005
323. Zajac J., *Dwie koncepcje dramatu D'annunzio – Pirandello*, Kraków 2003
324. Zajac J., „Dynamika zmagania” w procesie kształtowania się współczesnej postaci scenicznej // *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, c.185-202

Приложение

Список опубликованных пьес Николая Коляды

В нашем диссертационном исследовании рассматриваются пьесы, входящие в сборники: *Пьесы для любимого театра* (1994), *«Персидская сирень» и другие пьесы* (1997), *Уйди-уйди* (2000), *Кармен жива* (2002), *Носферату* (2003), *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (2007), *Коробочка* (2009), *Баба Шанель* (2012). Данные сборники включают в себя 89 пьес.

На официальном сайте драматурга представлен 95 пьес, 9 из которых не опубликованы в вышеуказанных сборниках: *Картина* (1996), *Мертвые души* (2013), *Капсула времени* (2013), *Скрипка, бубен и утюг* (2013), *Дыроватый камень* (2014), *Клуб брошенных жён, или Звени бубен!* (2015), *Клец* (2015), *Трёхглазка* (2015), *Кот в сапогах* (2015).

1980-е годы

1. **Дом в центре города** (1985). Одноактная пьеса. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 35-48); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/dom/>.
2. **Как достать два билета на «Лебединое озеро»?** (1985). Пьеса в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 49-66); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/dva_bileta/.
3. **Телефон** (1985). Подражание А. Вампилову в двух действиях. Первая пьеса дилогии **Дощатовские трагедии**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 369-383); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/doshchatov/>.
4. **Маска, я тебя знаю!...** (1985). Подражание А. Вампилову в двух действиях. Вторая пьеса дилогии **Дощатовские трагедии**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 384-400); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/doshchatov/>.
5. **Играем в фанты** (1986). Пьеса в двух действиях для молодежного театра. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 319-368); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/fanty/> (на сайте имеет название *Игра в фанты*).
6. **Нелюдимо наше море... или Корабль дураков** (1986). Трагикомическая притча в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 199-234); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/neludimo/>.
7. **Кашкалдак** (1987). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 301-334).
8. **Барак** (1987). Драма в двух действиях. Опубликовано: в журнале «Современная драматургия» (1988, № 5) и в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 211-260); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/barak/>.

9. **Шерочка с машерочкой** (1988). Монолог. Первая пьеса дилогии **Шерочка с машерочкой**. Опубликовано в журнале «Театр» (1993, № 3) и в книге пьес Николая Коляды *«Персидская сирень» и другие пьесы* (с. 64-79); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/sher/>.
10. **Половики и валенки** (1988). Пьеса в одном действии. Вторая пьеса из дилогии **Шерочка с машерочкой**. Опубликовано в журнале «Театр» (1993, № 3); в книге пьес Николая Коляды *«Персидская сирень» и другие пьесы* (с. 80-94); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/sher/>.
11. **«...Вперёд, к коммунизму!...»** (1988). Первая пьеса дилогии **Вперёд, к коммунизму!** Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 335-350); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/vpered_k_kom/.
12. **«Вино...вино отравлено!!!» (Верю!)** (1988). Вторая пьеса дилогии **Вперёд, к коммунизму!** Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 351-368); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/vpered_k_kom/.
13. **Страна слепых** (1988). Пьеса в двух действиях по мотивам одноимённого рассказа Герберта Уэллса. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 345-390); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/strana_s/.
14. **В Москву – разгонять тоску («Провинциалки»)** (1988). Лирическая комедия в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с.195-236); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/v_moskvu/.
15. **Вовка-морковка** («Лебединая песня») (1989). Первый монолог. Первая пьеса дилогии **Бенефис**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 59-74); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/benefis/>.
16. **Кликуша** (1989). Второй монолог. Вторая пьеса дилогии **Бенефис**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 75-94); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/benefis/>.
17. **Рогатка** (1989). Пьеса в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Советский театр» (1990, № 3); затем в журнале «Современная драматургия» (1990, № 6); затем в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с.7-46), а также в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с.229-277); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/rogatka/>.
18. **«Чайка спела...» (Безнадёга)** (1989). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 47-84); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/beznadega/>.
19. **Мурлин Мурло** (1989). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 317-360); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/murlin_murlo/.
20. **Курица** (1989). Комедия в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Персидская сирень» и другие пьесы* (с. 377-412); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/kuritz/>.
21. **Вор** (1989). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 95-137); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/vor/>.

