

УДК 821.0-2

Т. А. Рытова

АБСУРД СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ И ПОЭТИКА КОНФЛИКТА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ ПЬЕС К. ДРАГУНСКОЙ «ПИТЬ, ПЕТЬ, ПЛАКАТЬ» И Е. ИСАЕВОЙ «ПЕРВЫЙ МУЖЧИНА»

Рассматривается изменение поэтики конфликта в драматургических сюжетах 2000-х гг. и ставится проблема поиска подходов драматургов к объяснению современной разобщенности и абсурда семейных отношений. Сюжеты современных пьес показывают, что опустошение коммуникаций – это результат вторжения в частные отношения текстов, виртуальной реальности, стереотипов массового сознания. Исследуется семантика драматургических конфликтов (существование человека в повседневном абсурде) и интерпретируются такие элементы поэтики сюжета, как условные топосы, «виртуальные» персонажи, текстовые игры, новая драматургическая техника.

Ключевые слова: русская драматургия 2000-х гг., семья, сюжет, абсурд, коммуникация.

Современная драматургия, отражая кризис самоидентичности, производит ««опустошение» образа человека» [1, с. 341]. К глубинным причинам следует отнести наступление клише и автоматизмов, потерю информации в их потоке, невозможность найти истину в общении. «СМИ нивелируют ценность приватной жизни человека... происходит отчуждение от индивида его собственной приватной жизни, по крайней мере, в ее традиционном понимании. Еще одним результатом распространения СМИ, с одной стороны, является тиражирование стереотипов и заблуждений... С другой стороны, у человека возникает недоверие к любой информации вообще» [2, с. 19].

Все это в начале XXI в. – данность массовой жизни, повседневно и трагически переживается человеком в мире. Семья – главная сфера приватной частной жизни – постоянно подвергается переосмыслению и вписывается в «общество как хаос»: «Патриархальные семьи, каждый член которой идентифицирует себя с родом, к которому он принадлежит, практически ушли в прошлое. Даже гендерная идентификация... больше не является однозначной – биологический пол в современном обществе не предписывает ни выбора профессии, ни выбора сексуального партнера» [2, с. 18]. В пьесах «Театр.doc» действует массовый, коллективный герой, главным идентифицирующим признаком которого служит принадлежность к какой-либо социальной группе по роду занятий: солдаты («Солдатские письма» театра «Бабы»), работники телевидения («Большая жрачка» группы Варганов-Копылова-Маликов); по способу существования: бомжи («Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина), преступницы-рецидивистки («Преступления страсти» Г. Синькиной) либо даже по сексуальной ориентации: гомосексуалисты, педофилы («Гей» А. Варганова, С. Калужанова; «Первый мужчина» Е. Исаевой).

Вместе с тем в содержании современных пьес усилилось исследование человека в сфере быта и в

сфере интимного. Всплеск интереса к быту характерен для литературы переломных исторических эпох, когда происходит смена уклада, однако вектор этого интереса различен. К. В. Баранова отмечает, что в 1920-е гг. «смена прежних принципов, норм новыми, разрушение упорядоченного хода жизни, необычайность происходящего воспринимались современниками и как трагическая ситуация, и как праздник», потому что «общественно-политические противоречия 1920-х гг. приводят к карнавализации этой эпохи», а «праздничное восприятие меняющейся реальности подкреплялось и ожиданием осуществления утопического переустройства мира» [3, с. 110]. По наблюдению Барановой, «в категориях карнавала непреходящей оказывается обычная, материальная человеческая жизнь», поэтому в «материально-телесный план переводится все возвышенное, духовное, образное, абстрактное, отвлеченное» [3, с. 113].

Драматурги 2000-х гг., напротив, отражают безысходность, тотальное одиночество «приватного» человека, абсурдность его существования, жестокость среды и быта, натурализм интимных подробностей. Углубляя объяснение причин, М. Липовецкий говорит о том, что современная драма уравнивает всех людей на основе общего экзистенциального опыта, и отмечает особенность героев: «Герой постоянно мечется, зависает между безличностью интимного и интимностью коллективного» [4, с. 246–247]. И. Адельгейм объясняет подобное поведение тем, что герой современной литературы – это человек, «освоивший опыт чуждости, открывший для себя возможность быть кем угодно, трактующий нормы и ценности общественной жизни как возможные, но никогда как обязательные или абсолютные» [5, с. 279]. Цель современных авторов – передать драматизм повседневности и ее переживание современным человеком. В современных пьесах акцентируется, что персонажи семейного круга, как правило, маргинальны, потому что не видят большого мира, не фиксируют в

сознании ничего, прямо с ними самими не связанного: «...они еле успевают осознать противоречия и тупики своего частного мира» [6, с. 5]. В этом им сильно мешают чужие тексты и собственные стереотипы.

Выбранные для интерпретации пьесы Ксении Драгунской («Пить, петь, плакать») и Елены Исаевой («Первый мужчина») написаны примерно в одно время, в начале 2000-х гг., и позволяют выявить многосторонний подход к осмыслению семейных проблем, свойственный современной драматургии. Пьесы Драгунской и Исаевой упоминаются во всех обзорах последнего десятилетия¹ и репрезентируют разные тенденции и техники современной драматургии: Исаева – технику документального театра, Драгунская – пьесы с элементами абсурда. Драгунская исследует психологию обычных людей в контексте условных топосов, «виртуальных» второстепенных персонажей и текстовых игр. Исаева на основе диктофонных интервью (в новой драматургической технике *verbatim*) исследует стереотипное сознание человека.

Ксения Драгунская в пьесе «Пить, петь, плакать» (2001) [7] с разных точек зрения исследует любовный треугольник, «вечную» коллизию частной жизни. Пьеса состоит из трех фабульно автономных частей (они названы главами, как в прозаическом тексте, и имеют названия). В каждой главе топос обозначает круг человеческого существования: дача – бытовой круг; казенная комната для допросов – социальный круг; зимняя речка – природный круг. Но коммуникация героев в каждом пространстве строится вокруг текстов (Переводчик и Сочинительница обсуждают на даче ее сочинения; Капитан в казенной комнате оформляет текст допроса Царевнина, убившего жену из-за писем любовнику; на зимней речке любовница Рыбака на прощание предъявляет ему свои письма, а жена Рыбака осознает, что их брак был спровоцирован борьбой за англо-русский словарь).

Однако в каждой главе присутствует коммуникация персонажей, участвующих в коллизии любовного треугольника. Предметом исследования Драгунской во всех главах становится вторжение «текстов» в частные интимные отношения людей; вследствие чего отношения осложняются, делаются условными (отчужденными от интимности, доступными для чужой интерпретации и пересочинения).

В этом – источник абсурда интимных отношений. Драгунская вводит в каждую главу коммуникацию участников любовного треугольника, которые не столько «действуют», сколько рефлексируют. В первой главе проясняется суть существования Мужчины (Переводчик рассказывает Сочинительнице, как всю жизнь мифологизировал поиск близкой женщины, потому что ощущал себя одиноким «деревом посреди поля»). Во второй главе проясняется суть существования Девушки, некой Возлюбленной вообще (во время допроса Капитан и обвиняемый рассказывают друг другу о встречах с Девушкой). В третьей главе проясняется суть существования зрелой Женщины – это «сигнус на льду» (Жена Рыбака во время рассказа о своей не сложившейся семейной жизни выписывает круги на велосипеде).

Первая глава «Дерево посреди поля» фиксирует «формирование» любовного треугольника (обретение женатым мужчиной любовницы) в ситуации профессионального общения и творчества. Встреча на даче Сочинительницы и Переводчика ее текстов приводит к тому, что они сначала сближаются духовно и физически благодаря тексту. В главу вводится как «текст в тексте» сочинение Переводчиком «истории» о себе, «одном человеке». В «истории» Переводчика персонажи любовного треугольника даны как архетипические – «один человек», «его жена», «девушка, покинутая им давно». Сочинительница, ищущая свое Слово, погруженная в сочинение своей «истории», отчуждающее ее от Переводчика, сближается с ним именно потому, что благодаря его «сочинению» пережила «перетекание» своей жизни из реальности в его историю и обратно (она «вошла» в его рассказ: «А он какой, этот человек? – *Вдруг беспокойно спросила Сочинительница*². – Красивый?» [7, с. 25]).

Миг духовного и телесного сближения героев утрачивается, как только «сочинительство» (смешение реальностей) заканчивается. Финал первой главы – максимальное отчуждение Сочинительницы от Переводчика после ночи близости, так как она возвращается к своим уже сложившимся «ценностям» («глядит в текст», подбирает слова [7, с. 26]), и это замыкает ее «существование» на самой себе. Это, по Драгунской, может стать источником абсурда: в финале, когда на дачу врывается ревнивая Жена Переводчика, Сочинительница легко отказывается от мужчины и всего, что он ей от-

¹ См.: Громова М. Русская драматургия к. XX – н. XXI века. М.: Флинта: Наука, 2005; Сальникова Е. Возвращение к реальности // Современная драматургия. 1997. № 4; Гончарова-Грабовская С. Модель героя в русской драматургии к. XX – н. XXI века // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. Минск: Издат. центр БГУ, 2003; Она же. Пространственно-временной континуум в русской драме к. XX – н. XXI века // Там же. Вып. III. Минск: Издат. центр БГУ, 2004; Болотян И. Новая драма: жизнь в текстах // Современная драматургия. 2006. № 1; Болотян И. «Новая драма» между жизнью и Интернетом // Там же. 2008. № 1.

² Авторский курсив Кс. Драгунской призван подчеркнуть в тексте пьесы, что Сочинительница изменила статус – вошла в текст Переводчика.

крыл, не понимая, что тем самым низко «опускается» («женщины ползают по терраске <за монетой>, мимоходом передвигая диванчик со <спящим> Переводчиком» [7, с. 27]). Автор подчеркивает усиление абсурда этой сцены: Сочинительница и Жена Переводчика играют «в города»; перечисление заканчивается городом «Мраково». Переводчик осознает безысходность и бессмысленность одиночества (он слышит, что его «женщины играют азартно... ссорятся, хохочут» [7, с. 27]) и погружается в речку (остается открытым, топится он или нет).

Абсурдную коммуникацию персонажей второй главы тоже определяют тексты. Некому Царевнину Капитан на допросе предъявляет текст обвинения в том, что он за полгода убил «свою жену, шестнадцать Юлий и пять Вирджиний», сам Царевнин, работающий «чтецом стихов и прозы в красных уголках», подчеркивает, что его жена писала любовные письма сослуживцу. Таким образом, развитие сюжета «любовного треугольника» во второй главе ставит проблему агрессии как итога вмешательства текстов в семейную гармонию. Казенное пространство, как и дачное, наполнено «текстами» («Капитан пишет долго. Не переставая писать, говорит» [7, с. 28]), и в процессе коммуникации герои втягиваются в «разворачивание» текстов: Капитан цитирует дневники жены Царевнина, Царевнин декламирует рассказ Бунина «Новый год».

Как показывает Драгунская, цитирование (разворачивание) любых текстов в ситуации «тет-тет» ведет к «переживанию» подлинных эмоций (Капитан, процитировав дневник жены Царевнина, спрашивает, как обычно праздновали Царевнины Новый год; Царевнин замещает ответ цитатой из рассказа «Новый год»; после этого оба начинают «переживать» описанную Буниным новогоднюю полночь [7, с. 29]). Дискурс допроса вытесняется дискурсом комментирования чужих текстов, который, в свою очередь, вытесняется дискурсом воспоминаний: Царевнин сначала вспоминает ситуации с текстами (как на даче у родителей жены нашел ее тетрадки за первый класс – «Прописи... „лю, лю, лю“» [7, с. 29]), а затем как ключевой момент своей жизни вспоминает встречу с Девушкой (рассказывает о случайной девушке из троллейбуса с лицом, «как музыка», которую «всю жизнь хотел услышать» [7, с. 30]). Идея рассказа Царевнина в открытии «экзистенции» Девушки – Девушка, в представлении мужчины, воплощает своим телом гармонию (музыку). Таким образом, во второй главе намечается ситуация отказа Мужчины от текстов (возможное убийство жены, совершенное им, – тоже форма этого отказа), но последняя глава пьесы показывает, что выйти из круга текстов невозможно.

В третьей главе «Circus на льду», обозначая действующих лиц по их онтологическим свойствам («Рыбак. Жена Рыбака. Девушка»), избирая местом действия универсальное природное пространство («солнечный ледяной день», «белая река»), Драгунская поверяет исследуемую в пьесе модель любовного треугольника и проблему влияния текстов онтологическими параметрами. Жена Рыбака рассказывает мужу в ситуации рыбалки о своих снах и письмах, отражающих ее любовь к нему. Однако рассказ не способствует рождению близости, потому что женщина «пересказывала» перехваченные ею письма Девушки, уже известные Рыбаку. В этой сцене осмысливается проблема «письма» – письменный текст, отчужденный от автора, может «длительно» присваиваться другим человеком и искажать его мир. Жена Рыбака, несколько лет присваивая чужие письма, с одной стороны, исказила реальность, заменив свое чувство к мужу письмами Девушки; с другой стороны, она не искала живого общения с близким человеком, а длительно вживалась в чужие слова, жила в мире этих слов («я каждое, каждое письмо наизусть знаю» [7, с. 32]).

В финале главы Рыбак обращается к Жене и бросившей его Девушке с пафосной «Речью про речку», и за это Жена и Девушка объединяются и «расстреливают» мужчину словом. Это знак того, что любое «внешнее» высказывание делает человека «текстом», вычеркивает из реального общения, отчуждает от людей (Драгунская далее моделирует ситуацию встречи «отца» с «детьми»: тело «расстрелянного» Рыбака используют два случайных Мальчика – на его плечах они подписывают, что это их папа). Условные персонажи («Кот. Дети. Много чекистов») вводят в эту главу многоаспектную семантику: это знаки того, что онтология существования современной семьи повседневно сопряжена с алогичными связями (со «случайными» детьми или с «гуляющими» чекистами) и с ирреальными явлениями (такими, как говорящий Кот).

Таким образом, в пьесе «Пить, петь, плакать» от главы к главе даны варианты личных, интимных коммуникаций (мужчина – любовница, мужчина – жена, мужчина – женщины), которые проверяются в контексте разных коммуникативных стратегий (сочинение – рассказ – текст – чтение – письмо – речь). Эта многовариантность может быть отмечена как литературная стратегия первой половины 2000-х гг., когда перебирание становится нормой. Типично для этого периода и то, что на уровне персонажей обнаруживается несостоятельность любого вида высказывания для укрепления интимных или семейных связей людей (герои бросают писать письма, не слушают рассказов друг друга, «расстреливают» за пафосную речь, но выхода не находят).

Елена Исаева в пьесе «Первый мужчина» (2003) [8] преломляет абсурд современных семейных отношений сквозь тему инцеста (у Исаевой изображена связь между отцом и дочерью). В подаче Исаевой событие инцеста обнажает неизбежность и онтологичность повседневного абсурда семейных отношений. Концепт «первый мужчина» содержит три архаических дискурса: мифологический, социальный и онтологический. В мифологии первый мужчина – Адам. В библейский сюжет Адама встроен мотив инцеста (Ева Адаму одновременно дочь и жена). Исаева обыгрывает этот миф: ее героиня говорит о том, что при рождении ее уронили и сломали ребро. Второе значение концепта связано с социальным смыслом: первый мужчина – тот, с кем связана первая близость, приобщение к женской зрелости. Третий смысл концепта связан с образом отца – онтологически отец является первым мужчиной для ребенка.

Пьеса выполнена в технике вербатим (от лат. «дословно») – метод создания текстов на основе диктофонных интервью¹, поэтому отсутствуют образ места и изображение действий персонажей, нет авторских ремарок и комментариев. Три персонажа пьесы «Первый мужчина» обозначены абстрактными порядковыми номерами (Первая, Вторая, Третья), что указывает не только на их индивидуальность, но и на массовый характер проблемы инцеста и на подчеркнутую автором политкорректность. Реплики героинь выстроены автором в такой логике, чтобы истории трех девушек воспринимались как цельный сюжет, имеющий общие архаические корни и различные варианты реализации в современности. Цельный сюжет пьесы развивается от фрагмента к фрагменту высказываний трех девушек, объединенных одной интимной темой, вынесенной в заглавие. Персонажи не ведают и о близости своих высказываний, потому что каждая существует в своем «жизненном коридоре». То есть структура пьесы воспроизводит неполноту понимания героями событий и чувств, о которых они рассказывают.

Возраст девушек в момент речи неизвестен: ситуация инцеста – это предмет их воспоминаний, которые охватывают период жизни от раннего детства до зрелости. Таким образом, Исаева избирает предметом внимания длительный «переходный»

период детства и юности, когда постоянно меняются физические и духовные ощущения. В таком контексте ситуация инцеста приобретает размытые оценки. Кроме того, чтобы размыть этическую оценку, автор делит пьесу на две части: в первой даны стандартные рассказы девушек об отношениях с первым мужчиной (типично воспроизводится переживание ими зыбкости и неопределенности первых отношений с мужчиной), и остается загадкой, о ком конкретно они говорят. Перелом смысла возникает в финале первой части – выясняется, что все три девушки говорили об отце. Во второй части пьесы, поочередно высказываясь, героини осуществляют «биографическую работу»: проговаривают этапы дления абсурдной близости с отцом и вовлекаются в процесс самооправдания и самообвинения, тем самым самоидентифицируются. В сущности, в пьесе Исаевой два сюжета: в первой части «горизонтальный» – история абсурдных (полусемейных-полусвободных) отношений девушки и мужчины; во второй части «вертикальный» – драматичная и абсурдная история взросления девушки вообще.

В первой части пьесы даны стандартные рассказы девушек об отношениях с первым мужчиной. Избираются такие высказывания, в которых шокирующее событие инцеста не акцентировано, автору важно выявить проблему коммуникации – физическая близость сопровождается духовным отчуждением девушки и мужчины, так как сознание каждого из них подчинено штампам. Массовые штампы дают персонажам повседневную уверенность (Первая: «вождь всегда прав», «если ты любишь, до конца борись за свою любовь»; Вторая: «шаг влево, шаг вправо – расстрел» и т. д.). Культурные стереотипы позволяют девушкам объяснять поведение первого мужчины и создают иллюзию овладения ситуацией (Первая в своих репликах сравнивает мужчину с купцом Диомедом из фильма «Последние дни Помпеи»; Третья объясняет поведение своего мужчины тем, что «он рожден в год Дракона»). Но самосознание персонажей обращено к детству, в глубину памяти, и означает духовный труд, благодаря которому вскрывается абсурдная правда жизни (первым партнером-мужчиной всех девушек был отец) и пробуждается экзистенциальное переживание «вины без вины»

¹ Содержание техники «вербатим» Елена Исаева объясняла в комментариях к публикации пьесы «Первый мужчина» так: «Драматург определяет для себя социально значимую тему, проблему, идею. Если этой темой он “заражает” режиссера и актерскую команду, то начинается совместный труд. Актеры сами “идут в народ” с диктофонами в руках и опрашивают на заданную тему энное количество человек (чем больше – тем лучше). Записывая беседу, актеры попутно внимательно наблюдают своих интервьюируемых, запоминая все характерные черты поведения – языковые особенности, жесты и так далее. Весь собранный материал передается драматургу, который “расшифровывает” его, не редактируя и оставляя все оригинальные свойства так называемых “информационных доноров” вплоть до пауз, охов, ахов, придыхания, заикания, “вредных словечек” и тому подобного. Затем на основе этого материала драматург пишет пьесу. Сложность в том, что автор не имеет права редактировать текст своих персонажей. Он может только компилировать и сокращать» [9, с. 118].

(каждая героиня, соблазненная в детстве отцом, винится и просит у него прощения).

Во второй части пьесы объяснения девушек касаются того, почему, с их точки зрения, инцест произошел. Все три девушки начинают говорить, что этому способствовали естественные процессы: во-первых, физиологическая потребность девочек в познании своего тела; во-вторых, естественные бытовые ситуации: одна героиня вспоминает, как они делали с отцом массаж друг другу, другая – как она видела отца в ванне. Третья: «И еще по телевизору мы часто смотрим какое-то страшное отношение к женщинам у мужчин» [8]. Следующий блок высказываний персонажей подчеркивает, что неестественность отношений с отцом становится очевидна по мере взросления девочек. Отношения девушек с «мальчиками» провоцируют отцов на «серьезный разговор» (вызывают ревность), однако это профанация духовного общения: отцы прикрывают стереотипами свой инстинкт ревности («Унижало то, что отец мне говорит такие вещи. Ладно, если мама. Вот вы тихо сидите, и она по-женски тебе объясняет... А когда тебе прямым языком говорят – что вы там, блин, делали! И если что, то ты мне не дочь» [8]). Это готовит девушек к обобщениям («я стала анализировать все то, что было тогда, и стала понимать, что, возможно, своими действиями отец очень здорово подрывал веру в семью» [8]).

В контексте этой духовной работы становится невозможно примирение девушек с абсурдно-естественной инцестуальной связью, все они решаются на разговор с матерью. Однако матери проявляют бессилие и безответственность, потому что так же, как отцы, мыслят сложившимися стереотипами и, замыкая круг абсурда, отсылают дочерей к отцам. В ситуации духовной оставленности (когда отцы и матери мыслят стереотипами и избегают ответственного объяснения) девушки инициируют, наконец, сами «честный» разговор с отцом. Первая говорит отцу об абсурде биологическом: «Разве я виновата, что я твоя дочь?!» [8]. Вторая – об абсурде семейного недоговаривания: «...я выложила все – все свои эмоции, все свои мысли, которые за двадцать лет накопились» [8]. Третья – о навязывании семьей запретов и стереотипов: «...если вы так все запрещаете, если я плохая – я пойду и сделаю это!» [8]. Однако «правда» не размыкает абсурд, потому что активизирует в отцах все стереотипы самооправдания (отцы либо считали, что «в жизни каждой девочки должно быть что-то вроде чувственного воспитания», либо не думали о реакциях дочери и жены).

Поэтому в финале пьесы возможно только искусственное снятие конфликта: не разрешающийся, а усиливающийся конфликт остается от-

крытым – все персонажи искусственно делают позитивные выводы относительно себя и своей семьи. Первая мотивирует это тем, что повседневная колея жизни неотменима: «Пережить. И дальше жить... С этими же людьми... Ни с какими-то другими» [8]. История Второй заканчивается также прощением, так как, несмотря ни на что, она осознает любовь к родителям: «Папа, и я тебя тоже очень люблю» [8]. Третья, живя на расстоянии с родителями, испытывает онтологическую ответственность за них, знает, что нужна им: «Я никогда их не брошу» [8]. Видя, что отец постепенно стареет, она хочет только помогать ему: «Когда я вижу это, я хочу что-то сделать для него, если можно» [8]. Ее поддерживает понимание, что в современном социуме у всех похожие проблемы: «Если вокруг меня таких людей много, таких, как я, тогда я тоже от них могу взять кусочек силы, чтобы жить» [8].

На протяжении всей пьесы автор-интервьюер запечатлевает, как сознание героинь трансформируется в процессе «рассказывания» (прием *verbatim* – обнажение деформации интимной сферы жизни). Становится понятно, что во время событий, о которых девушки рассказывают, они не осознавали остроты интимных и семейных проблем. Однако, пересказывая интервьюеру каждый этап отношений с «первым» мужчиной, они делают для себя малые выводы и переосмысливают конкретную ситуацию прошлого. Вследствие этого осознают крупное: кризис взросления (когда страшно говорить со взрослыми на скандальные темы) и кризис преодоления культурных стереотипов и массовых норм (когда страшно жить вне стереотипов и вне веры в родителей).

Таким образом, типичный сюжет современной драмы – трагедия разобщенности в коммуникациях героев (бытовых, социальных, культурных). Семейная тема позволяет обострить и показать в многомерности (или в динамике) повседневные «тихие» трагедии разобщения в интимной сфере. Однако именно при этом подходе современные авторы (независимо от драматургической техники) глубоко внедряются в исследование абсурда семейных отношений. Современные драматурги, осознавая последствия влияния стереотипов и текстов, стараются понять, как быть, и моделируют новые финалы конфликтов в интимной и семейной сфере (отсутствие какого-либо действия, уход от реальности, искусственное снятие конфликта; не разрешающийся конфликт, а усиливающийся, остающийся открытым и т. д.).

Прием «открытого» финала, когда коллизия не разрешается, а «снимается» (типичный для всей литературы 2000-х), показывает, что действие осталось «без катарсиса», т. е. демонстрирует, что

ничего не меняется в абсурдном существовании персонажей. Однако обрисовка действующих лиц и их психических состояний далека от приемов традиционного абсурдизма – современные драматурги показывают, что в приватной жизни человек принимает абсурдные отношения и учится в них существовать. На фоне такого драматургического языка эстетика абсурда обретает степень «мягкого абсурда» (Е. Сальникова), и приемы обретают амбивалентность.

Список литературы

1. Козлова С. Безличный герой современной драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века / ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск, 2009. С. 341–357.
2. Труфанова Е. О. Человек в лабиринте идентичностей // Вопр. философии. 2010. № 2. С. 13–23.
3. Барина К. В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-х годов // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2012. Вып. 3 (118). С. 110–116.
4. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое лит. обозр. 2005. № 3. С. 244–279.
5. Адельгейм И. Е. Самоощущение и поэтика молодой прозы в постсоциалистическом мире: Польша и Россия // Литература, культура и фольклор славянских народов: мат-лы XIII Междунар. съезда славистов (Любляна, август 2003). М.: ИМШ РАН, 2002.
6. Лейдерман Н. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // Современная драматургия. 1999. № 1.
7. Драгунская Кс. Пить, петь, плакать // Там же. 2001. № 3.
8. Исаева Е. Первый мужчина // Новый мир. 2003. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/isaeva.html
9. Исаева Е. Первый мужчина (комментарии автора) // Новый мир. 2003. № 11.

Рытова Т. А., кандидат филологических наук, доцент кафедры.

Национальный исследовательский Томский государственный университет.

Пр. Ленина, 36, Томск, Россия, 643050.

E-mail: rytova1967@mail.ru

Материал поступил в редакцию 09.10.2012.

Т. А. Рытова

THE ABSURDITY OF FAMILY RELATIONSHIP AND THE POETICS OF THE CONFLICT IN THE STORY OF DRAMATURGICAL PLAYS BY K. DRAGOONSKAYA “TO DRINK, SING, CRY” AND BY E. ISAEVA “THE FIRST MAN”

The objects of attention were the plays of early 2000-ies written by the middle generation of playwrights revealing how a change in family relationship and conflict in contemporary poetics dramaturgical stories are reflected. Family theme allows sharpening and showing a tragedy of disunity in communications (domestic, social, cultural) in a multidimensional (or over time) as well as the fact that modern man takes absurd relationships in the private life and learns to exist.

Key words: *Russian drama of the 2000s, the family, intimate relationships, the plot.*

National Research Tomsk State University.

Pr. Lenina, 36, Tomsk, Russia, 643050.

E-mail: rytova1967@mail.ru