

УДК 821.161.2-25.09

**ПРАГМАТИКА МОТИВА ИГРЫ В ДРАМАТУРГИИ  
А. ШИПЕНКО (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «СМЕРТЬ  
ВАН ХАЛЕНА» И «ИГРА В ШАХМАТЫ»)**

Е.А. Тетерина

Томский государственный университет

E-mail: telena88@mail.ru

**Тетерина Елена Александровна**, аспирант филологического факультета Томского государственного университета, редактор Издательства ТПУ.

E-mail: telena88@mail.ru

Область научных интересов: теория мотива в отечественном литературоведении, специфика драматургического мотива, современная отечественная драматургия, рецептивная эстетика.

Рассмотрен вопрос о применимости категории мотива к исследованию драмы, выявлена специфика драматургического мотива, в отличие от мотива, реализующегося в повествовательных текстах. Исследована прагматика мотива игры в пьесах А. Шипенко «Смерть Ван Халена» и «Игра в шахматы» с точки зрения феномена, представляющего исключительный интерес для театра.

**Ключевые слова:**

Мотив игры, коммуникативное событие, прагматика.

Мотив как феномен поэтики художественного текста привлекает всё большее внимание исследователей, однако до сих пор остается в литературоведении без строгого определения. Более всего методология изучения мотива проработана относительно фольклора (труды А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, О.М. Фрейденберг, Б.Н. Путилова и других) и повествовательных текстов (работы И.В. Силантьева, В.И. Тюпы, Н.Д. Тамарченко и других). Существует отдельная группа литературоведческих исследований, направленных на изучение мотива в поэзии; наблюдается тенденция выделения лирического мотива (о чем, например, говорится в книге И.В. Силантьева «Сюжетологические исследования»). Отмечается интерес литературоведов к изучению мотива в драматургии<sup>1</sup>. При этом, несмотря на наметившееся устремление некоторых исследователей учитывать при изучении мотива жанрово-родовую природу текстов, в настоящее время специфика драматургического мотива по существу не описана.

В общем случае мотив характеризуется своей репродукцией в тексте, в его роли «может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.» [1. С. 30].

И.В. Силантьев конкретизирует понятие мотива относительно повествовательных текстов: «мотив – это единица повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантная в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы» [2. С. 22].

Драматическому роду литературы свойственна редукция языка повествования, основой драматического сюжета является действие. Поэтому определение мотива через категорию повествования не актуально при исследовании драмы, однако мотив, представляющий собой обобщение подобных в своем содержании событий, видится важной семантической единицей для исследования драматического сюжета. Следовательно, применительно к драме мотивный анализ требует уточнения методики, в чем видится научная новизна предпринимаемого исследования.

Специфика драматургического мотива состоит в том, что репрезентирующее его событие – это прежде всего коммуникативное событие, по М.М. Бахтину, событие взаимодействия сознаний. Обобщение ряда подобных коммуникативных событий, которые формируют своеобразную «границу» – область отношений между сценой и зрительным залом, и являет собой драматургический мотив.

Феномен игры представляет непосредственный интерес для драматического искусства не только как неотъемлемая часть человеческого общежития, конституирующее основание человеческого бытия (согласно Й. Хейзинге, игра сопровождает человека от рождения до самой смерти), но и как основа любого воплощения драмы – литературного или сценического. Ведь даже текст пьесы способствует зрительному представлению актерской игры, а успех спектакля зависит от соучастия публики, т. е. приятия зрителем правил игровых видов искусства.

С конца 1980-х гг. с приходом в отечественную литературу постмодерна феномен игры в искусстве приобретает особую популярность. Эпоха «промежутка» порождает стремление авторов «работать на границах, кромках, гранях (между!), затеявая своеобразную игру неустойчивых смысловых значений» [3. С. 100]. Игровые техники входят в творческий метод многих современных отечественных драматургов: Н. Коляды, Л. Петрушевской, Э. Радзинского, С. Злотникова, В. Славкина – представителей так называемого старшего поколения; Е. Греминой, О. Богаева, О. Мухиной, братьев Пресняковых, братьев Дурненковых, относящихся к «младшему» поколению. Игровая комбинаторика, подменяющая логическую ясность сюжета, композиции, предмета изображения, подвижная игровая структура произведений, построенных на аналогиях, переключках, лейтмотивах, смешениях, метаморфозах (иначе говоря, на взаимодействиях, не имеющих жестких границ, задаваемых верностью натуре, принятой нормой или стилистикой), тяготеющая к условной модели неклассического мышления, – всё это, по словам С.П. Батраковой, присуще современным художникам, работающим в разных жанрах [3. С. 96].

