

ФРАГМЕНТ «ОДЕССКОЙ ДРАМАТУРГИИ» В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

(рецензия на монографию: Малютина Н. П. «Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя». – Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. – Rzeszow, 2016. – 180 s.)

Вышедшая в издательстве Жешувского университета монография профессора Натальи Павловны Малютиной есть первым представлением современной одесской драматургии в Польше. В качестве объекта исследования избрано творчество знаковых для русской литературы и культуры на Украине в целом и города, в частности, Анны Яблонской и Александра Марданя. Рассматривая драматургию избранных для изучения писателей, исследовательница, с одной стороны, пытается создать целостный очерк о них и их творчестве (биография, взгляды, драматические произведения, постановки, восприятие зрительской аудитории, рецензии в Украине и за рубежом), а, – с другой, – стремится вписать их в контекст развития современного постмодерного театра, выделяя и анализируя наиболее существенные его характеристики: металитературность и метатеатральность, пародийный дискурс, ироничность, утопии массового сознания и пр. В этом аспекте в качестве сквозного объединяющего момента исследования не случайно оказывается именно поэтика высказывания, организовывающая внутреннее пространство драматургии, позволяющая наиболее тонко и точно объяснить внутренние закономерности и стилевую специфику обоих писателей.

Анализируя тексты и контексты драматургии Анны Яблонской и Александра Марданя, автор монографии в качестве основополагающего пытается практически аргументировать тезис о том, что модели высказывания в современной драматургии реализуют глубокое проникновение одного в другое традиционной, высоко художественной, авторской культуры и контекста массового сознания. В этом плане наиболее весомой категорией художественного восприятия мира оказывается не столько автор или актер, сколько зритель, способный воспринимать и структурировать смысловые иерархии текста, времени и себя. Отсюда пристальное внимание Н. П. Малютиной к процессам демифологизации и разрушения метанарративов, приращивания смыслов и контекстной интерпретации во внутреннем художественном пространстве пьес; в сосредоточении внимания на авторские попытки «остранить» известное, перенести его в новые контексты, придав тем самым возможности новых, соответствующих (или не соответствующих) времени прочтений. В таких случаях, по наблюдению автора, план высказывания четко обнаруживает игру стереотипов массового сознания, наложение литературных и бытовых клише, прослеживается своеобразный «словесный перформанс», в процессе которого слово (или означенный предмет) утрачивают связь с материальным миром, деконструируется их смысл в связи с театрализацией процессов создания некоторых механизмов, матриц

постижения мира» [с. 29]. С другой стороны, наблюдается литературность авторского мышления как способ создания мира, актуализирующего культуру интертекста (Библия, Н. Гоголь, А. Грибоедов, И. Бродский, А. Чехов, Вергилий, Шекспир и пр.).

Примечательной чертой монографии есть стремление автора «дойти до сути», вскрыть глубинные механизмы творчества драматургов, истоки философии образного мира их произведений, отличающие их художественное своеобразие. В случае рано ушедшей из жизни Анны Яблонской эта особенность представляется отличительной, ведь в поле зрения исследовательницы оказался весь ее творческий путь – актрисы, поэтессы, драматурга. Глубоко проникая во внутренний мир художницы, исследовательнице, как мне кажется, удалось вскрыть «центральный нерв» ее творчества, авторскую театральную доминанту, организующую внутреннее пространство ее воображения – это попытка драматурга проникнуть в тайну, сокрытую за иллюзией реальности, тайну Зазеркалья. Исследуя биографические источники, автор монографии вполне аргументировано связывает истоки художественного мышления А. Яблонской, игру ее творческого воображения с первыми сыгранными семнадцатилетней девушкой театральными ролями Ангела (спектакль «Эдит Пиаф – иллюзия реальности») и Придворной чердачницы («Тайна Великого Зачердачья») в пьесах ее режиссера и наставницы Натальи Князьевой (театр «Тур де Форс»).

