УДК 821.161.1-2:130.3

Л.С.Кислова*

МЕТАФИЗИКА ДЕТСТВА В ДРАМАТУРГИИ КСЕНИИ ДРАГУНСКОЙ

Статья посвящена ключевой для драматургии К. Драгунской проблеме взросления «вечных детей». Иллюзия детства становится доминантной в судьбах героев К. Драгунской, не желающих взрослеть и стремящихся остановить время. Но бегство от реальности оборачивается возвращением и приводит каждого из них к неминуемой личностной катастрофе. В предлагаемом исследовании рассматривается основная существующая в пьесах К. Драгунской оппозиция «прошлое – настоящее».

Ключевые слова: метафизика, оппозиция, детство, иллюзия, «новая драма», перформанс, насилие, игра.

Пьесы Ксении Драгунской построены на ассоциациях с детскими образами и впечатлениями, и эта ассоциативная связь с *до-бытийностью* и метафизической природой *детского* открывает в текстах драматурга новые смысловые парадигмы. Герои пьес К. Драгунской не просто прячутся от жизни, но, стремясь создать иллюзию внутренней гармонии, они конструируют собственную альтернативную реальность: «возвращаются» в детство («Яблочный вор», «Русскими буквами»); погружаются в безумие («Навсегда-навсегда», «Рыжая пьеса»); «бросаются» в испепеляющую страсть («Земля Октября»); дублируют поступки героев русской классики («Мужчина, брат женщины»); стремятся прожить чужую жизнь («Знак препинания ПРОБЕЛ»); погружаются в глубокие внутренние переживания и отгораживаются от окружающих, сбегая в загородные дома и на заброшенные дачи («Пить, петь, плакать», «Русскими буквами», «Яблочный вор»).

Герои пьесы К. Драгунской «Русскими буквами» скрываются от реальности в мире своих фантазий и в запущенном саду Ночлегова, уверенные, что таким образом смогут вернуться в детство: «Игровое начало в пьесах Драгунской связано с затянувшимся и непреодоленным детством большинства ее героев из числа «сверстников и ровесников» [1.С.290]. Ночлегов, Скай и Осенний Стрелец, отчуждаясь от действительности, охотно возвращаются в свой детский мир и живут преимущественно воспоминаниями, а период, предшествующий волшебному возвращению в детство, словно исчезает из их прошлого, теряет свою значимость. Рассказы Ночлегова о жизни в далекой Дании, история несчастного Стрельца и мрачное прошлое Скай не сопряжены в сознании героев с действительностью и потому кажутся выдуманными, ненастоящими.

С детством связано не только все самое светлое и радостное в жизни обитателей заброшенной усадьбы, с ним ассоциируются и первое разочарование, и первая боль, и первое предательство: любовь Скай к мальчику Алеше (аллюзивная связь с романом Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»), психиатричес-

---

* © Кислова Л.С., 2009

Кислова Лариса Сергеевна – кафедра русской литературы Тюменского государственного университета

кая больница, куда поместили Алешу (имя героя является знаковым в его судьбе); вызов Скай в Лефортово, ее пребывание в специальном исправительном учреждении Верхнего Улулуя, мальчишеский бунт Ночлегова (женитьба на датчанке Евке-Лоттке); несчастья Стрельца (уход из семьи отца, сумасшествие матери) и занятия в кружке выжигания по дереву при Дворце пионеров имени Фадеева. Картины детства смешались в сознании каждого из героев, прошлое воспринимается ими как настоящее, а будущее неразрывно связано с прошлым. Ночлегов, Стрелец и Скай с детским спокойствием относятся к странным событиям, происходящим в саду и доме: мертвые птицы, мифические погромщики, появление Уполномоченных Троицкого уличного комитета национального самоспасения. Неповзрослевшие обитатели «дворянского гнезда», стараясь не замечать происходящего, продолжают непринужденно общаться друг с другом: «Н о ч л е г о в. А все-таки мы молодцы! Птицы уже умерли, собаки тоже, а нам – хоть бы хны! Крепкие ребята!. Ровесники без буквы “т”» [2.С. 37]. Они рассказывают забавные истории из своей школьной жизни, наряжают елку поздней осенью, играют в «испорченный» телефон и, как в детстве, закрывают глаза, убеждая себя в том, что все вокруг спокойно: «*Стрелец, Ночлегов и Скай наряжают елку. Уполномоченные бродят по саду и дому, считают яблони, говорят о том, что надо их спилить и сделать спортплощадку, могут что-нибудь отвинчивать и выносить, просто разбирать дом по кускам*» [2.С.40].

