

УДК 82-27Исаева.06

**СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МОНОДРАМЕ  
(на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня»)  
А. М. Павлов**

**THE TELLING EVENT IN THE MODERN RUSSIAN MONODRAMA  
(an analysis the of play «About my mum and about me» by E. Isayeva)  
A. M. Pavlov**

*В предлагаемой статье на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня» описывается поэтика и эстетика пьес «ухода в монолог» (П. Пави) в современной драме, которые рассматриваются как один из векторов развития монодрамы. Ведущее внимание уделяется прояснению позиции читателя/зрителя.*

**Ключевые слова:** современная отечественная драма, читатель, зритель, кризис идентичности, неклассическая художественность.

*In offered article on a material of the E.Isaeva's play «About my mum and about me» the poetics and an esthetics of plays «leaving in a monologue» (P.Pavi) in a modern drama which are considered as one of vectors of monodrama development is described. The leading attention is given to clearing of the reader/the spectator's position.*

**Keywords:** modern domestic drama, the reader, the spectator, identity crisis, nonclassical artistry.

В теоретической поэтике драма традиционно относится к *ненарративному литературному роду*. По словам В. Е. Хализева, «развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует» [11, с. 87], уступая место «миметической» «презентации референтных событий, которые не излагаются, а непосредственно демонстрируются, воспроизводятся без посреднической активности нарратора (субъекта повествования)» [10, с. 134]. В результате чего жизнь, в отличие от эпического произведения, в драме словно бы «говорит от своего собственного лица» [11, с. 88], «изображаясь воочию» (О. М. Фрейденберг). Вместе с тем в драматургии XX в. (в том числе в современной отечественной драме) появляется целый ряд произведений, в которых на первый план выходит не развертывающееся перед «взором» читателя/зрителя действие, а озвучиваемое со сцены высказывание субъекта о событиях собственной жизни, часто композиционно выстроенное как единый, цельный монолог персонажа (драматургия Е. Гришковца). В пьесах подобного типа завершающее событие драмы – событие «опубликования» частной жизни» (Н. Д. Тамарченко) – предстает в виде *события рассказывания* о ней со сцены драматическим субъектом. Не случайно в новейшей отечественной драме драматический субъект часто называется «рассказчиком» (к примеру, в монодраме Е. Гришковца «Как я съел собаку»), а сами пьесы представляют собой сценические воплощения высказываний разных типов (как устных, так и письменных): «звуковое письмо» девушке («Дневник Шахида» А. Молчанова), дневниковые заметки («Бедные люди, блин» С. Решетникова), «записки» («Doc.top. Записки провинциального врача» Е. Исаевой), «школьное сочинение» (того же автора «Про мою маму и про меня») и т. д. Причем, в случае Е. Исаевой, названные формы письменного дискурса обозначены в качестве жанровых подзаголовков пьес.

Восходящие, по мнению П. Пави, к эпической литературе «потока сознания» пьесы «ухода в монолог» [9, с. 192], по-видимому, могут считаться одним из

векторов развития монодрамы. Понятие «монодрама» было осмыслено теоретиком, режиссером и реформатором театра Серебряного века Н. Евреиновым в трактате «Введение в монодраму» (1909). Под монодрамой Н. Евреинов подразумевает «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [6, с. 8]. В свою очередь, «принцип сценического тождества <...> с представлением действующего» «обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в “мою драму”» [6, с. 9].

Скорее всего, можно говорить о двух типах драматических произведений, ориентированных на художественную актуализацию на сцене события рассказывания. С одной стороны, тексты, в которых высказывание драматического субъекта обращено к другому персонажу, выступающему в роли слушателя, часто потенциального (как в пьесе «Дневник Шахида» А. Молчанова записанное на диктофон «звуковое письмо» девушке) или воображаемого («Американка» Н. Коляды); слово может быть адресовано и самому себе как другому (в пьесе «Смерть Фирса» В. Леванова). В этом случае читатель/зритель занимает позицию «сообщника и «подслушивающего» (П. Пави) изображенной на сцене чужой коммуникации. С другой стороны, – монопьесы «прямого общения со зрителем» (П. Пави). В «Словаре театра» такого рода произведения относятся к «драматургии дискурса», поскольку, по словам исследователя, в них «весь текст “от и до” обращен непосредственно к публике или, точнее, “швыряется ей в лицо”», а сам дискурс «перестает быть языковым кодом, вписанным в изображение и сценическую речь (как в пьесах первого типа. – А. П.), становясь структурирующим началом всего театрального действия» [9, с. 193]. В ка-

честве образцов произведений такого рода в современной литературе можно назвать монодрамы Е. Гришковца «Одновременно», «Дредноуты» и «Как я съел собаку», «Июль» И. Вырыпаева, а также пьесы-вербатим Е. Исаевой (пьесы документального театра, составленные «путем монтажа дословно записанной речи» [2, с. 103]), к примеру, «Про мою маму и про меня» и «Doc.top. Записки провинциального врача») и др.

