

С.Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ

МОНОДРАМА В ТВОРЧЕСТВЕ Е. ГРИШКОВЦА

Раскрывается жанровая специфика монодрам Е. Гришковца («Как я съел собаку», «ОдноврЕмЕнно», «Город», «Планета» и др.). Особое внимание уделено художественной монодраматической структуре: синтезу лирического и эпического, авторефлексии, хронотопу, моногерою и транстекстуальному диалогу.

Genre specificity of Grishkovets' monodramas («How I ate the dog», «At the same time», «The City», «The Planet» and etc.) is revealed. Particular attention is given to the artistic monodramatic structure (synthesis of lyrical and epic, autoreflexion, chronotope, monohero, transtextual dialogue).

В русской драматургии конца XX – начала XXI в. продолжают эксперименты в области жанровой структуры, происходит процесс не столько «диффузии» жанров, сколько отход от

традиционных канонов, смещение понятий «жанр – текст». Как никогда раньше, автор стремится обнаружить себя, доверительно поговорить со зрителем, рассказать о своем личном и сокровенном. Все это наблюдается в творчестве Е. Гришковца – уникального драматурга, актера и режиссера.

Жанровая атрибуция его пьес оказывается не простой, так как установить границу между эпическим и драматическим в них довольно сложно. Е. Гришковец ломает традиционную драматургическую структуру и придает ей повествовательный характер. Ярко выраженная нарративная основа (герой-рассказчик, воспоминания, «пересказ рассказов о своей жизни») выстроена по принципу «потока сознания». В нее «вмонтированы» элементы драмы (наличие ремарок, диалогов, монологов, микродиалогов). Налицо родовидовой синкретизм. По определению самого автора, такие пьесы, как «ОдноврЕмЕнно», «Как я съел собаку», «Дредноуты», являются монодрамами. К ним следует отнести и «Планету». Данную жанровую принадлежность констатируют исследователи М.И. Громова, Е.Е. Бондарева, отмечая в пьесах Е. Гришковца наличие признаков монодрамы (см. Бондарева 2006, 262–270; Громова 2005, 337–340).

В литературоведении эта жанровая модель изучена недостаточно глубоко. Интерес к ней был проявлен еще в начале XX в. и отражен в работах Н. Евреинова, А. Кугеля, Вяч. Иванова, А. Белого. Закономерно, что на современном этапе вновь произошла актуализация монодрамы, так как поиски новых форм, ломка старых канонов – общее для этих периодов.

Н. Евреинов представлял монодраму как «новую архитектуру драмы», способную вытеснить устаревшую структуру классической пьесы (см. Евреинов 1909, 2). По его мнению, монодрама, «стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего лица, являет на сцене мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» (Евреинов 1909, 8). При этом зритель видит окружающий мир глазами героя, а герой видится зрителям таким, каким он кажется себе в тот или иной момент. А. Кугель уточнял, что монодрама дает право каждому видеть изображаемое на сцене по-своему (см. Кугель 1923, 196–201). Важную черту в этом виде драмы отметил Вяч. Иванов: он акцентировал внимание на субъективном мировидении драматурга, его личности и душевной судьбе (см. Иванов 1916, 284).

В конце XX в. произошло дальнейшее осмысление жанровой специфики монодрамы. Ее по праву отнесли к «лирико-драматическому межродовому образованию», отмечая особенности композиции («многособытийная ассоциативная структура, упорядоченная системой лейтмотивов») и форму повествования («рассказ героя

либо его разговор с бессловесным или отчужденно присутствующим персонажем») (см. Ершов 1995, 411).

Интересные наблюдения относительно дискурсивной основы монодрамы принадлежат Е. Бондаревой, обратившей внимание на монодраматический текст, в котором имеют место диалога (прежде всего скрытого), ею отмечаются подвижные рамки жанрового канона; монодрама интерпретируется в едином типологическом ряду с психодрамой (см. Бондарева 2006, 262–270).

