



УДК 821.161.1.09«/1992/...»

ББК 83.3(2=Рус)6-4

## ПЬЕСЫ ОЛЕГА БОГАЕВА И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

С.С. Васильева

В статье анализируется авторский сборник пьес Олега Богаева – драматурга уральской школы «новой драмы» в контексте художественных исканий современного театра. Представлена общая оценка драматурга современной театральной критикой; охарактеризованы особенности поэтики богаевской драматургии: мотивика, паратекст, сюжетно-композиционная структура, хронотоп, система персонажей, жанровое своеобразие.

**Ключевые слова:** современная драматургия, «уральская школа», «театр абсурда», «театр жестокости», сюжет, хронотоп, комизм, алогизм.

В 2011 году литературно-художественным и публицистическим журналом «Урал» была основана серия «Уральская школа драматургии» с целью публикации авторских сборников пьес молодых драматургов, уже получивших известность в театральном мире благодаря постановкам в российских театрах, журнальным и интернет-публикациям. Значимость этой серии очевидна, поскольку для большинства авторов именно такой тип издания осуществляется впервые, а читатель получает возможность целостного восприятия текстов писателя. В этой серии вышли сборники пьес «Остров Мирный» (2011) Александра Архипова, «Замочная скважина» и «Жить» (2011) Василия Сигарева и «Русская народная почта: 13 комедий» (2012) Олега Богаева.

«Уральская школа» возникла благодаря усилиям известного драматурга Николая Коляды (см.: [1; 5; 11; 16; 17; 20; 21]). Для эстетики уральских авторов характерны «депрессивный контекст» [9], «драма отчуждения», отражающая картину распада нравственных ценностей и разрушения мира, «роковая предопределенность безрадостного существования в пространстве Города» [22, с. 87]; «гипернатурализм» и кризис само-

идентификации, «эти персонажи не знают себя, не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику собственного существования, они остаются “чужими”, даже если провели в этой среде всю свою жизнь» [12, с. 250].

Пьесы Олега Богаева получили высокую профессиональную оценку (премии «Антибукер» (1997), «Евразия» (2002), «Действующие лица» (2005)), вызывают интерес театральных критиков и литературоведов.

В статьях М. Липовецкого и М. Мамаладзе богаевские пьесы рассматриваются как показательные для гиперреалистического или неосентиментального направления современной драмы [12; 13]; Е. Сальникова связывает «Сансару» и «Русскую народную почту» с традициями театра абсурда, подчеркивая «мягкий абсурд», фантазмагоричность, сочетание лирического пафоса с иронической отрешенностью [19, с. 172]; Г. Заславский в целом высоко оценивает творчество драматурга, говорит об интертекстуальности богаевских пьес, функциональности ремарок, называет О. Богаева «верным сыном отечественной словесности, сугубым традиционалистом», поскольку в его пьесах очевидны гуманистическая направленность, узнаваемый тип «маленького человека» [8, с. 180]. Условность богаевских текстов оценивается и как «виртуозная» техника, особенность богаевского стиля в контексте уральской школы [14, с. 38],

и как крен в «искусственность, ходульность и безжизненность» [18, с. 184]. С.Я. Гончарова-Грабовская, рассматривая пьесы «Русская народная почта», «Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги», «Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах», определяет их жанр как трагикомедию и относит к постмодернистскому типу нетрадиционной (экспериментальной) драмы [6, с. 19–20]. Итак, пьесы Олега Богаева критика соединяет с самыми разнообразными традициями, но в целом рассматривает как пьесы одного из представителей российской «новой драмы».

«Русская народная почта: 13 комедий» (2012) – это первый авторский сборник хорошо известного драматурга со своим художественным миром, узнаваемым стилем, но в то же время отражающим основные тенденции и пути развития современной драмы. В книге собраны лучшие произведения, написанные в период с 1993 по 2011 год. Шесть (почти половина) из них публикуются в новой редакции, которая создает важное для читателя ощущение единого целостного авторского текста, позволяет судить о динамике художественного мышления автора и уточнить особенности его поэтики. Это ощущение целостности формируется и за счет жанрового единства пьес, доминирования комического, его же передает авторское признание, сделанное в предисловии сборника: «Когда я сочинял пьесы, я думал о простых вещах и о том, почему человек их делает сложными: о любви, о счастье, об одиночестве. Когда я готовил эту книгу, искренне был удивлен: я написал не 13 трагедий, а 13 комедий, и даже не тринадцать, а по сути одну, но огромную. В моих пьесах часто присутствуют одни и те же персонажи, одни и те же темы и повороты сюжета. Конечно, что скрывать, я написал пьес куда больше, штук тридцать, но остальные, видимо, рассосались сами собой как ненужные мне и театру» [2, с. 4].

Достаточно сложная структура произведений Олега Богаева требует уточнения специфики поэтики его драматургии для последующего определения художественного метода в контексте современных инноваций русского театра.

**Малоформатность.** Восемь из тринадцати пьес – это одноактные пьесы, в остальных действие помещается в два акта.

**Мотивный комплекс.** Основные мотивы пьес связаны с критикой (комическим изображением) современного общества, его социальных институтов, культуры и искусства (театра) и критикой современного человека, его духовно-нравственного состояния. При этом основы повседневной жизни и взаимоотношений людей соотносятся с бытийными основами.

Динамика действия обусловлена варьированием и сочетанием мотивов ‘жестокости жизненных обстоятельств’, ‘старости’ («Русская народная почта. Комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии»), «Марьино поле», «Сансара»), ‘любви – счастья – семьи’ («Резиновый принц», «Тридцать три счастья», «Шпильки»), ‘подлинного и мнимого искусства’ («Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги», «Великая Китайская стена», «Вишневый ад Станиславского. Обычная история в одном действии»), ‘относительность ценностей’ («Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах»), «Тайное общество велосипедистов», «Dawn-way») и ‘апокалипсиса’, ‘одиночества’, ‘сна/инобытия’, ‘смерти’.