Мотив возвращения является сюжетообразующим в пьесе К. Драгунской: герои зависят от детских воспоминаний, детских впечатлений, детских игр, детской любви, а сад Ночлегова представляется им волшебным местом, позволяющим вернуться в прошлое. Герои пьесы, словно дети, прячущиеся в темноте, скрываются в безопасном убежище осеннего сада, и даже когда жестокая реальность настигает их, они отказываются ее воспринимать и продолжают игру, надежно укрывшись в гармоничном мире собственных фантазий. Им действительно удается на мгновение вернуть детство: Скай встречается со своей великой любовью Алешей-мучеником, ставшим иеромонахом Евлогием; Стрелец обретает семью, которой у него никогда не было и о которой он страстно мечтал; Ночлегов, наконец, находит применение заброшенной усадьбе: «<...>Вымоем окна, свет зажжем, будет у нас пир. Вечером люди идут по дороге и видят, как мой дом светится... Пусть все заходят. Будем пить, петь и плакать...» [2.С.44]. В сознании «вечных детей» возникает конфликт между реальностью и вымыслом. Настоящая жизнь Ночлегова, Скай и Осеннего Стрельца заканчивается еще в детстве, дальше в судьбе каждого из них наступает период безвременья, связанный для Ночлегова с эмиграцией, для Скай – с годами, проведенными в Верхнем Улулуе, для Стрельца – с бессмысленными скитаниями по свету. Спонтанное погружение в детство кажется героям настоящим подарком судьбы, но в то же время очевидно, что вновь обрести утраченное невозможно, и повторение однажды пережитого на самом деле не только бессмысленно, но опасно и разрушительно.

Герои в последних сценах пьесы К. Драгунской вновь счастливы, они нашли друг друга и погрузились в иллюзию вечного детства, перестав воспринимать даже реальность техногенных катастроф, но стремление персонажей повернуть время и воссоздать прошлое имеет суицидальную природу коллективного инфантилизма, поскольку нельзя вернуться в призрачный мир детской мечты и найти счастье в несуществующем райском саду среди сверстников и ровесников. Финал пьесы перекликается с финалом комедии А.П. Чехова «Вишневый сад», и эта аллюзивная связь, безусловно, символична и принципиальна.

Отчуждена от действительности и героиня пьесы К. Драгунской «Яблочный вор» Анна Фомина, для которой воображаемый мир реальнее настоящей жизни. Анна покидает город, избегает контактов с окружающими и моделирует свое безопасное параллельное пространство, сущностно совершенно чуждое ее внутренним устремлениям. Она выступает в роли маргинальной героини, отказывающейся от всех возможных психологических ролей и замкнутой в мире собственной рефлективности. Окончившая «сценарный факультет», Анна осознает, что ее место не за городом на полуразрушенной даче, а натуральное хозяйство – вовсе не ее стихия, но «вечный двигатель» крутящегося барабана стиральной машины тем не менее заменяет ей «живую жизнь». Анна, намеренно отгораживаясь от жизни в «большом времени», на свою заповедную территорию пускает лишь восьмилетнего мальчика Никитоса, подругу Шурочку Дрозд и старого приятеля Петра Еловецкого, напоминающего знаменитого Епиходова. В пьесе К. Драгунской «Яблочный вор» можно выделить ряд символических чеховских образов, ставших сквозными (мотив сада, образ женщины-ребенка).

