

Елена Лепишева

DOI 10.15290/sw.2020.20.04

Белорусский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра русской литературы
tel.: +375293140686
e-mail: elena.tochilina@mail.ru
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3779-7394>

Maciej Pieczyński

Uniwersytet Szczeciński
Wydział Humanistyczny
Instytut Literatury i Nowych Mediów
tel.: +48 503 799968
e-mail: m.k.pieczynski@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7746-954X>

**Танец в художественной структуре пьес русских,
белорусских и польских драматургов
1990-х – 2010-х годов**

Ключевые слова: перформативность, хронотоп, русская, белорусская, польская драматургия

Осмысление перформативно-рецептивного потенциала драматургического текста – одно из приоритетных направлений научно-критической мысли, нацеленной на постижение феномена новейшей драмы с ее интерактивным взаимодействием с читателем/зрителем, попыткой фиксации сиюминутного «присутствия “я” в “мире”», поиском новых рецептивных стратегий. Продуктивность данного подхода обоснована в трудах таких известных ученых, как Эрика Фишер-Лихте, Ханс-Тис Леман, Ольга Журчева, Марк Липовецкий, Сергей Лавлинский, Наталья Малютина, Валерий Тюпа, концепции которых уточняются и развиваются участниками международных научно-практических семина-

ров¹, авторами коллективных монографий². Это дает возможность по-новому взглянуть на устоявшиеся понятия (хронотоп, атмосфера, действие), найти ключ к прочтению «нетривиальных» моделей мира и человека, все чаще создающихся драматургами в русле «гротескного типа миметической репрезентации» [Лавлинский 2016, 90]. Одним из средств их сценической подачи является, с нашей точки зрения, *танец*, обретающий новые функции в художественной структуре пьес.

На материале произведений русских, белорусских, польских драматургов 1990-х – 2010-х годов мы попытаемся показать, как изменилось семантическое наполнение танца в тексте, что поможет наметить точки соприкосновения и индивидуальные особенности развития драматургического процесса в России, Беларуси, Польше.

Танец как элемент художественного универсума лишь частично подвергался теоретической рефлексии в работах, посвященных истории театра и драмы³, поэтике атмосферы драмы⁴, хронотопу⁵. Развивая изложенные в них идеи, мы считаем, что в драматургическом тексте он репрезентирует уровень *хронотопа*: становится одним из экспрессивных модусов, создает атмосферу за счет эмоциональной «заряженности», а значит, транслирует определенный тип мироощущения.

Исходя из этого, следует выделить, как минимум, три формы проявления танца в драматургии. Во-первых, он может быть реализован как «*небытовая форма поведения*» персонажа (термин Ежи Фарино) – «нетипичное для повседневности поведение, включающее игровые элементы в качестве основных (танцы, песни, стихотворная речь, му-

¹ *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков* (Самара), *Современная русская драма в контексте перформативного поворота в культуре* (Жешув).

² *Новейшая драма XX–XXI веков: проблема героя*, 2012, Самара (см. также другие коллективные труды, изданные по результатам работы семинара в 2009, 2013, 2014, 2015, 2016 годах); *Современная русская и украинская драма в поле интермедийных стратегий*, 2016, Rzeszów; Малютина Н., Маронь А., 2019, *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Białystok; *Экспериментальный словарь новейшей драматургии*, 2019, Сельдце.

³ Гачев Г.Д., 1968, *Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр)*, Москва; Хализев В.Е., 1978, *Драма как явление искусства*, Москва.

⁴ Зингерман Б.И., 1979, *Очерки истории драмы 20 века*, Москва; Карягин А., 1971, *Драма как эстетическая проблема*, Москва; Поляков М., 1983, *В мире идей и образов: историческая поэтика и теория жанров*, Москва.

⁵ В частности, танцу в пьесах представителей «новой волны» русской драматургии 1970–1980-х гг. уделено внимание в диссертациях Дашевской О.А., 1987, *Структура действия в современной советской драматургии (пространственно-временная организация)*, Томск; Багдасарян О.Ю., 2006, *Поствампилловская драматургия: поэтика атмосферы*, Екатеринбург.

зыка)» [Фарино 2006, 356]. Это наиболее «традиционное» обращение к танцу, имеющее многовековую историю (танцевальные элементы издавна вводились в интермедии фарсов, водевилей, сатирических комедий).

Во-вторых, танец предстает как «*пространственный мотив*» – движение персонажа, отражающее его эмоционального состояние [Багдасарян 2006, 160].

Эти формы танца фиксируются в ремарках – прямых авторских указаниях на танцевальные либо ритмичные движения персонажей.

И наконец, танец становится *смыслообразующим центром* художественного универсума, воплощая авторскую модель мира и человека. Как правило, она близка ницшеанской концепции искусства (и шире – мироустройства), культивировавшей стихийное, дионисийское начало, «присутствие “я” в “мире”» вне координат добра и зла.

Все это реактуализируется в драматургии рубежа XX–XXI веков и предопределяет дискретную художественную структуру пьес, в которых имплицитно присутствует танец, создающий атмосферу недосказанности, многозначности. Такое использование танца мы связываем с эстетикой *перформативности*, базирующейся, как известно, на тесном взаимодействии автора и читателя/зрителя, невозможном без рецептивной активности воспринимающего субъекта. Ему предлагается не только «расшифровать», но и эмоционально со-пережить сценическое событие – «новую реальностью, которую зрители познают чувственным путем» [Фишер-Лихте 2017, 38].

На перформативный потенциал *танца* обращали внимание и другие ученые [Литовская 2019].

В подтверждение вышесказанного приведем данные сравнительного анализа пьес русских, белорусских, польских авторов 1990–2010-х годов.

В русской драматургии осуществился наиболее последовательный переход от танца – «*пространственного мотива*» к танцу – *смыслообразующему центру* художественного универсума. Его активизация произошла в пьесах представителей «новой волны» русской драматургии 1970–1980-х годов, в которых замкнутое время-пространство «*размыкалось*» в моменты ностальгии, когда герои танцевали. Вот почему танец мы рассматриваем как «*пространственный мотив*», например, в пьесах В. Славкина *Взрослая дочь молодого человека*, *Серсо*.