Таким образом, критика основ человеческой жизни и общества поглощается онтологической направленностью проблематики.

**Система персонажей.** В художественном мире Богаева действуют персонажи, которых условно можно разделить на несколько групп: персонажи реалистические, обыкновенные люди всех возрастов и социальных групп (пенсионеры, старики и старухи, женщина-олигарх, брюнет и блондин, библиотекарь в декретном отпуске, актеры и режиссеры, молодые и т. п.); фантастические, мифологические существа: котенок-мальчик, говорящая рыба, человек-гриб, странствующая шинель; ангелы, персонифицированные: Смерть, Бог, Дьявол; персонажи-куклы: резиновый принц-фаллоимитатор, манекены, пупс, часы-кукушка; персонажи-симулякры или гибридно-цитатные персонажи (мифологизированные писатели-классики и их литературные герои: Чехов, Пушкин, Гоголь, Толстой, Башмачкин; исторические и культурные деятели: Дантес как убийца Пушкина, Елизавета II, В.И. Ленин, Сталин, актриса Любовь Орлова, диктор Левитан, К.С. Станиславский).

На наш взгляд, атрибутирование богаевских героев как социально-экзистенциальных [24, с. 8] является спорным. Безусловно, в развитии действия возникают «пороговые» ситуации и положения, но они не воспринимаются персонажами как нечто из ряда вон выходящее.

**Сюжет и пространственно-временной континуум.** В богаевском мире, как правило, действуют два основных алгоритма развития сюжета: сюжет начинает развиваться в координатах реально-достоверного времени, а затем незаметно для персонажей моделируется «иная реальность», и сюжет становится условно-метафорическим, развязку однозначно невозможно интерпретировать. Во втором случае приметы жестокой реальности не исчезают, но развитие действия становится абсурдным, алогичным, пространственно-временной континуум оказывается «многослойным», множественным.

Рассмотрим подробнее пьесы «Сансара», «Русская народная почта», «Марьино поле», «Резиновый принц» и сопоставим своеобразие развития мотивов 'одинокства', 'старости', 'смерти', 'сна-инобытия'.

В первой пьесе Олега Богаева «Сансара» (1993) формируются особенности поэтики, художественного стиля, мышления писателя, ставшие доминантными. Перед нами пьеса в одном действии. Авторское определение жанра «комедия», вероятно, связано с интересом к комизму несоответствий, с осмыслением жизненных противоречий как абсурдных. Действующие лица обозначены обобщенно: Женщина, Старуха, Спящий за шифоньером, но это не связано с проблемой самоидентификации, это обобщение экзистенциально-философского уровня, проявляющееся в варьировании мотива 'одинокства' как 'смыслоутраты'.

Сюжет начинает развиваться по первому алгоритму, а затем становится условно-метафорическим: одинокая Старуха, ее Старик пребывает в пространстве бесконечного сна, изолировалась от мира в пространстве захлапленной квартиры с неисправным электричеством из-за ощущения, что все хотят ее обмануть, ограбить и т. п., поэтому всякий позвонивший в звонок на ее двери получает мощный удар током. Женщина, пришедшая по

объявлению о продаже котят, как и все, получает удар током, переживает клиническую смерть и рассказывает старухе о возможности преодоления невыносимых обстоятельств жизни, в том числе смерти, через погружение в инобытие – «сансару». Но этому предшествует трагикомическое выяснение отношений на грани жизни-смерти, повторяется ситуация непонимания персонажами друг друга: Женщина ищет котенка, в которого переселилась душа ее умершего сына, а Старуха уверена, что ее хотят ограбить или убить. Финал пьесы построен в стилистике театра абсурда: Старик засыпает вечным сном, Женщина ищет сына-котенка, Старуха уверовала, что душа Старика переселилась в муху. Но при этом финал лишен однозначности: неожиданное включение телевизора может быть всего лишь комической случайностью, усилившей помешательство странной Старухи, а может быть «окном» в инобытие:

*Женщина (ищет котенка, плачет, потекла тушь с ресниц). Юрочка... Где ты? Кыс, кыс, кыс, кыс, кыс, кыс, кыс, кыс...*

*Старуха (мечтательно). Туннель...*

*Телевизор (тихо поет).*

*На трибунах становится тише,  
Тает быстрое время чудес,  
До свиданья, наш ласковый Миша,  
Возвращайся в свой сказочный лес.*

*Старуха. Миша... Человеком...*

*Старуха смотрит в окно, пытается что-то разглядеть. Женщина ползает по полу, ищет котенка, плачет, смеется. Песня все тише и тише. Дрогнул свет в разбитой лампочке и потух. Комната освещается телевизионным экраном в зеленый, красный и желтый цвета.*

*На кровати, широко раскинув руки, неподвижно лежит старик. Налетел ветер. Во дворе закачались деревья. В глухом переулке шаги, мяуканье котенка. Занавес [2, с. 46].*

Главными героями пьес «Русская народная почта» и «Марьино поле» являются фатально одинокие старики, выживающие в предложенных обстоятельствах жестокой современности.