Не вызывает споров и тот факт, что в монодраме ведущая роль отведена одному персонажу, остальные принимают пассивное участие. Существует утверждение, что данное драматическое произведение исполняется одним актером (см. Головенченко 2001, 586). И хотя толкование монодрамы (от греч. *monos* – один; *drama* – действие) ориентирует на наличие в ней одного героя, тем не менее, как показала практика драматургии, их может быть и больше, но значимой роли они не играют. Из перечисленных признаков многие присутствуют в пьесах Е. Гришковца («Как я съел собаку», «Город», «Планета», «ОдноврЕмЕнно», «Дредноуты»). Однако от монодрам того же Евреинова («В кулисах души», «Представление любви», «Золотые арфы») они отличаются модифицированной структурой. В чем же она проявляется?

Сюжетную основу пьесы «Как я съел собаку» составляют воспоминания героя о том периоде, когда он служил во флоте. При этом субъективная переоценка объективных реалий представляется в пересказе историй и жизненных ситуаций. Драматург показывает, каким образом события жизни трансформируются в сознании героя. В памяти всплывают отдельные эпизоды, картины внезапно обрываются, сменяются, в них прошлое сочетается с настоящим. Его не заботит логика и законченность фраз, мысли, он говорит все то, что приходит ему в голову. Все выстроено на ассоциациях, спонтанной интерпретации. Здесь главную роль играет *слово*, оно движет сюжет. Экспрессия, сумбур, рефлексия пропитывают повествование, придавая ему динамику. Монолог часто переходит в скрытый диалог. И лишь в некоторых случаях, прерывая диалогическую нить, переходит на внутренний монолог-самоанализ. Форма беседы предполагает диалог, но он «условный», так как ведется на подсознательном уровне со зрителем и с самим собой. При этом субъективное настроение героя выглядит объективным. Его личный опыт кажется убедительным. Окружающий быт составляет для него единственную реальность, устойчивую константу, которая не поддается иллюзорному искажению. Бытовое пространство (вагон, купе, питье чая) вбирает контаминацию воспоминаний (поход в кинотеатр, уроки в школе, служба в ар-

мии) и размышлений о поступках, мучающих совесть. Реальное и виртуальное в нем сложно переплелись: «Представьте себе – вы проснулись однажды утром, а вы – гусар» (Гришковец 2003, 16). Устойчивые понятия «тогда» и «теперь» утрачивают смысл временной дистанции. Такой принцип, положенный в основу организации пространства, в свою очередь, рождает кинематографический метод изображения действительности. Наслаивая, надвигая один эпизод на другой, Е. Гришковец создает фрагментарную цепочку событий, которая формирует единое мнемотическое пространство. Его урбанистический и социологический топосы включают разные временные пласты, сотканные из жизненных перипетий героя, его размышлений о том, как жил, что делал, что помнил, рассказов «без причины» и «по поводу», воспоминаний о друзьях и знакомых.

«Разомкнутое» пространство (география путешествий) сочетается с «замкнутым» (родной город), внутренне локальным, раскрывающим микромир героя. При этом создается видимость одномоментности всего происходящего, что отражает концептуальное художественное единство макро- и микромира, а перемещение из одного пространства в другое создает движущую панораму «частной жизни» как составной части общественной. Фрагментарно-ассоциативный способ повествования позволяет читателю/зрителю видеть происходящее одновременно глазами героя и глазами автора.

В отличие от монодрам Н. Евреинова, в которых использовался принцип повторяемости одного и того же эпизода, увиденного по-разному героями пьес, монодрамы Е. Гришковца состоят из рассказов-эпизодов, нанизанных друг на друга. Они не повторяются, рассчитаны в большей степени на вербальное восприятие и получают однозначную трактовку.