В российской «новой драме» конца XX – начала XXI века он начинает осмысляться как *смысловой центр* художественного универсума. *Танцы* – так называется первая композиция пьесы Ивана Вы-

рыпаева *Кислород* (2002). Творчество этого автора во многом напоминает ритмизированную прозу. Парафразируя Ницше, можно утверждать, что вырыпаевская драматургия родилась из духа музыки. Точнее, из духа современной, электронной музыки. Как отмечено в ремарке, у героя пьесы Санька «с танцами было все в порядке, но со слухом плохо» [Вырыпаев 2020 [online]]: он не слышал заповеди «Не убей», потому что в его ушах был плеер. Данную ремарку можно интерпретировать как реализацию идеи символической смерти двух богов – христианского (установление атеизма) и социального («коммунистического», связанного с авторитарными идеалами, метанарративами), место которых на постсоветском пространстве заняла попкультура, лишенная нравственных ориентиров, предпочитающая эстетику этике.

В тексте Вырыпаева читаем:

Он не слышал не убей, взял лопату, пошел в огород и убил. Потом вернулся в дом, включил музыку погромче, и стал танцевать. А музыка была такая смешная, такая смешная, что и танцы его сделались смешными в такт музыки. [...] Танцы стали увлекать его, увлекать, и увлекли в какую-то новую страну. В этой стране было только движение, только танцы и танцы. И танцы увлекали его, увлекали, и уже так сильно увлекли, что он решил навсегда остаться в этой стране, и он решил, что больше не одной минуты не будет жить не танцуя, а будет только танцевать и танцевать [Вырыпаев, 2002 [online]].

Кислород, давший название пьесе, является метафорой безусловной ценности, того, без чего нельзя жить. Но, как отмечено в ремарке, человек поглощает кислород благодаря тому, что «легкие танцуют». Особую семантическую нагрузку несет здесь игра слов: легкие – это «два легких танцора»; «Если взять лопату и ударить человека по груди, то танцы прекратятся» [Вырыпаев, 2002 [online]]. Так посредством словесной игры автор реактуализирует ницшеанскую концепцию «Жизнь есть танец»: Санек в своей пляске «чувствует себя богом», так как лишил жизни свою жену, ведь Заратустра «бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать» [Ницше 1990, *Так говорил Заратустра* [online]]; герой пьесы мог бы сказать вслед за ницшеанским пророком: «Теперь я легок, теперь я летаю, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне» [Ницше 1990, *Так говорил Заратустра* [online]].

Это позволяет предположить, что введение танца в художественную структуру драмы Ивана Вырыпаева стало средством воплощения особой модели «присутствия “я” в “мире”», маркированной тоталь-

ным нравственным релятивизмом. Поведение Санька после убийства жены становится сигналом того, что постсоветский человек, совершивший преступление, вовсе не ожидает наказания, а погружается, как ни парадоксально, в жизнеутверждающий танец. А в современном мире, пережившем смерть богов, танец становится метафорой мышления, метафорой жизни вообще. Можно говорить о том, что сомнение в рациональном начале мироустройства вновь актуализирует доверие к стихии первобытной, хаотической, составляющей смысловое ядро экстатического танца.

Помимо пьесы Ивана Вырыпаева, на рубеже 1990–2000-х годов в российской «новой драме» появляется ряд произведений, смысловым центром которых становится танец, отражающий дисгармоничность бытия. Так, вокруг мотива *танца* часто строится не только внешнесобытийный, но и «внутренний» сюжет, вследствие чего данный мотив определяет не только эстетическое, но и этическое начало пьес.

Ярким примером является творчество Оли Мухиной, которой Иван Вырыпаев посвятил *Кислород*. Сюжеты пьес этого драматурга напоминают мир чеховский персонажей. Причем, как замечает известный театральный критик Марина Давыдова, «если в “Чайке” пять пудов любви, то в мухинских опусах их не менее пятидесяти» [Давыдова [online]]. Однако в данном случае количество не обязательно переходит в качество. В название пьесы *Ю* выведена буква, которая дважды появляется в слове «люблю». Герои почти постоянно признаются в любви к кому-то или чему-то. Но это всего лишь слова, без какой-либо связи с действительной глубиной настоящих переживаний. Танцы здесь выступают как след приятных воспоминаний:

Елизавета Сергеевна. Какое время было – как мы танцевали! Я после танцев каждый раз худела килограмм на пять! Да что там пять – на десять!

Андрей. Какое хорошее у вас было прошлое.

Сева. Так может быть станцуюм?

Елизавета Сергеевна. Я уже, наверное, разучилась.

Сева. Я вам не верю! (Подхватывает Елизавету Сергеевну.) [Мухина 1996 [online]]

Танцы – источник смысла жизни персонажей. Они танцуют, следовательно, существуют. При этом автор акцентирует амбивалентность подобного мироощущения, оставляя место критическому взгляду на стихию танца, которая в мире духовно опустошенных современных людей лишается внешней привлекательности, обретает аморальный ха-

рактер. Так, одна из героинь замечает, что «танцы до добра не доводят» [Мухина 1996 [online]].

Однако на уровне «мира персонажей» данное утверждение не содержит никакой нравственной оценки, поскольку речь идет о людях «пустых», духовно «полых», прямо и открыто призывающих: «Давайте любить друг друга физически». Итак, обращение к танцу предполагает не поиск нравственных императивов, погранных координат добра и зла, а погружение в сферу необузданной, стихийной телесности, которую можно рассматривать лишь с точки зрения сугубо сексуального удовлетворения.

Существенное отличие пьес О. Мухиной от произведений Чехова состоит в наличии/отсутствии подтекста. Так, к бесспорным эстетическим открытиям великого русского драматурга относится «сокрытие» в подтексте динамики мыслей и чувств персонажей. В то же время, его последовательница не создает «подводного течения», отражающего изменения психологической сферы героев, поскольку их эмоции всегда явлены вовне, находятся «на поверхности» изображаемого на сцене. При этом, даже выражаясь в форме танца, эти чувства остаются мимолетными, подсознательными импульсами, не обретают нравственно-духовную насыщенность, глубину переживания теснейшей взаимосвязи между человеком и миром.