К этому примыкает тяготение к трудно объяснимому, к миру параллельному, духовному – религиозно-мистическим учениям, эзотерическому пути, таящемуся в мифах, притчах, легендах, сказках. Автор обращает внимание на то, что целый ряд пьес Яблонской в основе своего построения имеют монологическую структуру, либо же монологизированный диалог («Монодиалоги», «Бермудский квадрат», «По-эт», «Пантеон», «IV-й закон Ньютона» и др.), и эта особенность фиксирует расщепленность картины мира ее героев, наличие его различных планов, в частности, реального и метафизического. Скажем, так рассматривается композиция несовместимости логических явлений в пьесе «Бермудский квадрат», в то время как в обыденном сознании фигурирует феномен треугольника. Именно в этой плоскости созревает конфликт различных типов сознания, неразрешимость которого порождает мистику поэзии как своеобразный переход на высший уровень бытия. Касаясь характеристики образа автора в драматургии А. Яблонской, исследовательница считает, что в ее пьесах он «проступает в самой логике смещений, разрешения привычных представлений о мире» [с. 63], в попытке деконструировать привычные смыслы, преобразовать (пере-создать) погруженный в хаос мир.

Одну из глав, анализирующих поэтику высказывания в драматургии А. Яблонской, исследовательница посвящает пародийному дискурсу ее драматических сказок, которые сама писательница сгруппировала определенным образом: «Сказки не для детей» и «Детские сказки». Учитывая, что отдельные сказочные мотивы присущи и целому ряду несказочных

произведений автора, Н. П. Малютина высказала вполне аргументированное предположение о том, что написавшая более тридцати пьес 29-летняя Анна Яблонская так и осталась погруженной в таинственный мир трудно постижимого, запредельного, обозначенного как индивидуальный миф сказочного зазеркалья. Вполне мотивировано в монографии он представляется как «насыщенное авторским сознанием» «специфическое метавысказывание» [с. 66], обозначившее оригинальную художественную трансгрессию сказочного и повседневно-событийного, что во внутреннем мире произведений порождает своеобразную пародийно-ироническую, комическую стилистику.

Рассматривая «недетские сказки» «Тепло» (построенную на матрице сказки «Двенадцать месяцев»), и «Русский лес» (актуализирующую архетипы сказки о Принцессе и простолудине), автор монографии акцентирует на деконструкции известных сюжетов, представляющих «обытовление сказочной реальности» [с. 67], усиливающих пространство восприятия гротескных условностей, острающих композиционно заложенное двоемирие. В разворачивании таких двойных сюжетов Н. П. Малютина усматривает свидетельство метатеатрального удвоения образа мира и его восприятия, возникающего посредством мистификации, игры, «двойного кодирования».

Сквозное обширное и разнообразное наличие интертекстуального пространства в драматургии Яблонской позволило автору утверждать мысль об особом присущем ее драматургии состоянии литературности, активно участвующем в создании общей картины мира ее произведений и их смысловых кодов. Определение «текстов» И. Бродского («Лодочник»), Вергилия («Пустошь»), Н. Гоголя («Здесь был Гоголь») и других писателей в соответствующих интеллектуально-философских, иронически-пародийных, либо же лирических контекстах авторского сознания драматических произведений А. Яблонской составляет еще одну парадигму научной интерпретации текстов писательницы, осуществленную Н. П. Малютиной. Театр Яблонской она квалифицирует как театр, художественная образность которого порождает многомерность видения» – **Театр представления видения**, оригинального пере-прочтения драматургом матриц устоявшихся философских концепций и литературных архетипов в контексте современного постмодерного мирознания.

Касательно драматургического творчества Александр Марданя, как наиболее существенную для нее характеристику, исследовательница выделяет нацеленность автора на зрительское восприятие. Аудитория, на которую рассчитывает автор, должна обладать по крайней мере двумя особенностями; как правило, это глубокая осведомленность в советском/постсоветском образе жизни и не менее глубокое знание русской литературной классики. При этом, подчеркивает автор, спектр театральных произведений драматурга довольно разнообразен и его жанрово-стилевые характеристики вполне позволяют рассматривать творчество писателя в контексте современной массовой попкультуры, в плоскости которой эта самая обращенность к русской классике и недавнему советскому прошлому активно подвергается «остранению»