22. **Родительский день** (1989). Драма в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 149-194); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/roditelskii_den/.

1990-е годы

23. **Манекен** (1990). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 361-399); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/maneken/>.

24. **Сказка о мёртвой царевне** (1990). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 275-316); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/mertv_tzarevna/.

25. **Букет** (1990). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 117-168); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/buket/>.

26. **Венский стул** (1991). Пьеса в одном действии. Первая пьеса дилогии **Для тебя**. Впервые опубликована в немецком журнале «Die Deutsche Bühne» (1994, № 10); затем в книге пьес Николая Коляды *«Персидская сирень» и другие пьесы* (с. 96-113); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/dlya_tebya/.

27. **Черепаша Маня** (1991). Пьеса в одном действии. Вторая пьеса дилогии **Для тебя**. Впервые опубликована в немецком журнале «Die Deutsche Bühne» (1994, № 10); затем в книге пьес Николая Коляды *«Персидская сирень» и другие пьесы* (с. 113-136); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/dlya_tebya/.

28. **Американка** (1991). Монолог в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 259-274); в книге пьес русских авторов «Theatre Russe Contemporain» (Франция); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/amerikanka/>.

29. **Колдовка** (1991). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 119-168); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/koldovka/>.

30. **Канотье** (1992). Пьеса в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Современная драматургия» (1993, № 1); затем в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 141-198), также в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 278-344); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/kanotje/>.

31. **Америка России подарила пароход** (1992). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 169-210); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/amerika_rossii/.

32. **Полонез Огинского** (1993). Пьеса в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Драматург» (1994, № 3); затем в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 85-140); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/polonez/>.

33. **Ключи от Лёрраха** (1993). Пьеса в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Современная драматургия» (1994, № 2); затем в книге пьес Николая Коляды *«Старая зайчиха» и другие старые пьесы* (с. 67-118); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/kluchi/>.

34. **Нюня** (1993). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Впервые опубликована в книге пьес Николая Коляды *Пьесы для любимого театра* (с. 235-258); затем в журнале «Арт-Лайн», 1997 (на украинском языке); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/njunja/>.

35. **Персидская сирень.** (1995). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 355-376); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/syren/>.
36. **Родимое пятно** (1995). Монолог в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Впервые опубликована в журнале «Урал» (1996, № 5-6); затем в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 337-354); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/rodimoe/>.
37. «...**Мы едем, едем, едем в далёкие края...**» (1995). Комедия в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 137-182); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/edem/>.
38. **Бином Ньютона** (1995). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с.269-292); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/binom/>.
39. **Девушка моей мечты** (1995). Монолог в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 293-312); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/devushka/>.
40. **Затмение** (1996). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 207-222); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/zatmenie/>.
41. **Театр** (первое название *Театральный роман-с*) (1996). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано впервые в журнале «Драматург» (1996, № 7); затем в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 223-246); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/teatr/>.
42. **Картина** (1996). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 185-206); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/kartina/>.
43. **Царица ночи** (1996). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 247-268); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/tzaritza_nochi/.
44. **Сглаз** (1996). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 313-336); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/sglaz/>.
45. **Куриная слепота** (1996). Пьеса в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Современная драматургия» (1996, № 1); затем в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы* (с. 7-62); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/kurinaya_slepota/.
46. **Землемер** (1997). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Персидская сирень*» и *другие пьесы*» (с. 413-464); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/zemlemer/>.
47. **Попугай и веники** (1997). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 209-240); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/popugai/>.
48. **Зануда** (1997). Пьеса в одном действии. Цикл **Хрущёвка**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 181-208); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/zanuda/>.