Алексей Шипенко, опубликовавший первые пьесы в 1989 г., соединяет в своем творчестве черты «старшего» и «младшего» поколений, буквально являясь драматургом «промежутка», «межкультурья». Критики охарактеризовали его по-разному: «заметный представитель постмодернизма в драматургии» [4. С. 3], «герой-легенда, герой-пароль поколения, новая “новая волна” в драматургии» [5. С. 25], «первый скандальный драматург эпохи перестройки» [6]. Нейтральные оценки творчества А. Шипенко редки, в основном они колеблются от резкой критики (статья М. Смоляницкого) до включения в ряд «выдающихся личностей XX века» (Венская государственная библиотека поместила портрет драматурга в галерею с таким названием). Фигура А. Шипенко, пожалуй, самая загадочная в современной отечественной драматургии. Вскоре после первых опубликованных пьес и последовавших на шумевших спектаклей на фестивале «Херсонесские игры – 91» и публикации первого сборника – «Из жизни комикадзе» (М. Союзтеатр, 1992) – автор переезжает в Германию. Там режиссирует свои спектакли, участвует в разных творческих проектах, организует собственную музыкальную группу «Лёфборг». В 1998 г. публикует на немецком языке роман «Жизнь Арсения» (в России он напечатан в 2000 г. мизерным тиражом с немногословной аннотацией: «Роман “Жизнь Арсения” принес Алексею Шипенко (1961 г.) европейскую известность»), а в 1999 г. – роман «Книга совпадений». Книги драматурга и пьесы в России не переиздавались, тексты в интернет-пространстве почти не представлены. Сам Шипенко (подобно Сэлинджеру) старается не распространяться ни о себе, ни о своем творчестве, предпочитая, однако, различного рода мистификации и мифологизации. Единичные интервью с драматургом перепечатываются из газеты в газету, вызывая сомнение в своей

подлинности. Оттого пока на родине Шипенко принадлежит к «поколению незамеченному» [7. С. 28], а на Западе известен как человек многообразных талантов (писатель, режиссер, актер, музыкант). Отрывочные фразы, брошенные российским журналистам, противоречивы (или исполнены игры?): утверждает «давно никого не эпатирую», при этом ставит спектакль «Гонка» в торгово-развлекательном центре [8], рассматривает свою судьбу как неслучайность (рассказывает, что поступил в театральный институт по спонтанному совету брата), вместе с тем убеждает всех, что не знает основ драматургии и театра (что не мешает ему профессионально заниматься драматическим искусством) [6].

Настоящая статья посвящена анализу прагматики мотива игры в двух драмах Шипенко как наиболее экспериментальных и, следовательно, контрастно выявляющих эстетическое новаторство драматурга, сюжетно реализующееся посредством мотива игры.

Вслед за Ю.М. Лотманом под прагматикой мы понимаем «процесс взаимодействия текста и адресата», учитывая сюжетный смысл, художественную интенцию коммуникативного события и произведения в целом [9. С. 600].

Пьеса «Смерть Ван Халена» с подзаголовком «Идентификация музыканта в двенадцати эпизодах» была написана в 1987 г., опубликована в журнале «Театр» за 1989 г. и составляет с пьесами «Наблюдатель» (1984) и «Сад осьминогов» (1990) трилогию о русском роке и культуре андеграунда. «Смерть Ван Халена» (пьеса, наряду с «Наблюдателем», с которой начался литературный и театральный дебют Алексея Шипенко), как и всё последующее творчество драматурга, вызвала неоднозначные отклики – от восторга («на мой взгляд, это все-таки лучшая пьеса А. Шипенко» [5. С. 26]) до антипатии («Чтение этих пьес, переполненных выдержками из рок-самиздата, столь же косноязычно, сколь и искренне передающими “подпольное” самоощущение “рокеров”, – занятие по нынешним временам довольно утомительное» [10. С. 184]).