посредством широкого употребления газетно-журнальных клише, постсоветских штампов, тиражирования стереотипных ситуаций и топосов. В таком случае неизменно прослеживается контраст/конфликт разных планов и уровней высказывания, разных стилей, часто не совместимых друг с другом [с. 103]. Разводя эти планы, иронически сопоставляя их либо же накладывая друг на друга, автор достигает иронически-пародийных эффектов, тем самым подвергая деконструкции привычные взгляды и ситуации. По наблюдениям Н. П. Малютиной, для более яркого выражения своих идей А. Мардань зачастую выбирает закрытое пространство, ограниченное топосом квартиры, коридора или больничной палаты, либо же просто банальной очереди. В этом узком пространстве, как правило, более обнаженной предстает душевная жизнь человека, его подсознательные страхи, фобии, надежды. И это входит в реализацию авторского проекта – заданности той или иной ситуативной модели, рассчитанной на достижение художественного эффекта: трагизм положения героя, разрушение иллюзий, одним словом, – его нестыковка с бытием. Так, анализируя пьесу «Американская рулетка. Номер четырнадцать», исследовательница наблюдает за способами авторской интерпретации довольно таки стереотипного мифа о внезапном обогащении, обыгрывая его в пространстве типичной квартиры №14 в контексте представлений обывательского сознания, где все беды так или иначе связаны с Америкой. По наблюдению критика, в пьесе нет конфликта, но зато есть «много раз варьируемая идея иронии судьбы, благодаря которой реализуются шансы разбогатеть лишь в одном случае из многих (как и в игре в рулетку)» [с. 108]. При этом особую роль приобретают приемы драматургической поэтики: путаницы, повторения (фактически удвоения) сцен в двух действиях пьесы, что напоминает вращение рулетки.

Анализируя драматические произведения А. Марданя, Н. П. Малютина выделяет несколько присущих его авторскому стилю (следовательно, и вписанных в его поэтику) способов художественной реализации заложенных смыслов: первый касается оригинальной жанровой идентификации произведений, выраженной в авторских жанровых заголовках и подзаголовках, часто образующих дву/трисоставное название пьесы, например: «Антракт» (Неприличное название)», «Борщ в четыре руки» (Чет-Нечет)», «Американская рулетка» (Положительная комедия), «Собачий вальс» (смертельная комедия), «Очередь» (Пессимистическая комедия) и другие; второй, по ее мнению, содержится, прежде всего, «в авторском паратексте к рассматриваемой пьесе, в его других произведениях, рассказах, повестях, афоризмах, эссе, а также различных свидетельствах рецепции данного произведения или творчества какого-то писателя, в том числе таких как: парафразы, пастиши, пародии, переводы» [с.104-105]. Плоскость литературности в этом плане сближает его драматические произведения с произведениями Яблонской, а, с другой, – позволяет точнее определить их художественное своеобразие. Большое внимание в исследовании отведено обнаружению литературного контекста (В. Шекспир («Гамлет»), В. Катаев «Квадратура круга» и «Миллион терзаний»),

Б. Акунин «Чайка», «Гамлет. Версия» и, особенно, «диктатуры чеховского текста» в драматургии А. Марданя, по отношению к которому все его драматургическое творчество, погруженное в контекст массового поп-сознания, приобретает черты симулякра. И все же, не взирая на соответствующие замечания, Н. П. Малютина усматривает в общей стилистике пьес одесского драматурга некий «пафос трагической Сопричастности времени» [с. 115], «эпистемиологического пессимизма» [с. 113], приобретающий характер тотальной иронии, трагикомизма бытия и тотального сострадания героям, что и позволило ей обозначить театр драматурга как **Театр психологического отношения**.

В этой плоскости, по мнению исследовательницы, наблюдаются как минимум две текстовые сферы: советского времени 70-х – 80-х годов, где ощущается некая ностальгия по утраченным моральным ценностям советского общества, и современности с ее хаотичным бытием и острой иронией над устаревшими стереотипами, штампами и симулякрами. Так, скажем, в пьесе «Уравнение с одним неизвестным» исследовательница в качестве основополагающего принципа архитектоники произведения усматривает наложение одного типа высказывания на другой: «цитаты с постсоветскими штампами, некие культурные (литературные) топосы, стереотипы, связанные с восприятием культуры и реальной жизни, откровенные бытовые подробности постсоветского образа жизни» [с. 103]. Все это, по ее мнению, «создает пространство для структурной иронии, разрушающей художественную условность театрального образа» [с. 103].

Помимо глубокого исследования поэтики творчества Анны Яблонской и Александра Марданя, отразивших «оригинальность мультикультурного сознания одесситов», в монографии Н. П. Малютиной присутствует обстоятельная теоретическая база, касающаяся раскрытия основных закономерностей развития современной постмодерной драматургии – русской и европейской. Автор широко и высокопрофессионально апеллирует к исследованиям известных украинских, американских, британских, французских, немецких, российских, польских и др. театроведов, обозначая тем самым научное издание, весомость которого в плоскости представления «одесского» фрагмента европейской драматургии трудно переоценить.

Татьяна Мейзерская,
Киевский национальный лингвистический университет

Рецензія надійшла до редакції 09. 02.2017
Прийнято до публікації 25.03.2017