49. **Дураков по росту строят** (1998). Комедия в двух действиях. Впервые опубликована в книге пьес уральских авторов *Арабески*; затем в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 241-302); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/durakov_po_rostu/.

50. **Старосветские помещики** (1998). Фантазия на темы Н.В. Гоголя. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 71-122); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/starosvet/>.

51. **Dreisiebenass (Тройкасемеркатуз), или «Пиковая дама»** (1998). Драматическая фантазия на темы повести А.С. Пушкина. Впервые опубликована в книге пьес уральских авторов *Метель*; затем в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 367-436); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/dreisiebenas/>.

52. **Уйди-уйди** (1998). Пьеса в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Современная драматургия» (1999, № 1); затем в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 7-70); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/uidi-uidi/>.

53. **Три китайца** (1998). Современная комедия в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Урал» (2000, № 13); затем в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 303-366); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/3_kitaitza/.

54. **Группа ликования** (1999). Пустячок в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Уйди-уйди* (с. 123-180); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/gruppa/>.

2000-е годы

55. **Тутанхамон** (2000). Современная комедия в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 169-220); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/tutanhamon/>.

56. **Селестина** (2001). Комедия или трагикомедия. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 63-116); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/selestina/>.

57. **Амиго** (2002). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 7-62); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/amigo/>.

58. **Кармен жива!** (2002). Пьеса в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 221-244); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/karmen/>.

59. **Пиявка** (2002). Пьеса в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 245-268); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/piyavka/>.

60. **Моцарт и Сальери** (2002). Пьеса в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 269-295); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/mozart/>.

61. **Пишмашка** (2002). Пьеса в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Кармен жива* (с. 295-318); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/pishmashka/>.

62. **Нюра Чапай** (2003). Шутка в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 183-211); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/charai/>.
63. **Откуда-куда-зачем** (2003). Пьеса в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с.211-228).
64. **Носферату** (2003). Пьеса в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 137-156); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/nosferatu/>.
65. **Птица Феникс** (2003). Комедия в двух действиях. Впервые опубликована в журнале «Современная драматургия» (2004, № 2); затем в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 7-58); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/phoenix/>.
66. **Дудочка** (2003). Пьеса в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес *Носферату* (с. 157-182); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/dudochka/>.
67. **Мадам Роза (Blumentag)** (2004). Пьеса по мотивам романа Эмиля Ажара *Вся жизнь впереди*. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды «*Старая зайчиха*» и *другие старые пьесы* (с. 261-300); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/madam_roza/.
68. **Нежность** (2003). Пьеса-этиюд в одном действии. Цикл **Кренделя**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 229-248); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/nezhnost/>.
69. **Карлсон опять прилетел!** (2003). Пьеса-сказка по мотивам повести Астрид Линдгрен *Малыш и Карлсон*. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 261-292); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/karlson/>.
70. **Старик Хоттабыч** (2004). Пьеса-сказка для маленьких и больших детей по мотивам одноимённой повести Л. Лагина. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 339-370); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/hottabych/>.
71. **Золушка** (2004). Сказка с превращениями в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 237-260); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/zolushka/>.
72. **Снежная королева** (2005) Пьеса-сказка в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 371-393); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/koroleva/>.
73. **Старая зайчиха** (2006). Пьеса в одном действии. Впервые опубликована в журнале «Современная драматургия» (2006, № 3), затем в журнале «Урал» (2006, № 8); затем в книге пьес Николая Коляды «*Старая зайчиха*» и *другие старые пьесы* (с. 7-34); размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/staraya_zaiichiha/.
74. **Буратино** (2006). Пьеса-сказка Ирины Снеговой (псевдоним, под которым Н. Коляда впервые опубликовал эту пьесу-сказку). Пьеса имеет также второе название *Золотой ключик, или Приключения Буратино*. Тексты идентичны. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 391-427); размещена на официальном сайте драматурга (<http://kolyada.ur.ru/buratino/>).
75. **Морозко** (2007). Волшебная сказка в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 315-338); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/morozko/>.