В центре хаотично организованного действия – Коля, типичный представитель русского рока конца 1980-х гг., грезящий уехать на Запад, свободно путешествовать с гастрольями, собирать многотысячные стадионы...

Первый эпизод, открывающийся весьма пространством монологом Коли, мечтающего о встрече с Эдди Ван Халеном, прерывается моментами, когда у Леша заедает пишущая машинка («Подождите, я не успеваю. Я остановился на словах Коли “Ну и как?”» [15. С. 31]). Слова «Ну и как?» рефреном пройдут через весь эпизод (в пределах – через всю пьесу), ключевое коммуникативное событие которого организовано игровым посылом «начинай сначала». Действие началось, но готового текста пьесы нет. На суд зрителя (читателя) выносятся импровизация. Пьеса, завязывающаяся как традиционная, реалистическая (действующие лица – молодые люди Коля и Маша и их друг Леша, понятный быт – советская коммуналка, атмосфера, в которой витает ощущение нового времени, альтернативного, обнадеживающего), разворачивается вопреки общепринятым законам театра:

*Леша. Ну и как?*

*Коля. Уважаемые зрители, меня зовут Коля. Я – гитарист. Вот видите, гитара стоит. Это моя. По сюжету я обожаю Эдди Ван Халена. Он вообще классный гитарист. Это придумал вот этот, с машинкой в руках. Опустит машинку, дурень, надорвешься! Всё. Маша, объясни зрителям.*

*Маша. Уважаемая публика, пролог окончен [15. С. 32].*

Игра театральным дискурсом обусловлена авторской интенцией – воспроизвести мироощущение андеграунда начала перестройки, постулирующего рок как способ существования. Квинтэссенцией настроений того времени можно считать слова Коли,

оказавшегося в Америке вместо Ван Халена: «Я называю это рок-н-роллом. Крутись, вертись, танцуй – у тебя под ногами магма, вулканическая лава. Попробуй не обжечь пятки, играй в эту игру. Вот и всё. И я играю» [15. С. 40].

Однако такая игра оказывается несостоятельна. Стремление в мифическую лучшую страну, идеализация западных кумиров обращается иллюзией: зарубежный рок, который воспринимался российскими музыкантами как нечто возвышенное, «мудрое», оказывается чем-то совсем естественным и даже приземленным («раздолбай все» [15. С. 32]). Поэтому Коля, оказавшись в желанной Америке, без труда заменяет легендарного гитариста в гастрольном туре, а Ван Хален с успехом исполняет Колину роль, даже лучше ладит с соседями по коммунальной квартире. Подмены не замечают не только музыканты, продюсер, девушка и поклонники американской рок-звезды, но даже проверка документов не способствует идентификации личности, потому что «тело тут ни при чем» [15. С. 33].

Главного героя постигает тотальный кризис идентичности, будто он существует в двух мирах: повседневном – мире коммуналки (Коля) – и мире музыки, творчества, размышлениях о высоких материях – мире рока (Ван Хален). В наказание за бегство от повседневности Коля – Ван Хален утрачивает ощущение реальности (всё сливается в один образ: виртуозный рок, русские народные песни и «Лебединое озеро»), и, в обратной проекции, реальность теряет молодого москвича, фантазирующего о творческих горизонтах, под влиянием которых он помогает другу написать о своем кумире. А мифический Эдди, обладающий необычной техникой игры на гитаре, развоплощается, из легенды превращаясь в обычного человека. Именно поэтому пьеса называется «Смерть Ван Халена» (а не день рождения, как потом рефлексировали приятели, задействованные в пьесе новоиспеченного драматурга: прежний Ван Хален умер, но новый Ван Хален не родился, игра в рок оказалась непродуктивна).

Кризис самоопределения, в свою очередь, порождает эффект непреодолимой театральности, когда характер перескакивает из одной роли в другую. Этот прием роднит пьесу А. Шипенко с творчеством братьев Пресняковых<sup>ii</sup>, представителей более младшего поколения – «новой новой драмы», в фарсах которых проблема самоотождествления, самоощущения своего «я» героем выходит на первый план.