В отличие от рассмотренных ранее пьес представителей российской «новой драмы» рубежа 1990–2000-х годов, в их творческой практике 2010-х танец, оставаясь существенным фактором, образующим смысловое, идейное начало пьесы, все же утрачивает центральное место. Так, если Иван Вырыпаев мог, вслед за Ницше, сказать «мой стиль похож на танец» [Ницше 2007 [online]], то молодые авторы (тексты которых в последние годы попадают к читателям, слушателям и зрителям благодаря авторитетному фестивалю *Любимовка*) более часто используют форму и содержание танца, но не стремятся выстроить по принципу танца (хаотического движения) свои тексты. Однако было бы ошибочным говорить в связи с этим о смене художественной парадигмы либо о радикальной переоценке эстетических ценностей: танец является одной из наиболее адекватных форм выражения начала стихийного, необузданного, спонтанного, иррационального – как в мире (социальная нестабильность), так и в самом человеке (доверие чувственной сфере). Меняется лишь то, что постепенный переход в пространство виртуальной культуры способствует эмоциональному охлаждению. Поэтому в потоке все более разнообразных импульсов, отдаленных от «реальной» (буквально понимаемой) действительности,

танец теряет роль главного стимула художественного мышления, оставаясь, однако, одним из важнейших.

В текстах новейшей русской драматургии данный мотив чаще всего выступает в двух функциях. Во-первых, как средство сентиментального возвращения к прошлому. Во-вторых, как элемент массовой культуры, имманентно связанный с пространством, в котором живут герои, а также с их мироощущением.

Например, во вводной ремарке к пьесе Анжелики Четверговой *Фиолетовые облака* (2014) отмечено, что события происходят «в наши дни», тогда как «контрапунктом» для современности выступают светлые воспоминания главной героини, бывшей балерины. Одинокая пожилая женщина, неудовлетворенная жизнью, только в танцевальном прошлом видит смысл существования. Профессиональная карьера Луизы Евгеньевны началась со спонтанного, детского восхищения стихией танца:

Луиза Евгеньевна. В детстве я ощущала танец как что-то очаровательное и легкое, чему никогда не надо учиться, над чем не надо трудиться. Тело само откликалось на звуки музыки. В первый раз, когда я очутилась на большой сцене, заглянула в пасть зрительного зала и вдохнула запах канифоли и пыли, я поняла, что теперь здесь будет мое самое большое счастье и здесь будет самое большое горе, это теперь моя жизнь [Четвергова 2014 [online]].

Однако поучая свою дочь в перспективе времени, бывшая звезда балета на вопрос, «что такое балерина», отвечает: «Это удивительная легкость, невесомость, воздушность и непостижимая сила характера, помноженная на труд» [Четвергова 2014 [online]]. Первая часть ответа свидетельствует о восприятии танца как спонтанного самовыражения, что близко метафоре «*кислород*» Ивана Вырыпаева. Зато вторая – акцентирует трудовое начало, что ей противоречит (не случайно герои *Кислорода* высмеивали балет и оперу как «неподлинные», чуждые естественным переживаниям виды искусства). Получается, что танец, в понимании бывшей балерины, соединяет легкость, спонтанность стихии с тяжестью, «конкретностью» труда. Если воспользоваться терминологией автора *Рождения трагедии...*, можно сказать, что он становится гармоническим сочетанием двух начал – вдохновляющего хаоса и формирующего порядка, то есть «дионисийского» и «аполлонического». Именно воспоминания о карьере балерины, запечатлившие семантическую неоднородность танца, помогают Луизе Евгеньевне лучше понять себя, интуитивно уловить мимолетность собственной жизни.

Поэтому танец является не только неотъемлемой частью ее прошлого, но кажется метафорой ее судьбы.

Сентиментальный характер имеет мотив *танца* и в пьесе Евгении Скирды *Моли дохнут – мотыльки парят* [Скирда 2015 [online]]. Главные герои, школьники, готовятся к событию, которое, как им кажется, запомнят на всю жизнь – к выпускному балу:

Костик: Ну, танец финальный, прощание со школой, все дела, благодарственные речи... и королеву бала будут выбирать, я хотел с тобой танцевать, вернее, чтобы ты со мной танцевала, видос будут снимать, память, все дела... Прикинь, через двадцать лет ставим диск с выпуском, а там мы, кружимся в танце, лёгкое летящее платье, чёрный смокинг, самые чёткие из всех... [Скирда 2015 [online]]

«Пятьдесят пудов любви», о которых писала Марина Давыдова применительно к творчеству Оли Мухиной, можно найти и в ее новейшей пьесе *Олимпия* (2013). Главным героем, как и в произведениях 90-х годов, является, онирически выраженное чувство. В данной пьесе это сентиментальное чувство ностальгии, тоска о прошлом, связанная как с личной историей человека, семьи, так и с историей общества, страны. Фоном для воспоминаний о детской любви, семейном счастье служат воспоминания о Брежневе, Горбачеве, ГКПЧ, «расстреле Белого дома» etc. Личную и общественную линии сюжета, которые охватывают длительный временной промежуток (с середины 1970-х годов до современности), сопровождают разные виды танца, соответствующие конкретным периодам истории культуры. При этом важно отметить, что в пьесе практически не представлено прошедшее время. Даже о самых давних событиях герои рассказывают, используя глаголы в форме настоящего времени, подчеркивая таким образом «живое», эмоциональное отношение, неугасающий интерес ко всему, что происходило ранее. Например, Алеша вспоминает, что его папа «танцует твист». Потом, будучи уже молодым человеком, со своей первой девушкой «танцует медленный танец» на школьной дискотеке. Уже в наши дни мужчины «танцуют транс». Зато повзрослевший Алеша представляет идеал женщины так: «высокая, загорелая девушка в неоновом купальнике, в босоножках для стриптиза, танцующая у шеста, только для меня, гоу-гоу». Как утверждает одна из героинь,

как только девушка начинает увлекаться танцевальной культурой, она переходит в опасную категорию ночной охотницы. Подсаживается, денег нет, попадает в сети криминальных услуг. Ну и... к армянам в номера. [Мухина 2013 [online]].