Отмеченное выше тяготение современных драматургов к сценическому «опубликованию» события рассказывания приводит к возникновению определенных проблем как теоретического, так и рецептивного плана. Перечислим некоторые из них. Если в подобном роде произведениях показывание уступает место рассказыванию, то зачем вообще создавать их для театра и переносить на сцену? И чем тогда будет существенно отличаться рецепция эпического рассказа о событиях от его сценического «разыгрывания»? А также: в чем состоит художественно-смысловая значимость «ухода» драматического субъекта в слово в современных пьесах, и как это связано с другими особенностями их поэтики (спецификой конфликта, развития сюжета, соотношением слова и предметного мира и т. д.)? Решению этих проблем, которое позволит одновременно прояснить вопрос о художественно-рецептивных возможностях монодрамы в современной литературе, и будет посвящена предлагаемая статья. В качестве материала исследования нами выбирается (с нашей точки зрения, одна из наиболее иллюстративных в контексте наших рассуждений) пьеса Е. Исаевой «Про мою маму и про меня» с пунктирными отсылками к другим, названным выше, произведениям современной отечественной драмы. Анализ этого текста (принадлежащего ко второму из названных нами выше типов монодрам, в которых «репрезентация» событий уступает место рассказыванию о них), думается, позволит, с одной стороны, выявить не только черты поэтики пьес «прямого общения со зрителем», но и некоторые общие, типологические, признаки драматических произведений «ухода в монолог» (П. Пави).

Как уже говорилось выше, пьеса «Про мою маму и про меня» выстроена как сценическое «издание» сочинений главной героини (написанных по заданию учительницы – руководительницы литературного кружка) – филологически одаренной 16-летней девочки Лены. В них она излагает ряд событий собственной жизни (особый акцент делается на экзистенциально значимых для ее взросления этапах), начиная с 10-летнего возраста. Внутри озвучиваемых со сцены письменных работ Лены находятся два рассказа о своей жизни других персонажей – мамы и бабы Раи – то есть пьеса имеет «матрешечную» структуру (содержит «рассказы в рассказе»), о роли которой речь пойдет ниже. Драма Е. Исаевой построена таким образом, что в ней *слово* персонажа буквально «порождает» на глазах зрителя *сценическое бытие*. Все происходящее на сцене есть визуальное и, заметим, *достаточно условное* (когда многообразие конкретных предметов уступает место просто их обозначениям) «проигрывание» того, о чем героиня говорит. «Лена. После неудачи с музыкой я ринулась в спорт. У нас в классе самая стройная девочка была Ленка

Леонова, потому что она занималась художественной гимнастикой. Она всегда ходила так прямо, как будто кол проглотила. (Демонстрирует.) Я попросила – Ленка взяла с собой на занятие» [7]. После высказывания героини следует ремарка: «Мужчина устанавливает магнитофон, вставляет туда кассету с какой-нибудь классикой, под которую можно заниматься, и включает. Женщина на глазах распрямляется, молодеет, даже худеет, – преобразается в тренера» [7]. Лена в пьесе приобретает функции, аналогичные функциям *первичного субъекта речи в эпическом произведении* (по терминологии Б. О. Кормана) – субъекта-посредника между изображенным на сцене миром и воспринимающим сознанием, на протяжении всей пьесы *вводя также речи других субъектов*. «Лена (прерывает песню на взлете). Она спрашивала: женщина (поправляя Лене постановку пальцев). – Как ты думаешь, если мы с ним видимся раз в неделю – это любовь?» [7]. Помимо Лены, центрального персонажа, и мамы, в пьесе появляются еще и другие герои: «мужчина, женщина, парень и баба Рая» [7]. Причем последние четверо показывают на сцене сразу нескольких персонажей с частым нарушением количественных и возрастных соответствий. К примеру, мужчина в одной из сцен отвечает за целый класс, в котором учится Лена («Лена. Класс с облегчением выдохнул и загалдел. Мужчина: Да вы что! Вы ее не знаете!» [7]), а баба Рая говорит за даму из министерства, вряд ли такого же пенсионного возраста, как она сама и т. д.

Подчеркнуто условный характер происходящего на сцене, минимизация подробностей обстановки позволяют в данном случае сделать вывод о том, что произведение Е. Исаевой, как и многие названные в начале монодраматические сочинения, восходит к традициям «бедного театра» Ежи Гротовского, в котором «крайняя экономия сценических средств» (П. Пави) «компенсируется» «огромной интенсивностью игры и углубленными отношениями между актером и зрителем» [9, с. 345]. Это совпадает с творческими установками *монодрамы*, призванной обеспечить, по Н. Евреинову, «равенство переживаний по обе стороны рамп», а потому требующей *неотрывной концентрации воспринимающего субъекта* на «внутренней драме» героя, воплощенной в его слове.

Сценическое «опубликование» сочинений героини пьесы «Про мою маму и про меня» определяет и соответствующую реакцию читателя/зрителя, которому отводится статус «собеседника». Причем эта роль, приписываемая реципиенту, *активно осознается* самой Леной. Не случайно в самом начале пьесы героиня «выходит на авансцену» и «говорит, обращаясь к зрителям, сразу приглашая их в собеседники» [7], разрушая тем самым *границу сцены и зрительного зала* (рассказы мамы и бабы Раи также характеризуются двоякой направленностью: с одной стороны, – Лене; с другой – зрителю). Собственное высказывание героини строит в «напряженном предвосхищении» (М. М. Бахтин) рецептивной реакции на собственные суждения, постоянно отчитываясь себе и другому («залу»), почему в тот или иной момент ею было произнесено то или иное слово.

Ценностно-смысловой «приоритет» слова («дискурса») над «зримым» миром обусловлен в данном

случае главным предметом изображения в пьесе Е. Исаевой как одним из образцов современной отечественной драматургии. По словам И. М. Болотян и С. П. Лавлинского, художественное внимание современной драмы направлено на осмысление «кризиса самоидентификации», который является культурно-историческим вариантом такого явления, как «кризис частной жизни», наиболее четко репрезентируемого именно драмой как литературным родом [3, с. 54]. По словам В. Хесле, сущность «кризиса идентичности» состоит в проблематичности отождествления «я» и «самости», «я-субъекта» и «я-объекта», «я»-наблюдающего и «я»-наблюдаемого [12, с. 115]. Продолжая эту мысль, можно сказать, что современный человек неизбежно «распадается» на «я» и «другого», поскольку «я»-объект («самость») – это не что иное, как другой во мне. Таким образом, проблема самоидентификации – это всегда проблема границ личности, то есть границ между «я» и «другим» (даже если этот «другой» – я сам).

Действительно, обретение идентичности (*кто я такой и чем я отличаюсь от других*) – главный предмет заботы и рефлексии Лены. Пьеса начинается с фразы «Каждый человек чего-то хочет от жизни. Когда мне исполнилось десять лет, я впервые задумалась – чего же хочу я...» [7]. Не случайно в качестве главного «субъекта действия» (Н. Евреинов) выбирается героиня подросткового возраста – биографической «эпохи» в жизни человека, когда проблема самоидентификации стоит наиболее остро. Отметим, что сама ситуация обращенности в прошлое (а названная монодрама, как и вышеперечисленные, является *монодрамой-воспоминанием*) оказывается продуктивной именно для изображения «кризиса идентичности». Временная (и одновременно ценностно-смысловая) дистанция между событием (свершившемся когда-то) и словом о событии (развертывающимся в данный момент) в монодрамах-воспоминаниях обеспечивает возможность как постоянного соотношения точек зрения «я-в-настоящем» персонажа и его «я-в-прошлом» (выступающего в качестве другого по отношению к «я-в-настоящему»), так и необходимого для рассказывающего субъекта ценностно-смыслового прояснения позиций «я-для-себя» и «я-для-другого» (монодрамы Е. Гришковца). Такая рефлексивно-оценивающая артикуляция фактов собственной жизни при постоянном присутствии другого (адресата – героя или зрителя) придает всему звучащему со сцены высказыванию *исповедальный характер*. Инвариантным событием (для героя и воспринимающего субъекта) в монодрамах рассказывания становится, таким образом, «встреча» (и одновременно испытание) с другим (реальным другим) и с самим собой как другим, что объясняет в данном случае «матрешечную» структуру пьесы Е. Исаевой. Действительно, становление сознания героини происходит благодаря взаимодействию с другим (чужим) сознанием. Вот почему героиня не только выступает как *субъект высказывания*, но и как *слушатель* чужих воспоминаний. Экзистенциальный опыт героини формируется таким образом, с одной стороны, путем непрерывного «вглядывания» в себя прошлого; с другой – рецептивно, из *восприятия и осознания чужого опыта*. Отметим, что обретение читателем/зрителем собственной идентичности про-

исходит в таком случае также благодаря другому – в процессе встрече с другим, сопереживанию его жизненной драме.

Отмеченная выше стратегия «порождения» сценического действия словом у Е. Исаевой обусловлена тем, что в ее пьесе обретение драматическим субъектом самоидентичности происходит не в плоскости *события, о котором рассказывается*, а в плоскости *события самого рассказывания*. Решить вопрос о границах собственного «я» для героини в художественном мире названного произведения – значит *найти и сказать свое слово о мире, ответственно пробить ему дорогу сквозь «толщу» уже сказанных слов* (не случайно, по словам Лены, «я же как мучительно долго сочиняю!» [7]). Поэтому весьма символично, что, в силу разных причин, Лена отказывается от музыки, спорта, театра как способов обрести себя в этом мире и стать знаменитой и останавливает свой выбор на *литературном кружке*. Если спорт и театр требуют «*подражаний*» (часто механических, то есть не осмысленных, лично не пережитых) *опыту другого* (в кружке художественной гимнастики Лена «неуклюже» «двигается по залу в такт музыке, повторяя за тренершей одно гимнастическое упражнение за другим» [7]) и актерских «*перевоплощений*» (на занятиях в драмкружке ей предлагают «перевоплощаться» в месяц Январь – персонажа «Двенадцати месяцев»), то в сочинениях она *может остаться как раз сама собой, вне определенной, отметим, навязанной кем-то извне, жизненной роли* (по словам мамы, «Зато когда тебе уже будет что сказать – своего опытного, – ты уж скажешь, так скажешь!» [7]). Вот почему важными оказываются постоянные соотношения Леной создаваемых ею сочинений с известными, теоретически осмысленными (готовыми) моделями письма (предлагаемыми руководительницей кружка) и литературными образцами («У писателей в таких рассказах всегда бывает неожиданный финал. Не знаю уж, как у меня получилось» [7]). И как результат – экспликация «заворов» между книжными рекомендациями для написания рассказов (отметим, что речь учительницы – руководительницы кружка, наполнена известными литературными штампами типа «у настоящего писателя душа должна болеть!» [7]) и тем, что выходит из-под руки героини. Регулярные наблюдения Лены над несоответствиями написанных сочинений традиционным образцам, частые нарушения «жанровой правильности» (В. Тюпа) текстов приводят к возникновению значимого противоречия в художественной структуре пьесы, – образно-смысловой оппозиции литературы и жизни, взятой в аспекте своей *непредсказуемости, событийности*, разрушающей читательские/зрительские ожидания («Скажете – так не бывает! А так было!» [7]) и не сводимой к готовым, завершающим этическим формулам. Момент *жизненной динамики* «ухватывается» самими заглавиями написанных Леной сочинений («Как я дарила куклу», «Как я стала Сирано де Бержераком»). Это слово вбирает индивидуальный экзистенциальный опыт взрослеющей девушки, буквально «прорастает» из него (*событие взросления как событие обретения слова о мире*). Вот почему создаваемое Леной слово менее всего может быть оценено в аспекте «деланности» (интересующем учительницу).

Проблема слова является центральной и для другой пьесы Е. Исаевой «Doc.top» (римэйка «Записок юного врача» М. Булгакова), в которой она связывается с конфликтом произведения, фиксирующим, по В. Хесле, дисгармонию между «я» и социальным «я» как один из источников «кризиса идентичности». Социально-профессиональный опыт в контексте художественного целого пьесы Е. Исаевой расценивается как успешный только в случае «абстрагирования» от конкретного человека. Вот почему в пьесе противопоставлены два типа слова. С одной стороны, слово, с помощью которого главный герой-рассказчик – хирург Андрей Георгиевич – обменивается информацией с коллегами по врачебному «цеху» и общается с пациентами. Оно свидетельствует о том, что вписанность субъекта в сферу социально-профессиональных отношений приводит к редукции в нем индивидуальное-личное начала. Так, финал произведения повторяет целиком и полностью диалог, с которого начинается пьеса, с одним отличием, что те же фразы, которые в начале произведения произносил Андрей Георгиевич, произносит другой, сменяющий его хирург. Тем самым на композиционно-речевом уровне пьесы создается эффект социального «клонирования» персонажей, выражающегося в тождестве их речевых портретов. В этом плане слово о себе и собственной жизни, создаваемое персонажем, может быть рассмотрено как один из возможных способов сохранения личностной идентичности в мире в противовес «тиражируемости социального опыта» (С. П. Лавлинский). Проблема слова очень остро стоит и в других пьесах «ухода в монолог», в том числе и в тех, в которых высказывание персонажа не адресовано зрителю непосредственно. В монопьесе В. Леванова «Смерть Фирса» переживаемая субъектом драма самоидентификации есть драма его языка. Осознание героем «ускользания» его собственного «я» есть одновременно осознание «ускользания» собственного слова: понимание героем, того, что он произносит не свои слова. «Перегруженность» высказывания героя (драматического актёра) чужими словами (и даже языками) обусловлено множеством перемешавшихся в его сознании ролей, сыгранных за всю жизнь на сцене. В «Июле» И. Вырыпаева необходимость в произносимом слове связана, видимо, с присутствием в герое, как «носителя» уединенного сознания, живущем по принципу «кто сильнее, тот и прав», неистребимой «жажды» понимания, осознания важности присутствия другого для собственной самоидентификации («Поговорить с ней. Вдруг она возьмет, да и окажется первым в мире человеком, который способен понять меня от начала до конца» [4]). То, что персонаж пьесы «Июль» предстает перед читателем/зрителем как субъект, способный сказать собственное слово об этом мире, позволяет говорить о том, что он оказывается шире всех готовых определений, которые, казалось бы, напрашиваются у воспринимающего субъекта при чтении пьесы («манияк», «каннибал», «животное»). Особенности поэтики рассматриваемых произведений обуславливают и соответствующий тип их восприятия.

Прежде чем говорить о механизме актуализации рецептивной позиции адресата в пьесах такого рода, обратимся вначале к рассуждениям известного крити-

ка М. Липовецкого в статье «Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых», которые могут послужить толчком к нашим дальнейшим рассуждениям. М. Липовецкий отмечает следующую закономерность творчества Е. Гришковца, И. Вырыпаева, М. Курочкина, С. Решетникова, Е. Исаевой (отметим, тяготеющих так или иначе к монодраме: имеются в виду пьесы «Дредноуты», «Одновременно», «Как я съел собаку» Е. Гришковца, «Кислород» И. Вырыпаева, «Бедные люди, блин» С. Решетникова и т. д.): «Гришковец и работающие в сходной манере драматурги строят практически все свои монологи на столкновении двух противоположных концепций. Первая: у нас у всех один и тот же экзистенциальный опыт, одна и та же память вкусов, радостей, огорчений, бытовых ситуаций, мы все были в одном и том же детском садике, школе, институте, пили один и тот же портвейн в подъезде, нюхали одни и те же армейские портянки <...> Следовательно, идентичности автора и всех его зрителей оказываются родственными на бессознательном, полуавтоматическом и в то же время предельно интимном – “прустовском” – уровне...» [8, с. 246 – 247].

Пьеса «Про мою маму и про меня» также вписывается в эту линию, поскольку не стремится к изображению ситуаций, выходящих за пределы обычного течения бытия (традиционных для классической драмы), а наоборот, показывает ситуации, жизненно знакомые каждому (каждый человек когда-то впервые делал подарок своему другу (подруге), влюблялся и т. д.). Это, в свою очередь, позволяет прояснить роль в пьесе условно-визуальных «инсталляций» всего того, что артикулируется героем.