Анна Фомина прячется в прошлом – в безопасном мире детства – от неразрешимых проблем. Она искусно имитирует стабильность и беззаботность, скрываясь от всех на своем одиноком острове «несбывшихся надежд», расположенном в Московской области. А состоятельный, уверенный в себе Сергей Степцов, следуя давней сложившейся традиции, ежегодно отправляется воровать яблоки в чужих садах, пытаясь таким образом «заглянуть» в детство, на мгновение почувствовать себя юным, отчаянным и бесстрашным. Счастье в сознании героя ассоциируется с пьянящим ощущением внутренней свободы, которое осталось в далеком детстве, и любовью к Анне Фоминой, поскольку успешный бизнесмен Сергей Степцов, вплотную подошедший к «кризису среднего возраста», сохранил в себе мальчишескую бесшабашность и романтические иллюзии. Для Степцова любить Фомину и воровать яблоки в садах соседей – явления одного порядка: для вылазок на чужие участки и для объяснений с Фоминой он вынужден преодолевать себя, побеждая страх и нерешительность. Для Фоминой прошлое сопряжено с ее комсомольской «звездностью», творческой востребованностью, лидерством и неизменным успехом. Она отстраняется от действительности, от любых событий, происходящих за границей ее замкнутого мира, и пытается сублимировать свою творческую энергию в рутинной домашней работе. Анна Фомина стремится избегать негативных эмоций, однако они врываются в ее закрытое пространство вместе с любовью Степцова, и загородное убежище Фоминой утрачивает статус укрытия.

Радикальная драматургия и протестный театр появляются в России на рубеже XX-XXI веков, и «новая драма», освоившая шокирующую эстетику «театра жестокости», становится доминантным искусством эпохи «парадигматического сдвига». В новом театре зритель может быть вовлечен в действо или отстранен от него, однако концепция катастрофичности бытия присутствует на альтернативной сцене в качестве ключевой. «Новая драма», следуя художественным установкам Антонена Арто и имплицируя принципы современного английского «In – Yer – Face Theatre», уничтожает атмосферу буржуазной безмятежности посредством изображения жестокости в окружающем мире. По мысли М. Липовецкого, в пьесах Марка Равенхилла и Сары Кейн «сцены насилия <...> выступают как мощный катализатор бессознательного – они взрывают структуры рационального, они «овнешняют» тот непрерывный кошмар, который носят в себе молодые герои благополучного общества, они вызывают травму у зрителей – с тем, чтобы разрушить и их душевный покой» [3.С.248]. Приближение надви-

гающейся катастрофы и эффект непрекращающегося кошмара в пьесах «новой драмы» «создают <...> магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией» [4.С.195]. Говоря о текстах новейших драматургов, М. Липовецкий отмечает, что «в сегодняшней моде – жестокие, депрессивные, преувеличенно тяжкие пьесы, уходящие корнями в отрицание мира; пьесы скорее о мучителях, чем о мучениках» [3.С.249].

Однако пьесы К. Драгунской, эстетически существуя в дискурсе «новой драмы», воплощают двухуровневую реальность. С одной стороны, «пустота, дым-туман, ничего и никого, из этого тумана сквозь сон проявляются образы прошлого, странно переплетаясь с настоящим <...> Любое бегство из этого безвременья оборачивается неминуемым возвращением. Неужели опять единственным выходом является смерть?» [5.С.200], но в то же время – пространство живое, наполненное образами детства. Герои мечтают о гармоничной счастливой жизни в мифическом «Обожалово», которое занимает место рая в сознании каждого из них: «*В это время простая хорошая музыка заиграла совсем близко, зажглись огни и в вечернем небе парка начался фейерверк*» [6.С.101].

Одна из самых амбивалентных в этом смысле пьес К. Драгунской – «Рыжая пьеса». Это драма о детях и взрослых, утративших и вновь обретших свое рыжее детство. По мысли В. Тубельской, «*если добру нет места в реальности, окружающей героев, то по воле автора оно все-таки торжествует в финале, в мире воображаемом, где безраздельно царит рыжий цвет, где конфликты благополучно разрешаются, а конец всегда только счастливый*» [7.С.86].