Таким образом, прагматика мотива игры в пьесе «Смерть Ван Халена», наряду со следованием постмодернистской эстетике (цитатность, игра стереотипами, аллюзии, мерцание смыслов), подчинена главной художественной задаче – передать состояние русского рока накануне падения железного занавеса. В конце 1980-х гг. многие мифы и иллюзии, созданные отечественной андеграундной культурой в отношении Запада, начинают разрушаться:

*Борис. Мы в стороне от всего этого рока западного, у нас со стороны и взгляд такой... обоготворяющий, одухотворяющий часто. И поэтому у нас модели поведения получаются выше, чем они на самом деле есть. Мы их всех идеализуем. А когда прицел выше, чем нужно, есть реальная возможность попасть куда хочется [15. С. 33].*

Однако подражание, игра в мировой рок не дает ожидаемого «попадания», совпадения с идеалом, напротив, влечет потерю собственной идентичности, уникальности, хотя «у нас-то еще интересней, еще проще!». Понимание собственной исключительности и иллюзорности бегства от настоящего приходит через абстрагирование, выход за пределы игры, и, пока этого не происходит, получается, что «жизнь – это сплошная импровизация каких-то невидимых существ» [15. С. 30]. Поэтому у этого мифа нет сюжета, как говорит персонаж пьесы Борис, он творится здесь и сейчас – «просто сталкиваешься с явлением и видишь» [15. С. 33]. Такой игровой принцип жизни ведет не только к утрате реальности, но и к разрушению канонов классического театра: прямое

обращение в зал, саморазоблачение действующих лиц ведет к размыванию границ театральной условности.

Аналогичная исходная коммуникативная ситуация складывается в монодраме «Игра в шахматы» (опубликована в журнале «Театр» за 1992 г.), героиня которой разоблачает свою обыденную сущность, заявляя, что ее появление на сцене не обусловлено актерской профессией:

*Девушка. Я не обязана. Вообще. Ничего. Нет. Мне надо только отсидеть и всё. Десять минут. Как договаривались. Десять минут. Потом я уйду* [14. С. 167].

Так парадоксальным образом действие начинается ожиданием конца этого действия, что напоминает основное фабульное событие пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». Но если у Беккета персонажи ждут начала действия (Владимир постоянно останавливает Эстрагона, уже было собравшегося уходить), то у Шипенко героиня, наоборот, считает минуты до конца, убеждая публику расхотиться:

*Девушка. Можете расхотиться. Привет. (Машет рукой.)* [14. С. 167].

Ключевое коммуникативное событие завязки пьесы задается игровым посылом «Вы верите, что это не спектакль?».

Если верить девушке, то зрителю остается только встать и уйти, однако подобное действие было бы аналогично попытке залезть на сцену, чтобы спасти Дездемону от ярости Отелло. Мотив игры порождает парадоксальность коммуникации: стремление героини к диалогу со зрительным залом неизменно оборачивается автокоммуникацией, желание закончить игру генерирует новые игровые ситуации<sup>iii</sup>. Верность такого театрального претворения парадокса об обратных значениях основана на фундаментальном свойстве игры – двойственности, существовании на границе обыденного и условного, одновременном совмещении двух миров – повседневного и игрового.

Таким образом, зритель сам оказывается активным участником театральной игры, молчаливым действующим лицом. Но если это спектакль, то какой? «Юная леди Нью-Йорк», «Игра в шахматы»?

*Девушка. Правда, я не знаю, как называется мой «перформенс», ну вот этот, в котором я сейчас сижу. <...> Не уверена я насчет названия* [14. С. 167].

Действие, представляющее собой попытку «убить время» пустыми разговорами, основанными на отрывочных ассоциациях героини, шокирует, по крайней мере, вызывает недоумение. «Создается впечатление, что зрителя испытывают на прочность – где пролегают последние рубежи его моральных предрассудков?» [11. С. 444]. Кажется, именно такой интенцией движутся коммуникативные события, создающиеся драматургом с целью обескуражить публику.

В конце концов, фрагментарная речь героини перебивается стихотворением, которое выдается за творчество сестренки. Чтение героини автор сопровождает медленно ползущими строками этого стихотворения на экране со ссылкой на Т.С. Элиота. На поверку оказывается, что героиня зачитывает полностью вторую часть поэмы Элиота «Бесплодная земля», которая называется «Игра в шахматы». Занавес начинает опускаться еще до того, как героиня полностью закончит чтение, на последних строках стихотворения под графически выделенные рефрены «Прошу заканчивать: пора» [14. С. 171]. По верному замечанию Э. Бентли, «это в жизни мы “убиваем время”, в драматургии же, наоборот, недостаток времени убивает нас» [12. С. 95].