Вот пессимистический диагноз имморального влияния, которое современная массовая культура оказывает на «нравственную кондицию» человека. Данная констатация, однако, только частично напоминает идейное начало пьесы Ивана Вырыпаева *Кислород*. Если у Вырыпаева постсоветская массовая культура – современность, зафиксированная «здесь и сейчас», то у Мухиной даже она определяется как феномен прошлого. На это указывает уже вводная ремарка:

Все не то, что не в первый раз. Самым главным были эмоции – ты мог просто протанцевать с человеком рядом всю ночь, улыбаться, глядя ему в глаза, и чувствовать, что вы с ним – единое целое, что нет понятия времени, ограничений, что вы часть одного общего океана любви и счастья. Сколько это продлится – никто об этом не думал. Мы верили, что вся эта новая клубная культура – это мост, что это начало. Мы думали, что это – путь, и он нас приведет куда-то дальше, на следующую ступень, а оказалось, что там дальше ничего нет. Моста нет, он не достроен. Просто была эпоха, и она закончилась. [Мухина 2013 [online]]

Как видим, здесь глаголы используются в форме прошедшего времени, что необычно для данной пьесы. Возникает парадокс: первая ремарка одновременно подытоживает и описывает с перспективы времени весь сюжет, всю рассказанную в пьесе историю. В авторском тексте подчеркивается решающая в жизни человека роль эмоций, способом выражения которых является «лирический» танец.

Итак, у Мухиной доминировала сентиментальная функция танца. Однако художественная практика современных русских драматургов позволяет говорить о появлении других функций танца, отсылающих к массовой культуре, влияние которой можно отметить во многих пьесах.

Ярким примером является пьеса Анжелы Датской *Танц* [Датская 2019 [online]], прочитанная на фестивале *Любимовка*. Сомнений по поводу ее смыслового центра не оставляет ни название, ни жанровый подзаголовок – перед нами «танцевальный проект». Термин «проект» подсказывает, что мы имеем дело с чем-то незаконченным, перформативным, разыгрываемым «здесь и сейчас», как только что исполняемый танец.

Четыре главных героя обозначены в афише как: 1 танц, 2 танц, 3 танц и 4 танц. Так вместо имен возникает авторский неологизм, морфологически и фонетически связанный со словом «танец», соотносящийся, кроме того, с цифрой. Это указывает на дегуманизацию персонажей, единственной целью которых является движение. И вместе

с тем, такое движение нельзя назвать жизнеутверждающим (подобно экстазу осознающего телесность Заратустры). Это скорее механическое движение роботов, реализованное в тексте посредством не только традиционного описания, но и математических формул.

Например, герои танцуют все вместе во всевозможных вариантах «любовных» геометрических фигур. При этом они, с одной стороны, проявляют по-человечески понятные эмоции (плач из-за отказа партнера от танца или от осознания разобщенности с Другим), с другой, напоминают персонажей компьютерных игр (какими, возможно, и являются, поскольку пьеса допускает и такую интерпретацию) излишне механизированными переживаниями и явно проявленной телесностью. Таким образом, танец, сообразно тенденциям современной массовой культуры, переносится из сферы реального мира в виртуальное пространство.

Действие пьесы Марии Поляковой *Пойми меня правильно* [Полякова 2015 [online]] происходит в танцевальной студии, что позволяет рассматривать танец как один из видов коммерческой деятельности. Он становится продуктом, который можно купить и продать. Работники рекламного агентства снимают ролик, героями которого являются кассирши из обычного магазина, исполняющие танец живота. Хотя менеджер крупной компании утверждает, что «Танцы не оплачиваются! Это удовольствие... танцевать...», один из героев отвечает: «Так че это бесплатно что ли? Я с женой-то бесплатно не танцую!». Чтобы играющие в клипе кассирши получали удовольствие от танца, им внушают, будто они танцуют для «красивого, черноглазого Махараджи». В итоге танец воспринимается как продукт, который не обязательно призван вызывать удовольствие, – главное, чтобы он приносил деньги. Так формируется лейтмотив *танец-развлечение*, свидетельствующий о том, что танец рассматривается как элемент «массовой» культуры, лишается философского осмысления.

Схожее его восприятие возникает в пьесе Айрата Гайнуллина *Топливо* [Гайнуллин 2016 [online]]. Ее герои, молодые люди Марат и Михаил, едут в Сургут в поиске сексуальных приключений. В итоге они попадают в ночной клуб, хотя не любят и не умеют танцевать. Танцпол становится для них пространством развлечений: там можно познакомиться с молодыми девушками, а танец – средством на пути к цели.

В отличие от русской, в белорусской драматургии в силу более прочных генетических связей с фольклором танец долгое время проявлялся как «форма *небытового поведения*» в сатирической комедии –

одном из ведущих жанров 1960–1970-х годов (*Лявоніха наарбіце, Трыбунал* Андрея Макаёнка).

Однако с середины 1990-х годов он все чаще вводится в пьесы как «пространственный мотив», передающий «раздробленное» сознание постсоветского человека. Об этом свидетельствуют эстетические поиски представителей экспериментального вектора *белорусскоязычной* драматургии.

Его выделение в едином литературном потоке обусловлено такими особенностями социокультурного пространства Беларуси, как ситуация двуязычия, различные эстетические ориентиры и традиции, на которые опираются драматурги, пишущие на белорусском либо русском языке.

Как к «пространственному мотиву» к танцу раньше обратились белорусскоязычные авторы, большинство которых заявило о себе в середине 1990-х: Лявон Вольский (*Клятва Гіпакратам*), Илья Син (*Яно ы Яно*), Анна Тихонова (*Сны аднаго дыялогу*). Их драматургическая практика фактически оказалась на периферии литературного процесса⁶, что во многом обусловлено установкой на эксперимент, который нередко оборачивался творческой неудачей.

В отличие от других представителей белорусской экспериментальной драматургии, эти авторы акцентировали *непреодолимую раздробленность сознания*, не находящего опоры ни в бытовом комфорте (как это происходит в пьесах русскоязычного автора из Беларуси Павла Пряжко), ни в идее национального возрождения (как в пьесах-римейках представителя более старшего поколения Сергея Ковалева), в результате чего на сцену выведены предельно деформированные существа. Как и окружающий мир, они поданы в русле «садистской и некрофильской метафоричности, жуткой сюрреалистической атрибутики», отсылающей к «театру жестокости» Антонена Арто, эстетике сюрреализма, имажинизма [Скарапанова 2012, 91]. При этом *танец* становится одним из средств художественной выразительности аномалии, логической несоразмерности явлений, воссозданных на сцене.