Героиня пьесы – рыжая девочка Соня, потерявшая свою собаку Селедку, стремится отомстить взрослым, убившим ее рыжую подругу «на шапку». Задуманная Соней месть жестока и подготовленная ею акция по-своему кинематографична: «С о н я. Я решила, что в День города обязательно залезу на крышу самого высокого дома и буду стрелять из автомата по праздничной толпе и смотреть, как они там все визжат и превращаются в кровавые лохмотья, все, кто убивает собак, кто носит шапки из собачьего меха, и те, кто ничего не говорит им всем...» [6.С.98]. Девочка, пережившая трагедию, мгновенно повзрослела, она перестает спать, плакать и по ночам поднимает гантели, тренируясь держать автомат. Ее пребывание в Лесной школе Шаховского района для нервных детей заканчивается страшным перерождением: «<...>Я больше никогда не плачу и никогда не сплю. Я не сплю. И сегодня не спала. Потому что сегодня День города, и у меня должна сбыться мечта» [6.С.97]. Финал пьесы позитивен, и трагедии удается избежать: девочку Соню спасает любовь мальчика Егора, чьи родители вдруг неожиданно сближаются и как будто вновь возвращаются в детство, где у каждого из них была своя рыжая любовь, которую так хотелось спрятать от окружающего мира. Впереди у героев прекрасная жизнь в Обожалово, в доме, построенном отцом Егора для «сверстников и ровесников»: «П а п а. <...> И в этот дом смогут приходить все. Особенно дети. Кому идти некуда, кто из дому сбежал, кому просто надо...» [6.С.101].

Но «Рыжая пьеса» тем не менее одна из самых тревожных пьес К. Драгунской, поскольку не произошедший акт насилия словно «замирает» в пространстве, застывает в атмосфере, маркируя человеческие отношения особым образом и заставляя героев жить в постоянном страхе приближающейся беды, надвигающейся катастрофы.

«Новая драма» <...> представляет собой практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики – *изнутри*, а не извне <...>. В ее произведениях коммуникативное насилие, во-первых,

выступает в качестве фундаментального социального и культурного опыта не только героев, но и авторов; а во-вторых, оно оформляется как универсальная метафора всех прочих социальных языков и любой иной коммуникации, порождая не только «свою» экономику и политику, но и свою сферу сакрального» [4.С.200]. Таким образом, метафоричность картины мира подчеркивает глубину душевной неустроенности героев К. Драгунской, переживающих острые приступы духовного аутизма, неуспокоенности, неукорененности «вечных детей» в реальной действительности.

Мир драматургии К. Драгунской традиционно определяют как своеобразное «зазеркалье», населенное безумцами, юродивыми, «беженцами», сказочными существами и призраками прошлого. Пьесы Ксении Драгунской, обладая характерной для «новой драмы» дискурсивностью, перформативностью, фантасмагоричностью, эсхатологичностью, безусловно, вписываются в контекст этого направления, хотя и присутствуют в нем несколько периферийно, поскольку наделены отчетливо позитивной энергетикой за счет репрезентации *детского*.

Библиографический список

1. Громова, М.И. Ксения Драгунская // Громова, М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. – М., 2005. – С. 285 – 292.

2. Драгунская, К.В. Русскими буквами / К.В. Драгунская // Современная драматургия. – 1996. – № 2. – С. 25 – 44.

3. Липовецкий, М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: *философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых* // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 244 – 278.

4. Липовецкий, М.Н. Перформансы насилия: *«Новая драма» и границы литературоведения / М.Н. Липовецкий* // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89. – С.192 – 200.

5. Цунский, И. «Заколдованное пространство» / И. Цунский // Современная драматургия. – 1997. – № 1. – С. 196 – 203.

6. Драгунская, К. Рыжая пьеса / К. Драгунская // Современная драматургия. – 1999. – № 1. – С. 87 – 101.

7. Тубельская, В. Для детей и о детях. *Знак беды / В. Тубельская* // Современная драматургия. – 1999. – № 1. – С. 86.

L.S.Kislova

METAPHYSICS OF CHILDHOOD IN THE WORKS OF KSENIA DRAGUNSKAYA

The article is devoted to the key problem of growing up of «eternal children» that is revealed in the works of Ksenia Dragunskaya. The illusion of childhood dominates the lives of the main characters, who refuse of becoming mature and are eager to stop the pace of time. But escape from reality turns into returning and leads to the inevitable personal catastrophe for each of them. Of primary importance is the main opposition «past – present» that becomes top-important in the works of K.Dragunskaya.

Key words: metaphysics, opposition, childhood, illusion, «new drama», performance, violence, play.