Финал вызывает противоречивые чувства, декадентские настроения о конце всякой драматургии, но, подобно драме С. Беккета «В ожидании Годо», пьеса наполнена не пустым сотрясанием воздуха, а, с одной стороны, голосом экзистенциального одиночества, с другой – риторическими вопросами, заставляющими задуматься о современном искусстве, смысле творчества и перспективе отечественной драматургии.

Неожиданное соединение драматургического и лирического текстов ввергает воспринимающее сознание в новую дилемму: чем является увиденное (прочитанное)? Очевидно, что это сценически исполненное действие, что это «Игра в шахматы», но пьеса ли это?

Таким образом, прагматика мотива игры (организующего балансировку на грани смыслов, жанров, исключая выпадение текста в одноплановую серьезность) драматургии Алексея Шипенко направлена главным образом на активизацию воспринимающего сознания, включение в процесс духовных, нравственных поисков, ибо сам автор перестал быть демиургом в мире релятивных ценностей, когда «жизнь... гораздо более театральна, чем консервативный... театр» [13. С. 11].

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>i</sup> Исследованию мотива в драме посвящены диссертации: О.Н. Русановой «Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца “Тень” и “Дракон”», К.М. Захарова «Мотивы игры в драматургии Н.В. Гоголя», Т.А. Фоменко «Фольклорные мотивы как основа построения ряда драматургических текстов: на материале трагедий В. Шекспира “Юлий Цезарь”, “Отелло”, “Макбет”, “Гамлет, принц Датский”», А.А. Суворова «Судейские мотивы в комедии Н.В. Гоголя “Ревизор” и в журнальной литературе его времени» и др.

<sup>ii</sup> См. о драматургии братьев Пресняковых: Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛЮ. – 2005. – № 73. – С. 244–278.

<sup>iii</sup> См. об этом: Тетерина Е.А. Мотив игры как способ парадоксализации обыденности в пьесе А. Шипенко «Игра в шахматы» // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 363 (октябрь). – С. 35–37.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1994. – 303 с.
2. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 223 с.
3. Батракова С.П. Театр – мир и мир – театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – 264 с.
4. Бугров Б.С. Дух творчества (об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность. – 2000. – № 2. – С. 20–27.
5. Казьмина Н. Командный заплыв // Театр. – 1992. – № 3. – С. 16–29.
6. Сазонова М. Скандалист // Новое поколение. – 2002 (20 сентября). – № 38 (226). URL: <http://www.np.kz/old/2002/38/cultura3.html> (дата обращения: 14.05.2013).
7. Славкин В. Легкий металл // Современная драматургия. – 1989. – № 1. – С. 28–29.
8. Окоменюк Т. Алексей Шипенко: «Давно никого не эпатирую» // Радуга. – 2005. – № 1. URL: <http://www.tanitch.de/schipenko.html> (дата обращения: 20.04.2013).
9. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Об искусстве: Структура художественного текста; Семиотика кино и проблемы киноэстетики; Статьи, заметки, выступления 1962–1993 гг. – С. 582–609.
10. Смоляницкий М. Хорошо. Текст и отвращение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко // Современная драматургия. – 1993. – № 2. – С. 183–189.

11. Кривцун О.А. Смысл творчества в интерпретации художника XX века (знаки переходного сознания) // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время / отв. ред. Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М.: Наука, 2003. – С. 423–471.
12. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина. – М.: Искусство, 1978. – 367 с.
13. Зархи Н., Кутловская Е., Стишова Е. «Отказаться от банана ради интересной игры» // Искусство кино. – 2004. – № 2. – С. 5–17.
14. Шипенко А. Игра в шахматы // Театр. – 1992. – № 8. – С. 167–171.
15. Шипенко А. Смерть Ван Халена. Идентификация музыканта в двенадцати эпизодах // Театр. – 1989. – № 8. – С. 28–50.

Поступила 17.06.2013 г.