Эстетическая исчерпанность данной стратегии ощутима в пьесе Ильи Сина *Яно ы Яно* (1994), в финале которой Зоофил, Н, Кухар совершают групповой половой акт, затем – «гайдані-рухі па сцэне, падобныя на таптанне» [Сін 2008, 230].

⁶ До сих пор не издан составленный еще в середине 1990-х годов сборник *Нетутэйшыя*, лишь отдельные пьесы опубликованы в малотиражных изданиях, поставлены на непрофессиональной сцене.

Что касается произведений молодых русскоязычных авторов из Беларуси, то в них наметилось иное проявление танца: переход от «*пространственного мотива*» к *смысловому центру* художественного универсума.

Появление данной тенденции знаменательно, поскольку, по мнению ряда ученых (Светланы Гончаровой-Грабовской, Сергея Ковалева, Валентины Мазуро, Татьяны Орловой)⁷, именно пьесы молодых русскоязычных авторов занимают ключевую позицию в белорусской драматургии.

При этом танец, возникающий как «*пространственный мотив*», несет иную семантику, по сравнению с танцем в белорусскоязычной драматургии. Здесь он отражает социальную отчужденность, «погруженность в себя» (танец Ильи и Тима в пьесе Николая Рудковского *Богщекотки* (2010), танец бывших возлюбленных в пьесе Дмитрия Богославского *13 первых правил баскетбола, сформулированные Джеймсом Нэйсмитом* (2018)), а также «одноклеточность» (Марина Давыдова), примитивность сознания персонажей (танец на свадьбе под Верку Сердючку как проявление гоп-культуры в пьесе Павла Пряжко *Жизнь удалась* (2008)).

Ярким примером является постановка спектакля по пьесе Дмитрия Богославского *Любовь людей* (2012) на сцене РТБД (режиссер – А. Гарцуев). В основе ее сюжета – реальный факт: убийство в постсоветской провинции местного алкоголика его женой Людмилой, скормившей труп свиньям. И хотя в тексте пьесы нет авторских указаний на танцевальные движения персонажей, в ходе сценической реализации они стали убедительным режиссерским ходом. Так, постепенное сумасшествие Людмилы, передающееся ее второму мужу Сергею (милиционеру, который расследует преступление), воссоздано на сцене как хаотические движения, напоминающие танец. А в сцене сельской дискотеки, решенной в стилистике 1970-х годов, твист становится маркером социально-бытового пространства.

⁷ Гончарова-Грабовская С.Я., 2015, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Минск; Кавалёў С., 2012, *Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці*, [у:] *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*, Мінск, с. 167–189; Арлова Т., 2012, *Спектаклі як выказванні, “Мастацтва”* н2, с. 36–40; Мазура В.Я., 2008, *Новая беларуская драматургія ў кантэксце мастацкіх здабыткаў сучаснасці: новы падыход да традыцыйных паняццяў, творчыя эксперыменты, развіццё прафесійнага патэнцыялу аўтараў*, “Актуальныя праблемы культуры і мастацтва” н 4, [CD-Rom], Мінск.

И все же в рамках данного пласта драматургии выделяются пьесы, в которых танец осмысливается как *смысловый центр* художественного универсума (*Болливуд* (2006), *Команда* (2007), Павла Пряжко, *Блонди* (2015) Дмитрия Богославского), что свидетельствует о типологических схождениях с российской «новой драмой», общих философско-эстетических ориентирах.

Ярким примером является одна из ранних пьес Павла Пряжко *Болливуд* (2006), предполагающая различные трактовки, что в целом характерно для творческой манеры драматурга, которого называют родоначальником особого направления «новой драмы», сумевшим запечатлеть «постабсурдное» состояние мира, отмирание языка как средства коммуникации⁸.

Как и многие ученые, мы отмечаем в пьесах П. Пряжко отсутствие внешнесобытийного действия, но приходим к выводу о наличии в них действия «внутреннего», связанного, однако, не с динамикой мыслей и чувств персонажей⁹, а с авторским замыслом сформировать у читателя/зрителя ощущение хаотичной, становящейся повседневности с помощью «минус-приемов». Среди них – «не-событие» (фиксация неотбранного жизненного материала), «недоязык» (необработанная речь).

Так, в указанном тексте воссоздается нерасчленимый речевой поток из штампов официальной культуры (телепередачи на государственных каналах), монологов, авторефлексии (сочетающей стилевую виртуозность и примитивизм), скрепленных ассоциативно, с помощью лейтмотивов.

Ключевой из них – *иллюзия*, которая метонимически связана с киноиндустрией индийского Болливуда (давшего название пьесе) и реализуется как культивируемое социальное благополучие (речь дикторов), как искаженное понимание любви (повествование о сексе), как балансирование между *движением/статикой*, семантически близкое *танцу*.

⁸ Гончарова-Грабовская С.Я., 2015, *Жанр – герой – социум в пьесах П. Пряжко*, [в:] *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Минск, с. 142–158; Руднев П., 2018, *Павел Пряжко. “Марина стоит, не зная глобально, что ей делать дальше”*, [в:] *Драма памяти. Очерки российской драматургии. 1950–2010-е*, Москва; Менсовска Л., 2016, *Метаэксперименты Павла Пряжко*, [в:] *Современная русская и украинская драма в поле интермедийных стратегий*, Rzeszów.

⁹ С отсутствием психологических изменений персонажей связывают отсутствие подтекста в произведениях драматурга П. Руднев (см. указ. исследование), Э. Хакимов, Т. Купченко (см. *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, н3, 2012, Кемерово).