В монодраматической структуре его пьес активно присутствуют *лирическое* и *эпическое* начала. Лиризм проявляется в раскрытии внутреннего мира героя, в его исповедальных монологах и искренних до наивности рассуждениях, вызывающих сопереживание. Эпическое повествование насыщается элементами лирической авторефлексии, превращающей автора одновременно в субъект и объект изображения. Он – носитель опыта, содержание которого разыгрывается в тексте по ролям, т. е. автор «развоплощается» в персонаже или персонажах, присутствует в системе целого как некая формотворческая сила, как демиург.

Эпическое выражено в развернутых монологах, содержащих скрытый или опосредованный диалог. Обращенный к себе дискурс предполагает актерскую форму выражения. Создается условный мир театра одного актера, на котором сосредоточено все. Фотографически изображенная действительность предстает как иллюстри-

рованный рассказ, как лента кинематографа. При этом единый мир сохраняет ощущение цельности, хотя соткан из кусочков, распадается на разные временные и событийные локусы, сосуществующие в едином пространстве автора-рассказчика.

Если в монодраме Н. Евреинова миры на сцене жили параллельно, создавая иллюзию одновременного их бытия, то у Е. Гришковца действительность преломляется в сознании автора-рассказчика, а иллюзия одновременности сохраняется за счет перебивки временных пластов и событий, сфокусированных в повествовании от одного лица. Мысль в настоящем одновременно видит прошлое по ассоциации с пережитым. Сюжет – «пересказ рассказов о жизни» – реализуется в театральной форме, стремящейся отразить мир сознания, рефлексии души, психологию и настроение героя-рассказчика. Цель – показать жизнь во времени, выяснить для себя и окружающих, в чем ее смысл.

Жанровым маркером монодрам Е. Гришковца является *монолог*, другие действующие лица выполняют роль пассивного собеседника, от которого ничего не зависит. Все подчинено эгоцентризму автора-героя и сконцентрировано на фигуре рассказчика. Драматургом проигрываются жизненные ситуации и раскрываются сомнения и поиски героя-рассказчика пьесы, который становится непосредственным действующим лицом. Так, в монодраме «Город» второстепенные персонажи (Она, Отец, Максим, Водитель) лишь участвуют в разговоре с Басиным, помогая ему самораскрыться. Сюжетная основа этой пьесы состоит из «разговоров», которые можно рассматривать как единый монолог главного героя, раскрывающий внутренний спор. Один голос говорит уйти из дома, уехать из душного города, другой – заставляет вспомнить то хорошее, что было в этом городе, в семье. Раздвоенное сознание – конфликт с самим собой, не психическая патология, а признак здравого ума, находящегося в постоянном поиске истины. Бинарная оппозиция *Я – Другой* помогает глубже раскрыть не только состояние Басина, но рефлексии его мысли, основанную на внутреннем противоречии, что усиливает психологизм пьесы. Наслаивание фантазий и реальности говорит о болезненном состоянии его души, о его сверхчувствительности. Такое внутреннее беспокойство отражается и в его внешнем виде, поведении, манере общения. У Басина возникает чувство необходимости бегства от родного и близкого в неизвестность. Называя его эгоистом, окружающие не понимают, что он ищет, от чего бежит.

Мотив пути, бегства сопряжен с мотивом поиска нужного пространства. Басин часто говорит, что он «не чувствует города», в котором живет: «Вот я хожу по городу, я его так знаю, здесь вся моя жизнь, за его пределами у меня ничего нет, и

никого, почти никого, а сейчас я не чувствую его, как город. Я его не чувствую... Я его вижу. И вижу я строения, между ними дороги... в землю зарыты трубы, провода, люки кругом, чуть поглубже метро...» (Гришковец 2003, 86).