76. **Всеобъемлюще** (2008). Маленькая комедия в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 7-44), размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/vseobjemlushche/>.
77. **Финист Ясный Сокол** (2008). Волшебная сказка в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 293-314); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/finist/>.
78. **Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка** (2008). Пьеса Николая Коляды по мотивам произведений Николая Васильевича Гоголя. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 45-108); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/shponka/>.
79. **Коробочка** (2009). Пьеса в двух картинах по мотивам произведений Н.В. Гоголя. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Коробочка* (с. 109-148); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/korobochka/>.
80. **Царевна лягушка** (2009). Волшебная пьеса-сказка в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 428-446).
81. **Крошечка-Хаврошечка** (2009). Пьеса-сказка в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 447-463).
82. **Баба Шанель** (2010). Комедия в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 7-62); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/chanel/>.
83. **Большая Советская Энциклопедия** (2010). Пьеса в двух действиях. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 63-114); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/bse/>.
84. **Икар** (2010). Комедия в одном действии. Первая пьеса дилогии **Два плюс два**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 115-136); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/22/>.
85. **Клин-обоз** (2010). Пьеса в одном действии. Вторая пьеса дилогии **Два плюс два**. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 137-157); размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/22/>.
86. **Киргиз-Кайсацкая орда** (2012). Пьеса в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 157-180).
87. **Укол красоты** (2012). Комедия в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 181-208).
88. **Симонов и Кузнецов** (2012). Пьеса в одном действии. Опубликовано в книге пьес Николая Коляды *Баба Шанель* (с. 209-228).
89. **Аленький цветочек** (2012). Пьеса в одном действии по мотивам сказки С. Аксакова. Размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/alenky_tzvetochek/.
90. **Мертвые души** (2013). Пьеса Николая Коляды в двух действиях по мотивам Н.В. Гоголя. Размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/dead_souls/.
91. **Капсула времени** (2013). Пьеса в одном действии. Размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/kapsula-vremeni/>.
92. **Носатый** (2013). Пьеса в одном действии. Размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/nosatyi/>.

93. **Бубен и утюг** (2013). Первая пьеса дилогии **Скрипка, бубен и утюг**. Размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/skripka/>.
94. **Скрипка** (2013). Вторая пьеса из дилогии **Скрипка, бубен и утюг**. Размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/skripka/>.
95. **Дыроватый камень** (2014). Комедия в двух действиях. Размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/dyrovatyi_kamen/.
96. **Клуб брошенных жён, или Звени бубен!** (2015). Комедия в двух действиях. Размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/club_br_zhen/.
97. **Клещ** (2015). Пьеса в одном действии. Размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/klesch/>.
98. **Трёхглазка** (2015). Пьеса в одном действии. Размещена на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/trekhglazka/>.
99. **Кот в сапогах** (2015). Театральная сказка в одном действии. Размещена на официальном сайте драматурга http://kolyada.ur.ru/kot_v_sapogah/.

Список опубликованных сценариев

1. **Недотыкомка** (1989). Киносценарий по мотивам романа Федора Сологуба *Мелкий бес*. Опубликован в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 309-366); размещен на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/nedotykomka/>.
2. **Рогатая зеленая змеюка** (1995). Литературный сценарий кинокомедии (по мотивам пьесы «*Мы едем, едем в далёкие края...*»). Опубликован в книге пьес Николая Коляды *Носферату* (с. 249-308); размещен на официальном сайте драматурга <http://kolyada.ur.ru/snake/>.