Неслучайно сюжетно не связанные эпизоды сопровождаются рассуждениями персонажей о «двух моделях существования» – движении и покое, о бегстве как экзистенциальной стратегии («Лёг. Лежал, читал книгу. Поднялся, стал ходить по квартире. (...) И как-то вдруг совершенно чётко понял, что мне полностью безразлично, где я живу, с кем живу, живы ли мои родители... И родина, что это такое? (...) Лихорадочно стал собираться. Убежал из квартиры» [Пряжко [online]]), о невозможности обрести устойчивое положение в мире («прыжки освобождают меня от каких-либо обязательств перед любыми теоретическими выводами. Своим яковы движением я не противоречу ни одному из них» [Пряжко [online]]).

Адекватное восприятие пьесы предполагает активное зрительское/читательское «участие» в событии, воссозданном автором спутано, «размыто»: во-первых, со-творчество в реконструкции «рваного» сюжета, во-вторых, со-переживание в момент идентификации с героем нового духовно-психологического опыта – ощущения хрупкой грани между действительностью и фикцией.

Танец как стихия, алогичный принцип мироустройства имплицитно выражен и в пьесе другого русскоязычного драматурга Беларуси – Дмитрия Богославского *Блонди* (2015), в которой его совершают женщины, запертые в бункере 1,5x1,5x1,5 метра.

Что касается польской драматургии, то, несмотря на актуализацию танца в знаковых для ее развития произведениях (*Wesele* С. Выспянского [1901], *Tango* С. Мрожека [1973]), в новейших пьесах он редко выступает как смысловой центр. В современных текстах для театра преобладают политические, социальные темы, связанные с окружающей, реалистически воспринимаемой действительностью, что в свою очередь противоречит стихийному, эмоциональному, универсальному, порой спонтанному характеру танца. Однако есть исключения.

Выразительным примером может послужить творчество Тадеуша Слободзянека. Танец определяет хронотоп пьес *Kowal Malambo* [Słobodzianek 1992] и *Młody Stalin* [Słobodzianek 2013], а также эстетику их постановок (режиссер – О. Спишак).

Молодой Сталин – это «вероятная история» из жизни заглавного героя, что означает, что перед нами отнюдь не документальная пьеса. Лезгинка, будучи самым распространенным танцем на Кавказе (в частности, в Дагестане), изначально возникла на основе тотемизма, как имитация полета орла: четкость, строгость движений танцора выражает мужественность.

Пьеса начинается сценой свадьбы Сосо Джугашвили и Като Сва-

нидзе. Еще перед приходом гостей владелец ресторана комментирует слухи о том, кто является отцом заглавного героя:

Tato Soso, Waso, jest synem Beso. Mojego przyjaciela, Beso szewca, który zanim zapił się na śmierć był prawdziwym dżygitem i razem zatańczyłem uniejedną lezginkę [Słobodzianek 2013, 4].

Уже во время свадьбы Тато произносит тост в честь Бесо:

Pijemy za twoją świętą pamięć, bracie! Czy uszyłeś już Najwyższemu buty z cielecej skórki? Czy tańczy w nich lezginkę? Czy zauważył, że na całym świecie nikt nie szyje lepszych butów do lezginki niż Beso szewc? [Słobodzianek 2013, 5].

Итак, лезгинка пробуждает светлые воспоминания, ассоциируется с мужеством, храбростью. Алкоголик Бесо жестоко избивал сына, который в свою очередь не уважал отца и публично, на собственной свадьбе, ставил под вопрос его отцовство. Однако близкие Бесо все-таки вспоминают сапожника как джигита, то есть кавказского героя, уже хотя бы потому, что тот танцевал лезгинку¹⁰.

Впрочем, в постановке актеры танцуют и вопреки ремаркам. Когда Камо, Марико, Сашико и Спандриян репетируют покушение на царского чиновника, автор «подсказывает» в тексте: «*Ćwiczą strzelanie i rzucanie bomb*» [Słobodzianek 2013, 19]. В спектакле же тренировка спонтанно превращается в танец. Лезгинка в исполнении террористов вписывается в уже упомянутый контекст обновленного сознания первобытного человека, который убивает, танцуя, и танцует, убивая. Как отмечает музыковед Медина Абдулаева, «являясь в генезисе героическим танцем, лезгинка стала средством спонтанно передаваемой радости»¹¹. Четкость, строгость движений, физическая сила и уверенность в себе танцора, безусловно, отображают непоколебимость характера, которой обладал молодой террорист, будущий жестокий диктатор.

В последней сцене пьесы Слободзянека мать Сталина Кеке, возмущенная жестокостью сына, открыто жалеет:

¹⁰ Отметим, что Театр Драматычны опубликовал в Интернете запись хореографических репетиций к спектаклю, сразу поясняя зрителям, что представляет собой лезгинка. Кроме того, на сайте коллектива можно прочитать комментарии к пьесе, которых нет в тексте Слободзянека. Например, о том, что *Молодой Сталин* – это «рекети́рский рассказ в ритме лезгинки».

¹¹ Абдулаева М., *Этномузыкальные традиции в многоуровневой структуре идентичностей народов Дагестана*, [в:] «Теория и практика общественного развития» 2003, с. 157.

*Wiesz co, Soso, synku? Dzisiaj żałuję, że cię ta ospa wtedy nie zabrała.
Wychodzi.*

Stalin do muzyków

*Stara wariatka. Myślisz, że ma prawo mnie sądzić? Nikt nie ma tego prawa. Nikt.
Grajcie! Dokąd idziecie? Powiedziałem, grajcie!*

Музыцы граją лезгинkę, Stalin таńczy [Słobodzianek 2013, 46].

Молодой Сталин, как и Санек из пьесы Ивана Вырыпаева, танцует свой танец вне координат добра и зла. Неслучайно «рассказ в ритме лезгинки» именно лезгинкой и заканчивается. Это дает возможность показать, как в жесткой, мужественной, гордой культуре Кавказа «закалялась сталь» будущего диктатора.

Вокруг танца строится сюжет пьесы *Маламбо*. Кузнец Беда – это «Фауст», который продает душу дьяволу в обмен на юность и деньги. Таким образом, он попадает в свой излюбленный кабак, где вечно танцует маламбо. Следовательно, здесь танец снова помещается в сферу «вне добра и зла». Санек танцевал, празднуя убийство жены, Сталин станцевал лезгинку после того, как застрелил своего друга и обидел мать. Кузнец Беда поддается стихии маламбо благодаря договору с дьяволом. И хотя в пьесе появляется Иисус, спасающий Кузнеца от адских мучений (он дарит ему обновленную душу), первыми словами воскресшего Кузнеца стали: «бомбо! Маламбо!». В итоге даже Спаситель поддается стихии и просит Беду, чтобы тот научил его танцу:

Malambo tańczy pan Jezus.