Басин осознает себя свободным человеком, но не удовлетворенным жизнью, мечтает о будущем, строит планы, продумывает, но дальше разговоров не идет, действует не действуя. Споры с женой и другом напоминают диалоги из драмы абсурда. Каждый слышит только себя. Нарушается коммуникативная связь, подчеркивающая одиночество героя, который стремится найти выход в «родное пространство». Им является все же *Город*. В нем он стремится осознать смысл всего происходящего, смысл личной жизни: «Но это не тот город, который я любил, или страна... Мне так жаль того мальчика, то есть, меня мальчика, который думал про себя давным-давно: "Господи, какое счастье, что я родился именно здесь!" ...А сейчас я не понимаю, что это. В смысле, не что это за страна, а почему я ее то так любил, то не любил, почему я здесь живу, почему живу именно так...» (Гришковец 2003, 86).

Вставные монологи (ее монолог, его монолог) выполняют роль лирических отступлений, раскрывают отношение героя к *Городу*, который представлен автором в проекции настоящего, прошлого и будущего, приобретает социальный, бытовой и бытийный аспекты. Его пространство можно обозначить как оппозицию «прошлое – настоящее», «родное – чужое» (Ю.М. Лотман). *Город* формируется автором как макромир и микромир: город, в котором живут люди, – город детства, город, в котором живет герой-рассказчик, город-мечта. Разные пласты художественного пространства аккумулируются в единое целое, в котором особое место занимают такие концепты, как *Родина – Детство – Дом – Судьба*. Так, через урбанистический топос, связанный с жизнью персонажа, автор раскрывает его судьбу и внутренний мир.

В пьесах Е. Гришковца герой-рассказчик кажется беспечным, сентиментальным и чудаковатым. Находясь в постоянном поиске истины, он стремится разобраться в самом себе, обрести гармонию с миром, осознавая свою слабость. Он и философ, и наблюдатель, и участник одновременно. Анализируя некоторые свои поступки, он огорчается, постоянно задает философские вопросы: кто я есть? Сентиментально-философские воспоминания, оптика повседневности, размышления пронизаны искренностью наивного простака, хорошего человека. Контур реальности, пропущенные через его сознание, до боли знакомы зрителю. Публика узнает себя в этих рассказах – происходит самоидентификация. Между истинной реальностью и ее отражением в сознании героя-рассказчика разницы нет никакой. Один и тот же экзистенциальный опыт подчерки-

вает идентичность современного человека. Однако автодеконструкция может исчерпать себя и стать неинтересной для зрителя. Этот путь, как предостерегает М. Липовецкий, может обернуться для драматурга «самоповторами» (см. Липовецкий 2005, 246–247). Темы детства, «мужской дружбы», «службы в армии», ностальгия по «советскому общежитию» перестанут вызывать сопереживание, Е. Гришковцу придется изобретать новое, чтобы оставаться самодостаточным.

Сюжет пьесы «Записки русского путешественника» тоже выстроен на воспоминаниях и впечатлениях двух друзей, давно не видевших друг друга. Порой кажется, что друг – мнимый оппонент. В его манере говорить, думать проявляется знакомый голос Е. Гришковца, рассказывающего про службу в морфлоте («Как я съел собаку»), про устройство человека («ОдноврЕМенно»), мысленно путешествующего по городам и странам («Планета»), хорошо знающего устройство кораблей («Дредноуты»). Это симпатичный чудак, готовый обнажить свою душу, выслушать другого и понять его. Герой не просто делится воспоминаниями, он «втягивает» собеседника в собственное прошлое, заставляет вместе с ним пережить забытое чувство заново. Стирается грань между героем и собеседником (зрителем). В отличие от предшествующих пьес, в этой есть реальный собеседник – друг. Он необходим ему, чтобы разобраться в самом себе. Этот *Другой* – не просто друг героя, а его второе «Я», что позволяет посмотреть на себя со стороны, признать свое несовершенство и с гордостью осознать свою исключительность.