Имя Ивана Сидоровича Жукова и его развлечение – написание писем самому себе, «на деревню. Дедушке» – интертекстуально соотносятся с сюжетом чеховского расска-

за. Но на этом совпадения заканчиваются, богаевский герой своими письмами создает новую реальность, в которой ведет активное общение с друзьями, с директором Центрального телевидения, с Президентом РФ, английской королевой, марсианами, клопами и т. д. Комизм ситуаций обусловлен склерозом Ивана Сидоровича (он искренне удивляется, находя новые письма, забывая, что написал их сам) и его чувством юмора, простодушием, искренностью, человечностью, проявляющимися в его письмах:

*С антресолей падает конверт. Иван Сидорович подходит, распечатывает, читает.*

Уважаемый т. Жуков! Поздравляем вас с юбилейной датой и желаем вам главного счастья. А главное счастье возможно только у нас на антресолях. Иван Сидорович, в самом деле, переезжайте к нам. Вы будете играть на гармошке, а мы слушать. А ночью будем спать вместе. У нас тепло. А кровать стоит на сквозняке. Последний раз желаем вам главного счастья и ждем! Ваши... клопы с антресолей.

*Иван Сидорович испуганно смотрит на антресоли, на кучу белья. Грозит кулаком. Садится за стол, пишет.*

Здравствуй, Иван Сидорович! (*Долго думает, пишет.*) Пишет вам летчик-космонавт Гречка. (*Думает, пишет.*) Хочу поздравить вас от лица всей космонавтики и пожелать в канун 75-летия здоровья... [2, с. 77].

Как и Иван Сидорович, старуха Марья («Марьино поле») убеждает себя и своих столетних подруг Серафиму и Прасковью, что их мужья не погибли на войне, а на самом деле живы, потому надо спешить к ним на встречу. В обеих пьесах автор моделирует пространственно-временной континуум, в котором реально-бытовое и фантастическое переплетаются. Так, пока Иван Сидорович спит, в его квартире появляются гибридно-цитатные персонажи-адресаты его писем, выясняющие, кого он любит больше, а значит, завещает квартиру. Старухи по дороге на станцию не только вспоминают прошлое, бранятся, пытаются уличить Марью во лжи, но и встречают Гитлера, диктора Левитана, человека-гриба, осложняющих обстоятельства их путешествия. В финале обе пьесы завершаются появлением персонифицированной Смерти. «И здесь Смерть милосерднее Жизни, потому что

избавляет Ивана, Марью, Серафиму и Прасковью от Ужаса Современной Жизни, даруя Ивану вечность, а Марье молодость. Смерть у Богаева есть синтезатор всех видов времени, но результатом такого синтеза является не вечность, а человек: вечный Иван и вечно молодая Марья. <...> писатель вырывает их из начинающего затвердевать вещества смерти и заставляет жить (и Ивана, и Марью, и их с ними, и нас с вами) жизнью невероятной, страшной, но и загадочной одновременно. Иван да Марья переживают особое состояние неопределенности, в котором в большей степени, нет – в максимальной степени проявляется душа, они живут в жизнесмертии, в котором нет ничего необычного/фантастического и пограничного» [2, с. 769].

Имя главной героини богаевской пьесы «Резиновый принц» Вера Павловна комически соотносится с образом героини романа Н.Г. Чернышевского, точнее, с такой особенностью поэтики романа, которая известна как «сон Веры Павловны». Современная Вера Павловна много работает, она «женщина-олигарх», страдает от одиночества и бессонницы, мечтает о семейном счастье. В подарках на свой юбилей Вера Павловна обнаруживает коробку с надписью «Фаллоимитатор. Воздушный принц. Сексуальное приспособление. Мужчина-кукла». С этого момента для Веры Павловны начинается новая жизнь с Принцем, жизнь, о которой она мечтала, с любовью, ревностью, изменами, скандалами, рождением ребенка и свадьбой. Богаев моделирует художественную реальность, в которой сон и явь для героини неразличимы. Ее Принц, как и другие куклы-манекены оказываются для нее такими же людьми, как Подруга, Настоящий Мужчина, бомжи Старичок и Старушка, Академик-психотерапевт. Инобытие становится для Веры Павловны способом преодоления безысходности, ухода от невыносимой реальности. Отчаяние главной героини, ее непробуждение в финальной сцене позволяют рассматривать проблему одиночества в бытийном измерении.

**Прием повтора.** Одним из основных приемов создания комизма или абсурдности положений является повтор как простое многократное дублирование или повтор в сочетании с варьированием и усилением (различе-

нием), что в итоге формирует комедию положений («Тридцать три счастья») или драму абсурда («Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах», «Тайное общество велосипедистов», «Шпильки»).

Показательно сопоставление пьес «Тридцать три счастья» и «Шпильки», в основе развития действия которых лежит динамика мотивов 'любви – семьи – счастья', и пьес «Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах» и «Тайное общество велосипедистов», связанных варьированием мотива 'апокалипсиса'.

Действующие лица комедии «Тридцать три счастья»: старуха, старик и волшебная рыба, исполняющая желания, не более чем отправная точка для читателя/зрителя: других совпадений с пушкинской сказкой о рыбке и рыбке нет. Богаевская старуха овдовела и первый раз собирается встречать Новый год одна. Заранее купленная «сельдя» оказывается говорящей и исполняет для старухи желание-сюрприз в обмен на жизнь. Череда волшебных изменений начинается с возвращения старика с того света. Персонажи, проигрывая разные варианты развития своей жизни и перемещаясь во времени и пространстве, попадают в комические ситуации. Таким образом, в художественном пространстве пьесы сочетаются приметы реального узнаваемого мира с элементами мистики и условности. Череда волшебных изменений помогает понять персонажам, как сильно они любят друг друга, что самое большое счастье – быть рядом. Бытовые конфликты и комические недоразумения счастливо разрешаются, зритель-читатель, как и персонажи, находится в неведении, сны ли это старухины или явь.

**Старуха.** Фу-ты, ну-ты... Приснится же... Вернулся старик с того свету... И артисткой я была, и молодой, и всякой разной... (*Смеется, разводит руками.*) Тридцать три счастья! Приснилось! Сны, брат, дурацкая штука. Спишь, видишь Тридевятое царство, а потом, как дурак, просыпаешься... Глазами хлоп-хлоп, руками хват-хват, а чудес как не бывало! [2, с. 488].

Динамика фольклорного мотива брачного испытания (В.Я. Пропп) определяет линейную композицию пьесы, а прием повтора – ее жанр (комедия положений). В финальных кар-

тинах (12 и снова 13!) происходит столкновение человека и бытийных начал. Гигантская рыболовная сеть забирает старика на небо, а старуха получает письмо из того самого «Тридевятого царства», которое В.Я. Пропп считал аналогом загробного мира:

Доброе утро, старуха! Я наконец-то стал летчиком-космонавтом! Тут чо говорят – на небе появилась новая звезда специально для нас. Там будем жить с тобой как ангелы вдвоем. И еще говорят: там счастье одно и любовь. Слетаю, проверю обширно. И сразу вернусь за тобой. Гагарин вот опять говорит, что на небе микробов не любят. Поэтому надень все чистое. Последняя новость – смерть придумали астрономы. Так что, старуха, для нас смерти нет! Собирайся, не мешкай. Как доберусь, позвоню [2, с. 490].

Смерть завершает все пространственно-временные приключения персонажей, но она не пугает их, потому что дарит им вечность, вечное счастье и любовь. Преодоление смерти любовью становится проявлением чудесного, тем самым отчуждаясь от реального мира. Метафоричность финала поддерживается ремаркой «Темнота. Звездное небо. Одна из звезд мерцает» [там же].

Журнальная редакция пьесы «Шпильки» имела заглавие «Как я съела мужа» («Урал», 2009). Пьеса в последней редакции значительно изменилась: во-первых, автор сократил ее почти на треть, избавился от ряда второстепенных персонажей, изменил заглавие, убрал ненормативную лексику, но главное – выстроил сюжет более симметрично, уравнив мужские и женские образы в жестокости, и, как и в последней редакции пьесы «Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах», отказался от очевидного двойного ракурса событий, от приема «театра в театре». В ранних редакциях обеих пьес зрители-читатели различали события в мире репетирующих актеров/семейных пар, смотрящих и обсуждающих кинофильм, и события в разыгрываемой пьесе/кинофильме.

Сюжет о семейно-бытовых отношениях проигрывается в координатах драмы абсурда и шоковой терапии театра жестокости. Персонажи серьезно обсуждают недостатки своих супругов и по-тарантиновски серьезно обдумывают варианты их убийства, обнажая абсурдную логику невозможности

совместной жизни или развода. Однако их споры о способах убийства и избавления от тел, от улик не только вызывают шок у зрителя-читателя своей жестокостью, но и смех (киллер будет слепоглухонемым, дамы выбирают экономичный тариф на групповое убийство мужей «Скинемся, сестры», Директор то умирает, то воскресает). В журнальной редакции оттенок мистического отсутствовал, жены под «Мамбу» на трех гробах лихо отбивали чечетку, а из гробов раздавался равнодушный мужской храп.

Комичность абсурдных положений возникает из-за повтора сюжетных ходов (найм киллера, планирование убийства на одной и той же даче), дублирование диалогов, он подчеркивает как неотличимость мышления внутри супружеских пар («муж да жена – одна сатана»), так и идентичность мужской и женской логики. В заключительной, опять тринадцатой, а значит, фатальной, сцене появляется психолог, который объявляет окончание семейной психотерапии, констатирует положительные изменения в отношениях внутри пар, которые произошли благодаря жесткой игровой технике:

**Директор.** Какого тренинга???

**Психолог.** Ролевого.

**Директор.** Ну ни хрена... Вы что, все знали?! Все, что будет дальше? И сауна, и киллер с морем???

<...> Ну вы, ребята, и даете... *Достаёт из сумки бомбу, кладет на стол.* А я думал, все по-настоящему.

**Блондинка.** Что это???

**Директор.** Бомба.

Тихо стучит механизм бомбы.

**Брюнет.** Остановите...

**Директор** (*смеется*). Не могу...

*Пауза. Занавес. Взрыв [2, с. 712].*

Таким образом, можно говорить, что проблема отчуждения человека, рассматриваемая в системе координат «семейно-бытовой трагикомедии», воплощается в стилистике театра жестокости, рассчитанной прежде всего на пробуждение от «сна разума» зрителя через шок, агрессию, дающие возможность именно на сцене довести идею до логического предела (абсурда). Автор ставит под вопрос принятые представления о людях и их взаимоотношениях, об основах повседневной жизни.

В драматургии «уральской школы» идея апокалипсиса является одной из приоритет-

ных [9]. Апокалипсис в пьесе Богаева «Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах» – это «роковой анекдот о том, как человек мечтал о нескончаемой тарелке супа, и вот она перед ним. Он ест, ест, ест, а суп никак не кончается» [2, с. 209]. Если первое возвращение бессмертного Кондрата Филипповича в квартиру супругов Глаши и Феде построено как комическое недоразумение, то последующие явления вечно живого соседа выглядят зловеще-пугающими, безумными в своей неизбежности. Непрерывное повторение одной и той же ситуации сначала рождает непонимание, затем желание изменить ситуацию, а затем повергает персонажей в мистический ужас. Но если в журнальной редакции в финале выяснилось, что все это репетиция, что актеры давно играют эту пьесу и ее бесконечная репетиция подобна бесконечным возвращениям Кондрата Филипповича, то в последней редакции финал изменен. Абсурдная логика построения действия сохраняется, более того, в ремарке, открывающей «тринадцатую» (!) сцену, подчеркивается: «Мизансцена начала 1 акта. В квартире волшебным образом воцарился порядок. Все на месте и в целости: приемник, телефон, часы, даже горшок с геранью. Уют, чистота» [там же, с. 283]. Но опять мирное воскресное утро Глаши и Феде прерывает приход философски настроенного соседа:

**К.Ф.** Благодарю. Это издано Зарубежным Обществом Евангелистов. Там есть нелепая опечатка. Вместо – «Страшный суд» напечатано – «Суп». П-п.