Malambo tańczy Osioł.

Malambo tańczy kowal Nędza

Malambo tańczy jego pies Bieda.

I od tego malambo drży Niebo

I Wszyscy Diabli w Piekło zatykają uszy [Słobodzianek 1992, 75].

Последняя ремарка *Маламбо* указывает на существенную разницу между этой пьесой и *Молодым Сталиным*: здесь она перестает быть традиционной подсказкой для режиссера. Лексический повтор слов создает эффект ритмичности, который для постановки совершенно не нужен, так как его невозможно передать на сцене (эффект возникает исключительно в процессе чтения). Итак, можно утверждать, что в тексте *Маламбо* возникает «танец слов». Тем более, что название танца стало названием пьесы.

Неудивительно, что обе пьесы Слободзянека с сильно выраженным мотивом танца ориентируются на другие, нежели польская культуры. Польские танцы не столь популярны, не столь характерны, чтобы с их

помощью раскрывать какие-то глубокие, идейные или художественные смыслы. Латинская Америка больше, чем Польша, ассоциируется с культурой танца как такового. Кстати, даже название вышеупомянутой пьесы Мрожека отсылает именно к аргентинскому танцу. Что же касается *Молодого Сталина*, здесь другие причины. В *Маламбо* главным героем был танец. Здесь – историческое лицо, которого особенно поляки считают самым кровавым диктатором в мировой истории. Именно лезгинка, как агрессивный, героический кавказский танец была наиболее удобным средством, чтобы показать, как формировался характер будущего преступника в его кавказской молодости.

С другой стороны, в обоих случаях выбор танца детерминируется местом действия. Неудивительно, что «аргентинскую историю» сопровождает аргентинский танец, в то время как молодой Сталин в Тбилиси танцует лезгинку. Это позволяет сделать вывод об отличии польской драматургии от русской: танец у Слободзянека – это элемент местной традиции, фольклора, танец у Мухиной и Вырыпаева – это танец вообще. Как смыслообразующий центр данного произведения, он является всеохватывающей универсальной ценностью, независимой от места, метафорой жизни как таковой.

Как видим, в новейшей драматургии наблюдаются различные проявления танца: в российской «новой драме» рубежа XX–XXI веков он активно вводится как *смысловый центр*, что связано с попыткой запечатлеть бытие как хаотичную, становящуюся систему, используя дискретную художественную структуру; в белорусской – намечен переход от танца – «*пространственного мотива*», являющего вовне духовно-психологическое состояние персонажа, к танцу – *смысловому центру*, обретающему те же функции, что и в российской драматургии; в польском театральном-драматургическом пространстве очевидно проявление танца как «*небытовой формы поведения*», отражающей жизненные реалии Кавказа, Аргентины, и лишь намечено воссоздание его как типа мироощущения. Вместе с тем, более поздние пьесы исследуемых авторов (*Иллюзии* (2010), *Dreamworks* (2013) И. Вырыпаева, *Запертая дверь* (2010) П. Пряжко) позволяют говорить о том, что функции танца вновь начинают меняться: отходя от «немотивированного типа художественной условности», возвращая герою четкие социально-психологические параметры, а действию – причинно-следственные связи, драматурги вводят танец как «*пространственный мотив*», помогающий воссоздать деструктивные «внутренние» переживания персонажей во внешне благополучном, респектабельном, устойчивом мире.

Литература

- Abdulaeva M., 2003, *Ètnomuzыkal'nye tradicii v mnogourovnevoj strukture identičnostej narodov Dagestana*, [v:] *Teoria i praktыka obsč etvennogo razviti-ja*. [Абдулаева М., 2003, *Этномузыкальные традиции в многоуровневой структуре идентичностей народов Дагестана*, [в:] *Теория и практика общественного развития*].
- Bagdasarân O.Û., 2006, *Postvampilovskaâ dramaturgiâ: poètikaatmosfery*, Ekaterinburg. [Багдасарян О.Ю., 2006, *Поствампилдовская драматургия: поэтика атмосферы*, Екатеринбург].
- Vугураев I., 2002, *Kislorod*. [Вырыпаев И., 2002, *Кислород*], [online], <http://www.theatre-library.ru/authors/v/vугураев>, [12.10.2019].
- Vугураев I., 2011, *Dreamworks*. [Вырыпаев И., 2011, *Dreamworks*] (tekst sztuki otrzymany od autora).
- Vугураев I., *Tanec Deli*, Вырыпаев И., *Танец Дели*, [online], <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/viripaev-ivan/tanec-deli/1> [10.10.2019].
- Gajnulin A., *Toplivo*, [v:] *P'esыučastniki Lûbimovki-2016*. [Гайнуллин А., *Топливо*, [в:] *Пьесы участники Любимовки-2016*], [online], <https://lubimovka.ru/istoriya/31-2016/285-uchastniki-lyubimovki-2016> [13.10.2019].
- Davydova M., *A u nas v kvartire gaz*, "Vremâ novostej" ot 25.09.2001. [Давыдова М., *А у нас в квартире газ*, "Время новостей" от 25.09.2001], [online], <http://www.vremya.ru/2001/175/10/14650.html> [10.10.2019].
- Datskaâ A., 2019, *Tanç*, [v:] *P'esy, otmečennыe riderami Lûbimovki-2019*, [Датская А., 2019, *Танç*, [в:] *Пьесы, отмеченные ридерами Любимовки-2019*], [online], <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/627-noted-2019> [12.10.2019].
- Dran'ko-Majsýk V., 2014, *Pâsnâr*, "Tèksty", n 5, s. 187–248 [Дранько-Майсюк В., 2014, *Пясняр*, "Тэксты", n 5, с. 187–248.]
- Žurčeva O.V., 2009, *Formy vyraženiâ avtorskogo soznaniâ v russkoj drame XX veka*, Samara. [Журчева О.В., 2009, *Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара].
- Lavlinskij S.P., Pavlov A.M., 2016, *Groteskno-fantastičeskie aspekty novejšej dramaturgii*, [v:] *Novejšaâ drama XX–XXI vekov: predvaritel'nye itogi*, Samara, s. 90–103. [Лавлинский С.П., Павлов А.М., 2016, *Гротескно-фантастические аспекты новейшей драматургии*, [в:] *Новейшая драма XX–XXI веков: предварительные итоги*, Самара, с. 90–103.]
- Litovskaâ A., 2019, *Krizis teatral'noj paradigmy i performativnyj povorot v dramaturgii: diahroničeskij aspekt*, [v:] *Performatizaciâ sovremennoj russkoj dramy: slavânskij literaturnyj kontekst*, s. 15–30. [Литовская А., 2019, *Кризис театральной парадигмы и перформативный поворот в драматургии: диахронический аспект*, [в:] *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*, 2019, Rzeszów, с. 15–30].
- Muhina O., 2013, *Olimpiâ*. [Мухина О., 2013, *Олимпия*], [online], http://www.theatre-library.ru/authors/m/muhina_olga [09.09.2019].

- Muhina O., 1994, *Tanâ-Tanâ*. [Мухина О., 1994, *Таня-Таня*], [online], <http://kamerala.ru/pages/page795.html> [12.09.2019].
- Muhina O., 1996, *Û*. [Мухина О., 1996, *Ю*], [online], <http://www.theatre.ru/drama/muhina/u.html> [12.11.2019].
- Ničše F., 2007, *Pis'ma*, Moskva, [Ницше Ф., 2007, *Письма*, Москва.]
- Ničše F., 1990, *Tak govoril Zaratustra* [Ницше Ф., 1990, *Так говорил Заратустра*], [online], https://salesmaster.com.ua/wp-content/uploads/2013/03/nicshe_tak_govoril_zaratustra.pdf, [13.10.2019].
- Polâkova M., *Pojmi menâ pravil'no*, [v:] *P'esy, osobo otmečennye otboršnikami Lûbimovki-2015*. [Полякова М., *Пойми меня правильно*, [в:] *Пьесы, особо отмеченные отборщиками Любимовки-2015*], [online], <https://lubimovka.ru/istoriya/30-2015/105-pesy-osobo-otmechennye-otborshchikami-festivalya>, [23.10.2019].
- Prâžko P., 2006, *Bollivud*. [Пряжко П., 2006, *Болливуд*], [online], <http://www.theatre-library.ru/authors/p/pryazhko> [01.09.2019].
- Šin I., 2008, *Ânou Âno*, “Tëksty”, n 6, s. 227–231. [Син И., 2008, *Яно ы Яно*, “Тэксты”, n 6, с. 227–231.]
- Skarapanava Ì., 2012, *Drukapisy zmičera Višnëva*, “Belaruskæ litaraturaznaŭstva”, vupusk 10, s. 91–10. [Скарапанова И., 2012, *Друкapisы Змиčера Вишнëва*, “Беларускае лiтаратуразнаўства”, выпуск 10, с. 91–102.]
- Skirda E., *Moli dohnut – motyl'ki parât, P'esy, otobranne dliã programmy čitok Lûbimovki-2015*. [Скирда Е., *Моли дохнут – мотыльки парят, Пьесы, отобранные для программы чтнок Любимовки-2015*], [online], <https://lubimovka.ru/istoriya/30-2015/104-pesy-otobranne-dlya-programmy-chitok-lyubimovki-2015> [10.10.2019].
- Farino E., 2006, *Vvedenie v literaturovedenie*, Sankt-Peterburg. [Фарино Е., 2006, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург.]
- Fišer-Lihte È., 2017, *Èstetika performativnosti*, Moskva. [Фишер-Лихте Э., 2017, *Эстетика перформативности*, Москва.]
- Četvergova A., *Fioletovye oblaka, P'esy, otobranne dliã programmy čitok Lûbimovki-2014* [Четвергова А., *Фиолетовые облака, Пьесы, отобранные для программы чтнок Любимовки-2014*], [online], <https://lubimovka.ru/istoriya/28-2014/54-pesy-otobranne-dlya-programmy-chitok-2014>, [20.10.2019].
- Kaźmierczak Z., 2000, *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków.
- Słobodzianek T., 1992, *Malambo. Argentynska historia* (tekst sztuki otrzymany od Teatru Dramatycznego w Warszawie).
- Słobodzianek T., 2013, *Młody Stalin* (tekst sztuki otrzymany od Teatru Dramatycznego w Warszawie).

DANCING IN THE ARTISTIC STRUCTURE OF PLAYS BY RUSSIAN,
BELARUSIAN AND POLISH PLAYWRIGHTS OF THE 1990S–2010S

ABSTRACT

Key words: performativity, chronotope, Russian, Belarusian, Polish drama

In this paper, dance is considered as an element of the artistic structure of dramatic works of Russian, Belarusian and Polish authors of the 1990s–2010s. It was revealed that this element represents the level of the chronotope: it becomes one of its expressive modes (creating an atmosphere due to emotional «charge»), manifests itself as a «non-everyday form of behavior» of a character (J. Faryno), as a «spatial motive» (O. Bagdasaryan) as a sense-forming centre of the artistic universe. A comparative analysis of the plays written by Russian, Belarusian and Polish playwrights of the indicated period showed that in Russian drama the transition occurred from the dance – a «spatial motive» to the dance – a semantic center representing author's model of the world and a Nietzschean man in the terms of a spontaneous, unstable world order. That was caused by the strengthening of the performative and receptive potential of modern drama. At the same time, in the Belarusian drama, due to more strong genetic ties with folklore, the dance for a long time has been manifesting itself as a game form of non-everyday behavior, however, since the mid-1990s it is often introduced as a «spatial motive» representing the extremely deformed consciousness of characters. If it comes to Polish drama, despite the actualization of the dance in the significant for its development works, in the latest plays it rarely functions as a semantic center, because of political and social themes predomination. The authors of this paper made an attempt to clarify the reasons for differences of the dance in the Russian, Belarusian, Polish drama of the 1990s–2010s, based on sociocultural factors, as well as on the logic of the development of the literary process.