В монодраме «Планета» хотя и обозначены два персонажа (Мужчина и Женщина), но главным является один. Уже в первом монологе Мужчины мы узнаем знакомые черты героя предшествующих пьес: та же интонация и манера рассказывать. Его память перенасыщена воспоминаниями о прошлом. Мужчина страдает от отсутствия любви, которая проходит мимо него. Он раздражительный, мечтательный и нерешительный. Моделируя разные ситуации встреч с Женщиной (в метро, ресторане, на улице, в доме), он пытается ответить на вопрос: а что такое женщина? Живя в мире фантазий, мыслей, снов, он рассуждает о любви и одиночестве, надеясь на личное счастье. Как и все герои Е. Гришковца, он стремится понять мир вообще и себя в этом мире.

В художественном пространстве пьесы особое место занимает *окно*, через которое Мужчина наблюдает за жизнью незнакомой ему женщины. Семантика его пространственной границы имеет несколько значений: разделяет индивидуальное пространство и внешний мир; соединяет внешний мир с внутренним; является границей пересечения внешнего и внутреннего миров. Речь идет не о реальном пространстве, а виртуальном. Все условно: мужчина даже не знает, где

находится это *окно*, в каком *Городе*, на какой улице. «А окна... их так много! Города разные, а окна одинаковые. Идешь вечером по улице, вокруг много окон. Они все теплые, особенно если зима... Если заглянуть в какое-то освещенное и не задернутое окно, можно увидеть люстру или абажур... в общем лампу. Какие-то обои, пято картины или зеркала на стене, край шторы...» (Гришковец 2003, 121). Герой-рассказчик предполагает, что может сделать женщина там, за окном: готовить еду, читать и т. д. Она не знает об этом.

Окно как выход за рамки замкнутого пространства является входом в другой, «чужой» мир – в мир любви, взаимоотношений мужчины и женщины. Оно становится «экраном телевизора», в котором отражается хроника повседневной жизни: вечер сменяет утро, она идет на работу, потом на свидание, потом разговаривает с подругой по телефону, кокетничает по телефону со своим любовником, любит, ждет, ссорится. С героями спектакля она ни разу не вступает в диалог, существует, вообще никого не замечая. Зато Мужчина все слышит и видит, говорит бесконечно о любви, о самом себе, о городе. О том, как она покупает шторы на окна, как долго выбирает их, как ее мужчина в этот момент стоит на улице и курит. За окном он видит ее в толстых носках и ночной рубашке, сидящей поджав ноги на кушетке. Он готов подарить ей целый мир. «Женщина для мужчины – это планета. Мужчина для женщины – спутник. Человек вьется вокруг любви, как ночной мотылек вьется вокруг огня» (Гришковец 2003, 165). Так, пространственно-сюжетная коллизия осуществляется в режиме «здесь» – «там», приобретая в то же время условную форму.

Специфична в монодрамах Е. Гришковца и реализация *конфликта*. Как правило, герой вступает в конфликт с самим собой. В пьесе «Как я съел собаку» он происходит между Я прошлым и Я настоящим. Основу внутренних противоречий составляет вопрос о том, как же сохранить самого себя, выдержать испытания судьбы. Пришлось столкнуться с грубостью офицеров, выполнять непредсказуемые команды, подчиняться жестким приказам. Совсем неожиданным явилось то, что это служение Родине могло сломать человека, заставить его действовать вопреки совести, совершать поступки, о которых потом неловко вспоминать. На Русском острове герой-рассказчик, как ему кажется, допускает самую глупую и в то же время неизбежную нелепость своей жизни: вместе с товарищами по службе съедает собаку – национальное блюдо, специально приготовленное корейским матросом Колей. Спустя годы он понимает, что сделать это сейчас уже не смог бы, так как стал другим, оказался в других обстоятельствах.