**Федя.** Суп???

**Глаша.** Может, чаю хотите?

**К.Ф.** Нет. Я уже сыт. (*Философски.*) В любой опечатке есть доля случайности. А что есть случайность, как не абсурд? «И придет с небес Великий Повар. И наступит день Страшного Супа, когда он в белом фартуке окинет взором грешную Землю и возьмется готовить похлебку». Знаете, у Эйнштейна была шуточная теория, по которой конец света – это не черти с рогами, а заикленность времени. Если так, то Страшный суд идет давно, нас всех уже покروшили, посолили и варят. Но мы этого не знаем и булькаем в соусе собственной глупости, хотя давно кипим на медленном огоньке [там же, с. 285].

И хотя Кондрат Филиппович явился без дикой искры в глазах, наверху вновь зашуме-

ла вода, кукушка проснулась, мотоцикл выехал, и К.Ф. вновь побежал к светофору... Авторское восприятие апокалипсиса как «заикленности времени» в последней редакции усилено не только кольцевой композицией [10], но и отказом от реально-достоверной мотивировки истории Глаши, Феде и Кондрата Филипповича. Повторяемость последовательности события, лишенная причинно-следственного объяснения, фактически оборачивается бессобытийностью, вскрывающей абсурдность в жизни, в координатах такого мира человек оказывается абсолютно потерян. Событием становится движение авторской мысли, рассуждения, сконцентрированное в ремарках. Так, авторская идея апокалипсиса как заикленности времени содержится в вводной ремарке, фактически дублируется в монологе бессмертного Кондрата в inferнальной 13-й сцене, в результате чего действие и сюжет подчинены выражению авторской философской концепции.

Действие и конфликт в пьесе «Тайное общество велосипедистов» начинаются в декорациях «дна»: «панельный дом», в одной квартире живут замученные жизнью работяги-родители, их случайно забеременевшая дочь-подросток, пребывающие в маразме «пенсы», бабушка и бабушка, все они пьют и слегка матерятся. Обстоятельства жизни тяготят всех членов семейства, поэтому каждый находит свой путь в инобытие: дочь обожает Интернет, бабушка мысленно музицирует с Лениным и Сталиным, бабушку интересуют обстоятельства существования снежного человека, отец – фанат бразильской футбольной команды, мать выдумывает романы с кинозвездами. В своих снах они получают желаемое. Единственное, что их объединяет, – просмотр телевизионных программ. Но все приметы жестокой реальности внезапно исчезают, и развитие действия становится абсурдным. Внезапно все оказываются беременными, включая кота. Всех тошнит, все становятся на учет в женскую консультацию, сдают анализы, готовятся к родам. В первой редакции абсурдная картина мира ужесточалась путем нагнетания шокирующих подробностей, натурализации безумия, социального хаоса, катастрофичность происходящего достигала мирового масштаба:

Земля быстро вращается. Кружатся флаги, памперсы, чипсы, колготки, автомобили, йогурты, и с ними человеческие головы; все быстрее и быстрее. Огромный глобус лежит в товарном вагоне, поезд мчится на старых велосипедных колесах. <...> Слышно, как задвигался в коляске новорожденный; откинулось одеялко, вылезает новорожденный младенец: вместо глаз – чупа-чупсы, вместо рук – шоколадки, экран – вместо туловища и пивные бутылки вместо ног. Существо тяжело падает на пол, рычит, ползет и ищет маму [2, с. 34].

Действительно, в финале ранней редакции моделировалась ситуация конца света как «наступление и господство массовой культуры, пропагандирующей специфические ценности. Разрушение традиционных культурных приоритетов, подмена категорий нравственности новыми постулатами и создание абсолютно алогичного, бессмысленного, абсурдного культурного слоя способствуют наступлению апокалипсиса Нового времени» [9]. Но в последней редакции финал изменен: апокалипсис приходит незаметно, хотя «отец укачивает коляску с кучей мячей. Мать поет колыбельную китайскому слонику. Дедушка кормит из соски меховую шапку. Кот доедает рыбку. Бабушка убаюкивает бюстики двух вождей. Дочь качает настоящего младенца» [2, с. 540].

С приходом телемастера выясняется, что в квартире установлены скрытые камеры. Последняя сцена завершается диалогом режиссера реалити-шоу и его ассистента. И все произошедшее вновь возвращается в координаты реально-достоверного времени с абсурдной инвертируемой шкалой ценностей:

**Режиссер.** У нас реалити-шоу! Убери этого идиота!

**Ассистент.** А семья что, не в курсе, что их снимают???

**Режиссер.** Откуда?! (Закуривает.) Я раньше в театре работал, там все играют. А здесь целый год все реальное, даже снотворное с рвотным. Но бывают накладки, вот дочь не пойму, от кого родила... Наверно, кто-то из наших. Будут проблемы... Она отказ написала...

**Ассистент.** Но это же люди...

**Режиссер.** Люди? В нашем городе не осталось людей! Есть только продукт и его потребитель. Одни смотрят, другие играют, даже не зная об этом. Наша жизнь – это реалити-шоу. Мы должны удивлять! Я придумал новый проект. Мы по-

садим инвалидов без ног на велосипеды и отправим вокруг света!

**Ассистент.** Но они же не смогут педали крутить...

**Режиссер.** Вот это и интересно!

**Ассистент.** А с этими что???

**Режиссер.** Найдем других.

*Работает телевизор. Все смотрят [2, с. 542].*

Разоблачается манипулятивная, коммерческая составляющая массовой культуры «реалити-шоу», в которой режиссер возомнил себя «Великим Поваром», готовящим бесчеловечные проекты-«похлебки» для потребителей. Щель-экран стала пограничной линией между двумя мирами, реальным и виртуальным; экран телевизора – сцена, на которой разыгрывается главный идеологический спектакль общества [13, с. 542]. Апокалиптичность звучания финала фактически снята, а гротескно-сатирическая стратегия усилена с целью выявить абсурдность социально-нравственных отношений человека и мира, утративших традиционные ценностные основания.

Повтор, или дублирование сюжетной ситуации, является сюжетообразующим и одновременно основным приемом обличения социально-нравственных патологий современного общества в пьесе «Dawn-way». Многократным повторением ситуации убийства пешехода автор эпатирует зрителя. Бессмысленная жестокость и бесчувственность персонажей изображаются в стилистике театра жестокости, являющейся одной из констант поэтики «новой драмы». Вполне «провинциальный анекдот» повторяется 14 раз, и как художественно осмысленный социально-нравственный эксперимент (встреча с ангелом раскрывает духовный потенциал персонажей), и как философское иносказание (сцены с участием слепых и стариков, финальная сцена спора Бога и дьявола о духовных перспективах человечества) превращается в метафорическую критику человека и общества. Несмотря на, казалось бы, непреодолимые эмоциональную тупость и бездушные персонажей, авторская позиция оптимистична: спор Бога и дьявола не прекращается, Ангел опять лежит на дороге, опять приближается очередной автомобиль, но темное время суток сменяет рассвет, и значит, у человечества появляется шанс разомкнуть кольцо времени. В журнальной редакции пьеса публиковалась

под заглавием с жанровым обозначением «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» и с вводной ремаркой, оставляющей возможность для неоднозначных интерпретаций:

Хай-вэй – скоростная дорога.

Фри-вэй – дорога без перекрестков.

Саб-вэй – подземная дорога.

Даун-вэй – дорога вниз.

Dawn-way – англ., дорога вниз.

Я, конечно, мало что понимаю в английском, но на эту тему что-то пел Дилан в песне «Please quit your low down ways». Я могу так же вольно переводить Синатру, который имел в виду совершенно другой жизненный путь. Во всяком случае, наше удовлетворение жизнью не беспредельно. Была еще, кажется, такая канадская группа в 60-х годах, которая называлась «Dawnway», о чем они пели, я не знаю, но звучали очень оптимистично [4].

В последней редакции О. Богаев отказывается от жанрового обозначения, убирает авторский философский комментарий из содержания вводной ремарки, вводит нейтральное реалистическое описание места действия. А в заключительную ремарку вносит, вероятно, принципиально значимое уточнение о наступлении рассвета, исключая возможность перевода заглавия как «дорога вниз».

Написанные с интервалом 10–15 лет, пьесы «Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги» (1995, 2011), «Великая Китайская стена» (1997, 2011), «Вишневы ад Станиславского. Обычная история в одном действии» (2010) объединяет общая тема судьбы искусства (литературы, театра) в современном мире.

Главная героиня в пьесе «Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги» с метафорическим именем Эра (эпоха) Николаевна – человек необыкновенный: «ростом она метра два или три, что само по себе уже подозрительно. <...> Но, как обычно случается, промашка с генами вышла: умственные способности, не в пример телесным чудесам, оказались ничтожны... ее организм беспрестанно требует пищи и пищи, и на эту заботу растрачен весь смысл жизни» [2, с. 88].

Автор помещает Эру Николаевну в иную, фантазмагорическую реальность, в которой собрания сочинений персонифицируются в четверку классиков (Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов) и находят спасение от пере-



работки в туалетную бумагу в ее доме. Гибридно-цитатные персонажи действуют в соответствии с мифами, сложившимися стереотипами восприятия, что вызывает комизм положений (классики дерутся, играют в слова на шелбаны, занимаются самоцитированием). Однако вопреки их пародийной интерпретации очевидна авторская тоска по утраченной эпохе духовности.

Поначалу трудноперевариваемая «духовная пища» постепенно становится для героини важнее пищи обыкновенной. Но подлинный смысл «культурного текста» оказывается ей недоступен, она склеивает страницы в хаотичном порядке, не учитывая текстуальную принадлежность. Судьба отечественной культуры в интерпретации Олега Богаева трагична: интеллигенция и чиновники к ней равнодушны, Коллекционера интересуют редкие издания, обыватели не читают, для известного писателя Сусленко история Эры Николаевны – материал для компьютерной программы создания художественного текста. Эра Николаевна погибает в пожаре, но искусство вечно:

По колено в болоте из пепла и пены стоят крошечные фигурки русских классиков. В окне мигают веселые огни пожарной и «скорой помощи». Хлопают дверцы. Проснулась сирена. Вой удаляется. Наступает тишина [2, с. 143].

Фабула «Великой Китайской стены» плотно увязана с реалиями существования провинциального театра (коммерциализацией, борьбой за выживание и внимание зрителей, «поиском новых форм», профессиональными и личными отношениями режиссера и актеров). Четырежды повторяется ситуация банкротства театра «У вокзала». Директора театров готовы на все, чтобы выжить – давать спектакли для слепоглухонемых, заманивать недобросовестной рекламой, превратить театр в цирк... Все эти вполне реально-достоверные и абсурдно-фантастические ситуации становятся настоящим тестом для актеров и режиссера на верность своему призванию, «Великой Китайской стене».

В заключительной 13-й сцене (!) режиссер остается уже один:

**Режиссер.** Великая стена... Великая Театральная стена... Нужно только захотеть и построить по

всей линии государственной границы театры, театры, театры, театры... Ты думаешь, что я спятил? Возможно... Но надо сделать именно так... Сплошной стеной... театры... театры... Стена к стене, портал к portalу... Вот. Я подсчитал – это немного... От Байкала до деревни Мулино... Великая Театральная стена! Мы будем первыми, кто построит что-то стоящее... Может, тогда мы что-нибудь пойдем... Театр к театру, рампа к рампе... Мы встанем, как горный хребет... Наступит время, когда все закричат: «Браво!» И наша страна, как пустой мусорный бак, наполнится до краев цветами... [2, с. 204].

В театр приходит мальчик, замороженный игрушечным домиком-театром и верящий, что бутафорские крылья помогут режиссеру взлететь. И происходит чудо – в мир приходит «Великая Театральная стена». В авторской ремарке возникает метафорический образ «бессмертного искусства».

Инфернально-интертекстуальное заглавие пьесы «Вишневый ад Станиславского» комически соотносится с авторским обозначением жанра. «Обычная история в одном действии» превращается в «перформанс насилия» (М. Липовецкий), гротескно изображая узнаваемые обстоятельства современной реальности театрального быта. Актерская «мучительная любовь к простому искусству» гротескно изображается как традиционное поедание режиссеров:

**Корнеев.** В этой регулярности и непрерывающейся великой традиции мы принимаем за тринадцатого режиссера. (*Убирает бумагу в карман.*)

**Диффенбах.** Ну?..

**Корнеев.** Начинайте!

Звучит «Реквием». Диффенбах берет топор, подходит к лежащему режиссеру.

Входит буфетчица с тарелками и вилками.

**Режиссер.** Я несъедобный... (*Кричит.*) Я несъедобный!

**Шашкина.** Становится сыро...

**Вдунов.** Опустит-ка занавес, братец...

*Машинист опускает занавес. Теперь режиссера и Диффенбаха не видно, зато слышно: методично стучит топор, и кричит от адской боли режиссер [там же, с. 733].*

‘Культурная катастрофа’ изображается как коллективная психопатология персонажей через деконструкцию истории и традиций оте-

чественного театра, комически значимые фамилии и имена персонажей, через «катастрофу языка». Исторически значимыми для театра оказываются не только ритуал поедания режиссера, но и такие постановки, как «Синий остров», «Дети разврата», «Гнездо пескаря», «Спешите делать любовь». А репетируемый «Вишневый сад» превращается в «Вишневый зад», а затем в «Вишневый ад». Но подлинным «адом» оборачивается для режиссера попытка нового прочтения классического текста, трижды чудесным образом он воскресает, но все же труп его убивает. Кошмарность происходящего усиливается благодаря моделированию художественного пространства как двухуровневого: за адом повседневности театральной жизни с «верхней галереи» наблюдают Станиславский, Чехов и Ангел-хранитель, но они не в состоянии ничего изменить – в театре «человека забыли».

Путем обнажения и обыгрывания метафор «съесть человека», «искусство бессмертно» снимается автоматизм зрительского восприятия. Прием остранения (Б. Шкловский) вскрывает а-нормативность реальности, но изображенный «мир наизнанку» подразумевает возможность существования другого, прекрасного: режиссера можно съесть, но подлинное искусство в интерпретации автора все же бессмертно, поэтому на мгновение зрителю-читателю его дано увидеть:

Чехов и Станиславский исчезают, превратившись в облако. Режиссер неподвижно лежит, рядом ангел. Облако зависает над режиссером, взрыв света. На секунду декорация становится настоящим, живым садом с живыми птицами, голосами и апрельским ветерком. Мгновение, и все исчезает. Темнота. Шаги в пустом зале, тихий плач [2, с. 760].

**Интертекстуальность.** Пьесы переполнены аллюзиями и цитатами из классических и фольклорных текстов, гибридно-цитатными персонажами, в совокупности ориентирующими на «многослойное» прочтение. При этом творчество Богаева отражает еще одну новую тенденцию русского театра – «интерпретацию» или «ремейк» классических произведений. У Богаева таким ремейком гоголевской «Шинели» является пьеса «Башмачкин. Чудо шинели в одном действии». Как и в «Сансаре», «Резиновом принце», «Марьином поле», «Русской народной почте»,

главный персонаж выдумывает свой собственный мир, помогающий ему преодолеть бесчеловечные обстоятельства реальности. Башмачкин в болезненном бреду одушевляет и воображает путешествие своей возлюбленной шинели обратно к хозяину и наказание всех, кто мешает ей на этом пути. Справедливо утверждение Е.Е. Шлейниковой, что «расширение системы образов и фабульного ряда истории Акакия Акакиевича за счет апелляции к другим произведениям классика (“Нос”, “Портрет”, “Ревизор” и др.) позволяет видеть в “Башмачкине” не только ремейк-сиквел, но и ремейк-контаминацию, проецируемый на творчество Гоголя в целом» [23], в результате чего богаевскую пьесу можно рассматривать как оригинальный драматургический текст.

**Авторская позиция.** Пьесы О. Богаева отличаются активной авторской позицией, что характерно в целом для драматургии рубежа веков. Авторское «Я» О. Богаева проявляется прежде всего в паратексте его пьес. Большая часть из них получает интригующие заглавия с оригинальным жанровым определением («Русская народная почта. Комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии», «Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги», «Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах», «Башмачкин. Чудо шинели в одном действии», «Вишневый ад Станиславского. Обычная история в одном действии», «Тайное общество велосипедистов», «Резиновый принц»), отражающие, как правило, внутреннее (метафорическое) содержание пьес и уточняющие авторскую оценку, заинтересовывающие читателя-зрителя.

Не менее значимы авторские эпиграфы и посвящения, ими снабжена почти половина из представленных в сборнике пьес. Основная их функция – настроить на «правильное» восприятие, поскольку автор отказывается от принципа жизнеподобия в пользу условно-метафорического.

Ремарки выразительны (повествовательны, философски насыщены, лиричны, исполнены комизма) и полифункциональны. Они не только характеризуют персонажей, место или обстоятельства действий, но и, например, создают «непостановочные эффекты»:

Внутри муляжного окна ожил городок: идут маленькие фигурки людей, забегали автомобили, летит по небу режиссер. Подвал озаряется золотым светом и исчезает. На его месте появляется великолепный театр, а рядом такой же театр, другой, третий, еще и еще. Театр к театру, рампа к рампе, от Москвы до Камчатки, они крепко стоят Великой Театральной стеной [2, с. 206].

Через образный «видеоряд» ремарки могут выразить эмоциональное состояние автора:

Сквозняк раздувает огонь. Эра Николаевна не может подняться. Появляется Пушкин, он крепко связан веревками по рукам и ногам, ползет к Эре Николаевне. Шелест страниц. Заскрипели буквы. Лопнули шелковые нити. Книги набухают, как дрожжевое тесто. Это не склад боеприпасов – книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег, или это типографский наборщик пошутил с крыши? В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство-отрочество-юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьется в окно [2, с. 144].

Развернутость авторских ремарок указывает на потенциальную эпичность богаевских текстов.

Выделенные особенности поэтики пьес Олега Богаева позволяют сделать предположение о сюжетном мышлении писателя и игровом характере общения со зрителем-читателем. Результаты сопоставления редакций пьес свидетельствуют об авторском стремлении к синтезу стилевых традиций русского психологического театра и европейского театра абсурда, шоковой техники театра жестокости.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арабески : пьесы мол. урал. драматургов / под ред. Н. Коляды. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1998. – 458 с.
2. Богаев, О. А. Русская народная почта : 13 комедий / О. А. Богаев ; сост. В. Э. Исхаков. – Екатеринбург : Журн. «Урал», 2012. – 776 с.
3. Богаев, О. А. Тайное общество велосипедистов / О. А. Богаев // Транзит : пьесы мол. урал. драматургов. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2004. – 311 с.
4. Богаев, О. А. Dawn way. Дорога вниз без остановок / О. А. Богаев. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/3>. – Загл. с экрана.
5. Все будет хорошо : пьесы мол. урал. драматургов. – Екатеринбург : Уральское изд-во, 2005. – 372 с.
6. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX–XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта : Наука, 2008. – 280 с.
7. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / М. И. Громова. – 2-е изд., испр. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 368 с.
8. Заславский, Г. «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра / Г. Заславский // Знамя. – 1999. – № 9. – С. 178–180.
9. Кислова, Л. С. «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» (О. Богаев, В. Сигарев, В. и О. Пресняковы) / Л. С. Кислова // Литература Урала: история и современность : сб. ст. / УрО РАН ; Объединенный музей писателей Урала. – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2006. – С. 406–412.
10. Кислова, Л. С. Функции комического в драматургии О. Богаева / Л. С. Кислова. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-komicheskogo-v-dramaturgii-o-bogaeva>. – Загл. с экрана.
11. Книга судеб : пьесы победителей конкурса «Евразия-2003» / сост. Н. В. Коляда. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2004. – 320 с.
12. Липовецкий, М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73 (3). – С. 244–278.
13. Мамаладзе, М. Театр катастрофического сознания: о пьесах-философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73 (3). – С. 279–283.
14. Матафонова, Ю. Когда кричат: «Спасите наши души!» / Ю. Матафонова // Урал. – 2005. – № 7. – С. 35–38.
15. Михайлова, О. И. Другие пьесы / О. И. Михайлова // Театральная пьеса. Создание и бытование : докл. Седьмых науч. чтений «Театральная книга между прошлым и будущим» / сост. А. А. Колганова. – М. : Рос. гос. б-ка по искусству, 2008. – С. 100–108.
16. Нулевой километр : пьесы мол. урал. драматургов. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2004. – 310 с.
17. Репетиция : пьесы урал. авт. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2002. – 458 с.
18. Руднев, П. Страшное и сентиментальное / П. Руднев // Новый мир. – 2003. – № 3. – С. 180–184.
19. Сальникова, Е. Возвращение к реальности / Е. Сальникова // Современная драматургия. – 1997. – № 4. – С. 172–173.

20. Театр в бойлерной : пьесы мол. урал. драматургов. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2006. – 312 с.

21. Транзит : пьесы мол. урал. драматургов. – Екатеринбург : Урал. изд-во, 2004. – 311 с.

22. Четина, Е. «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития / Е. Четина // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта : материалы науч.-практ. семинара, 12–13 апр. 2008 г., Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева; Федер. агентство по образованию. – Самара : Универс групп, 2009. – 108 с.

23. Шлейникова, Е. Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический ремейк / Е. Е. Шлейникова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – № 27. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/bashmachkin-o-bogaeva-kak-dramaturgicheskiy-rimeyk>. – Загл. с экрана.

24. Шлейникова, Е. Е. Драматургия О. А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Шлейникова Е. Е. – СПб., 2008. – 19 с.

## **OLEG BOGAEV PIECES AND CONTEMPORARY LANGUAGE DRAMATURGICAL**

*S.S. Vasilyeva*

The article deals with the author's collection of pieces by Oleg Bogaev – playwright of the Ural school of the “new drama” in the context of artistic quest of modern theatre. Provides an overall assessment of the playwright of the modern theatrical critics; characterized by peculiarities of poetics of Bogaevsky drama: motives, paratext, plot-compositional structure, chronotop, the system of characters, genre.

**Key words:** *modern drama, “the Ural school”, theater of the Absurd, the theatre of Cruelty, the plot, chronotop, comedy, alogism.*