Действительно, часто демонстративная направленность слова субъекта высказывания в зал обеспечивает в данном случае необходимую для рецепции драматического произведения «непрерывную длительность восприятия» (Н. Д. Тмарченко). Причем «прикованность» воспринимающего субъекта в данном случае достигается в том числе и за счет регулярного «наивно-иллюстративного» «проигрывания» на сцене всего того, о чем говорит героиня. Докажем этот тезис на примере двух ремарок пьесы Е. Исаевой. Так, когда Лена выбирает подарок своей подруге Ленке Домблянской, в тексте следует большая ремарка. «Все, присутствующие на сцене, начинают предлагать Лене что-нибудь, по их мнению, дорогое. Мужчина протягивает гитару, баба Рая – оставшиеся пирожные, Женщина – коньки, Парень отцепляет от футболки значок с любимым хоккеистом. Когда Лена отрицательно мотает головой, он удивленно пожимает плечами: “Третьяк же!” <...> Лена все отвергает, идет за мамин диван и оттуда вывозит игрушечную коляску с куклой, вынимает куклу из коляски» [7]. Аналогично, когда подруга Ленки Домблянской передает ее любовную записку Сереже, сказано: «Парень протягивает Женщине раскрытый дневник. Между его страниц она кладет записку. Парень дневник закрывает, некоторое время сидит неподвижно, потом, подождав, открывает дневник и, как бы случайно, натывается на записку. Разворачивает, читает, искоса оглядывает присутствующих – кто подбросил?» [7]. Подробная сценическая «конкретизация» таких, довольно объемных, ремарок пьесы приводит к возник-

новению *пауз*, тормозящих развертывание высказывания драматического субъекта (не только Лены; это касается и тех случаев, когда в качестве «рассказчиков» выступают баба Рая и мама). В это время на сцене царит молчание (эти ремарки не *во время* слов, а *после* слов). Это позволяет нам утверждать, что паузы (а они возникают в «узловых» для взросления героини эпизодах пьесы: первый выбор подарка подруге; первое любовное письмо и т. д.) связаны с выстраиванием определенной позиции воспринимающего. Повидимому, они выполняют функцию *катализаторов активности адресата* и «отстраняют» (и даже разрушают) инерцию «непричастного» восприятия происходящего на сцене как зрелища. Эти паузы дают возможность читателю/зрителю внимательно и напряженно «всмотреться» прежде всего в самого себя (как и Лена «всматривается» в себя прошлого). Сознательная творческая установка на изображение ситуаций, сущностно «родственных» каждому, требует от адресата прежде всего экзистенциальной «отзывчивости», непрерывно провоцируя его в паузах не только на актуализацию в своей памяти таких же этапов жизни, но и на ответственное соотнесение собственного опыта с опытом другого, а иногда даже на принятие определенных решений. Так, «нанизывание» предлагаемых всеми находящимися на сцене персонажами разных вариантов подарка на День Рождения друга стимулирует, видимо, на выдвижение собственной «версии» и читателя/зрителя. Последний пример доказывает, что, благодаря паузам зритель, оказывается в той же *самой жизненной ситуации*, в какой находится герой, и тогда, действительно, «жизненная драма» последнего становится «жизненной драмой» реципиента (к чему и стремится, собственно, монодрама, по Н. Евреинову). Замолкание слова на сцене, таким образом, обеспечивает необходимую для пьес такого рода интенсивность и напряженность внутренней жизни самого воспринимающего субъекта. Любопытно, что после слов учительницы (руководительницы кружка) никаких пауз не возникает, что еще раз, видимо, свидетельствует о значимости в художественном мире пьесы образно-смысловой оппозиции «готового» слова и слова, нагруженного лично пережитым опытом. Стратегия, провоцирующая на регулярное соотнесение происходящего с героем с опытом читателя/зрителя, отчетливо выражена в драматургии Е. Гришковца. К примеру, в предисловии к монодраме «Как я съел собаку» сказано: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями» [5, с. 169]. Это предисловие стимулирует самого исполнителя к активной (прежде всего рецептивной) позиции по отношению к происходящему и такой же экзистенциальной «отзывчивости», аналогичной зрительской. Вот почему, видимо, оказывается необходимым сценическое «проигрывание» высказывания субъекта о собственной жизни.

Предельная условность, обобщенность визуального «оформления» происходящего в пьесе Е. Исаевой, видимо, необходимы как раз для *универсализации ее содержания*, обнаружения реципиентом за внешними различиями (социальными, возрастными, локализацией событий в разных временных – рассказы о жизни мамы и бабы Раи – планах) всеобщего, «родового» начала – того, что не разъединяет, а, наоборот, сбли-

жает людей. Думается, можно согласиться с позицией Татьяны Бек, охарактеризовавшей «сгущенные Исаевой до катарсиса устные исповеди» как «„вещдоки“ наших бездн» [1]. Озвучиваемые со сцены «драмы дискурса» (П. Пави) являются, таким образом, своего рода *художественной провокацией на диалогический ответ со стороны читателя/зрителя*. Именно этим, кстати, объясняется событийный, а не «выводосодержащий» уклон как в заглавиях озвучиваемых со сцены сочинений, так и в них самих, и их тяготение к «сюжетности» даже в «исповедальном рассказе» и «сочинении-рассуждении» – жанрах, образцы которых предлагает создавать учительница ученикам.

Отмеченное Т. Бек «сгущение» до катарсиса достигается сближением (но не слиянием) точек зрения Лены и ее мамы. Так, Лена в финале уже не хочет «быть знаменитой» (что свидетельствует об изменении ее сознания в процессе рассказывания от начала к концу пьесы), актуальными для нее становятся более «земные» (опять же близкие каждому) ценности любви и простого женского счастья. Стремление к знаменитости оценивается ей как свойство людей, которые «не уверены в себе». Мама же не отказывается от своего желания, она хочет, чтобы дочь достигла и славы, и счастья («И на каком-нибудь концерте при полном аншлаге ты <...> споешь на бис, и из зала на сцену вдруг поднимется – красивый, ослепительно улыбающийся мужчина!» [7]). Финал пьесы оставляет возможность двойкой интерпретации, каждая из которых, видимо, не разрушает его катартический характер. С одной стороны, его можно истолковать как мечту, «фантазию» Лены (шестое задание учительницы – «выдуманный рассказ»), в которой присутствует отмеченная выше целостность бытия, – гармоническое соединение ценностей и славы, и любви («На последнем куплете к ней на сцену выходит Парень. Они стоят и смотрят друг на друга» [7]). С другой – заключительный выход Парня позволяет понять финальное исполнение песни Леной и как «претворение» ее мечты в реальность. Воспринимающий субъект тем самым, как и герой, оказывается в ситуации «кризиса идентичности», и самоидентификация читателя/зрителя происходит благодаря *событию встречи с другим*. Причем от адресата в данном случае требуется не только *жизненно-этическая*, но и *эстетическая самоидентификация*, связанная с завершением судьбы героя пьесы.

Таким образом, пьесы «ухода в монолог» являются одним из способов художественного «проговаривания» современного понимания личности не как «монологического единства», а как драматического «двуединства: я – другой» (по определению С. Н. Бройзмана), что определяет особенности их поэтики и читательского/зрительского восприятия. Такая художественная стратегия обладает особым рода рецептивной провокативностью и направлена на активизацию творческой позиции воспринимающего, что совпадает с художественными и эстетическими задачами монодрамы, обозначенными Н. Евреиновым. Присутствующая в целом ряде пьес подобного типа непрерывная рефлексия над собственным словом обуславливает повышенную метатекстуальность драматического художественного письма и «нестационарный» (авторско-геройный) статус драматических

субъектов, часто приводящий к возникновению неосинкретизма драматического («Дредноуты» Е. Гришковца; «Июль» И. Вырыпаева).

#### Литература

1. Бек, Т. Жизнь. Дос. / Т. Бек. – Режим доступа: [http://exlibris.ng.ru/massolit/2004-01-15/6\\_life.html](http://exlibris.ng.ru/massolit/2004-01-15/6_life.html) (дата обращения: 1.02.2011).

2. Болотян, И. М. *Верbatim* как теоретическое понятие (опыт разработки словарной статьи) / И. М. Болотян // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей. – Кемерово: ИНТ, 2010.

3. Болотян, И. М. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей. – Кемерово: ИНТ, 2010.

4. Вырыпаев, И. Июль / И. Вырыпаев. – Режим доступа: <http://www.vurypaev.ru/piess/23.html> (дата обращения: 1.02.2011).

5. Гришковец, Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – М.: Эксмо, 2005.

6. Евреинов, Н. Введение в монодраму / Н. Евреинов. – СПб., 1909.

7. Исаева, Е. Про мою маму и про меня / Е. Исаева. – Режим доступа. – <http://www.isaeva.ru/plays/about.html> (дата обращения: 1.02. 2011).

8. Липовецкий, М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 3.

9. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991.

10. Тюпа, В. И. Нарратив / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: «Intrada», 2008.

11. Хализев, В. Е. Драма / В. Е. Хализев // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. – М.: Академия, 2000.

12. Хесле, В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хесле // Вопросы философии. – 1994. – № 10.