Конфликт в пьесе «ОднорЕМЕнно» выстроен на противоречии познания окружающего мира. Драматург дает возможность почувствовать он-

тологическую одновременность разнородных фактов бытия, осознать реальную сложность человеческой психики. По принципу «потока сознания» Е. Гришковец трансформирует драматургическое действие в пересказ рассказов о жизни, придавая при этом особое значение частностям. Сюжет выстраивается на любознательных вопросах об устройстве предметов, вещей, сущности профессий, встреч с известными людьми, т. е. «ПОЧУВСТВОВАТЬ!.. Не вкус, и, даже не радость... а ситуацию» (Гришковец 2003, 246). Герой мучается оттого, что не может собрать в голове хитрую мозаику – одновременную картину мира, состоящую из мельчайших предметов, окружающих нас. Трогательные воспоминания роятся, наползают друг на друга, конфликтуют между собой и сливаются в поток осколочного сознания героя-рассказчика, находящегося в постоянном движении мысли, активизирующей его воспоминания. Мысль – ощущение – осознание – чувство сливаются воедино.

Е. Гришковца поражает не столько жизнь в ее временном потоке, сколько бытование каждой составляющей частицы мира в пределах одной секунды, и отсюда парадоксальная невозможность выразить все желаемое в пределах этого короткого времени. Интимный характер повествования сменяется стенограммой разнообразных чувств и ощущений, отражая часть жизни героя, его биографии, его внутреннего мира. Эмпирическая действительность и бытовое пространство имеют свою систему координат, свои основные составляющие (наблюдения, случаи, поездки). Дискретно-ассоциативный способ повествования дает возможность увидеть героя через двойную призму: его собственными глазами и глазами автора, что присуще монодраме.

Следует отметить уникальность *монодраматической структуры* пьес Е. Гришковца. В них отсутствует традиционное деление драматургического текста на действия, явления и акты. Так, пьеса «Город» состоит из пяти «разговоров» главного героя с другими персонажами и двух отдельных монологов. Пьеса «Как я съел собаку» – сплошное повествование, которое делится на условные акты, разделенные «паузами». По этому принципу строится и пьеса «ОднорЕМЕнно». Незначительные ремарки («тут необходимо снять обувь и показать, как летают большие бабочки...») акцентируют внимание на том, что это все же не прозаическое произведение, а драматическое. Ремарки сведены до минимума, они адресованы герою – рассказчику/актеру и указывают на его действия и поведение на сцене (сидит на полу; стоит, наклонив голову, улыбается; берет газету, сворачивает ее в трубку и т. д.).

Монодрамы Е. Гришковца содержат транстекстуальный диалог, предполагающий «собеседника». Герой-рассказчик как бы ждет ответной реплики, которая должна совпасть с его пережива-

ЛИТЕРАТУРА

нием или не совпасть, выступить оппонентом. Срабатывает закон амплификации, присутствующий в атмосфере повествования пьесы. И в то же время дистанции между автором и героем нет, они творят в модусе равноправного присутствия.

Как видим, пьесы Е. Гришковца модифицируют жанровую модель монодрамы, привнося в родовидовой синкретизм лиро-драматического активно выраженное эпическое начало.

Н. Евреинов относил монодраму к сатирическим жанрам и пояснял, что, «сопереживая герою, зритель невольно отождествляет себя с ним, тем самым как бы затягивается в действие, сам становится иллюзорно действующим, при этом сам себя и высмеивая» (Евреинов 1909, 362). Монодрамы Е. Гришковца сатирической цели не преследуют, но в них присутствуют ирония, самоирония, критическое начало. Вовлекая публику в сценическое действие, драматург дает возможность зрителю «заглянуть внутрь себя» – в этом социально-терапевтическая миссия его театра.

Бондарева Е. Е. Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: В 2 ч. Мн., 2006. Ч. 1. С. 249–257.

Громова М. И. Евгений Гришковец – «человек-театр» // Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2005. С. 333–362.

Головенченко А. Ф. Монодрама // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Гришковец Е. Как я съел собаку и др. М., 2003.

Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. СПб., 1909.

Ершов В. О. Монодрама // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. Київ, 1995. Т. 3. С. 411.

Иванов В. Борозды и межи. СПб., 1916.

Кугель А. Утверждение театра. М., 1923.

Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля // НЛО. 2005. № 73. С. 244–278.

Поступила в редакцию 24.09.09.

Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы.