

## ПРОБЛЕМА АВТОРА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

© 2008 О.С.Наумова

Самарский государственный педагогический университет

Статья посвящена актуальной и малоисследованной проблеме: роли и месте автора в современной русской драматургии. Опираясь на отечественные и западные труды по теории драмы, исследователь демонстрирует разные подходы изучения проблемы автора в современном драматургическом производстве. Тотальное влияние автора на все компоненты драмы сделало явление «новой новой драмы» противоречивым и феноменальным.

«Увидеть и понять автора произведения, значит увидеть и понять чужое сознание и его мир», – писал М.М.Бахтин в статье, посвященной проблеме текста<sup>1</sup>. Вопрос о месте автора в художественном произведении, а в частности, в драме, остается сложным и неоднозначным. Одной из перспективных областей в современном литературоведении является выявление авторских стратегий в новейшей драматургии – явления сугубо авторского, противоречивого и феноменального по своей сути.

Отечественная драматургия последнего десятилетия получила название «новая драма», или «новая новая драма» (термин режиссера В.Мирзоева). Уже само определение указывает на двойственный характер этого явления. С одной стороны, термин явно восходит к «новой драме» рубежа XIX – XX вв. – времени глубокого кризиса сознания и поиска новой эстетики. Корни нашей «новой новой драмы» есть и в западном направлении конца XX века «new writing», связанного с формами актуального искусства. Но в отличие от драматургов начала – середины XX столетия, которые были увлечены поиском новой драматургической поэтики (особенно в области субъектно-объектной организации произведения), новых жанровых форм и т.д., современные авторы не стали изобретать новую систему, а воспользовались уже имеющейся.

Впрочем, отличия новейшей драматургии от предшествующих ей явлений истории драмы очевидны. Новые пьесы представляют собой единое целое множество драматургических текстов, объединенных общей парадигмой художественности, вбирающих в себя и отра-

жающих многообразие мира. Из-за того, что практически каждый современный автор творит под впечатлением от той или иной жизненной ситуации, истории или факта, зачастую драматургический текст и драматургический образ оказываются лишенными типизации и обобщения. Тексты современных пьес стали сугубо самовыражением автора и в большинстве случаев утратили возможность интерпретироваться. Порой автор пьесы одновременно выступает и в качестве режиссера, сценографа и даже актера (пример тому Е.Гришковец, Н.Коляда, И.Вырыпаев и др.).

Уникальность явления «новая новая драма» в истории отечественной драмы и театра заключается и в том, что оно существует вне законов и канонов литературы и сцены, зато с очень разными феноменами и персонами по возрасту, профессии, таланту, социальному статусу и т.д. «Новая драма» – это то, что возникло недавно. Вот и все. Мне кажется, что название «новая» драме этой дали, потому что появилась целая волна новых драматургов, и не важно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут», – так попытался сформулировать сущность понятия драматург И.Вырыпаев<sup>2</sup>. В критике неоднократно цитировалось признание драматурга В.Сигарева: «Я поступил в Екатеринбургский театральный институт на курс Николая Коляды. Пришлось писать пьесы. До этого я даже не знал, что это такое. В театре не был ни разу. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы»<sup>3</sup>. О «продюсерском принципе» современной драматургии говорит в своем манифесте М.Угаров: «Каждый человек та-

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблема текста // Вопросы литературы. – 1976. – №10. – С.132.

<sup>2</sup> Вырыпаев И. Я – консерватор // Искусство кино. – 2004. – №2. – С.103.

<sup>3</sup> Сигарев Василий. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы // Культура. – 2003. – №42.

лантлив и может писать пьесы. Его задача при этом – выражать и отражать свой личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он»<sup>4</sup>.

Неформальный манифест «новой новой драмы» опубликовали несколько лет назад критики и драматурги-соавторы В.Забалуев и А.Зензинов в журнале «Современная драматургия». «Никогда еще российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас, – отмечают авторы. – На фоне очевидного застоя российской, как, впрочем, и мировой прозы и поэзии, российская (а лучше сказать – русскоязычная) новая драма стала точкой мощнейшего креативного взрыва, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий»<sup>5</sup>. О небывалом всплеске драматургии свидетельствуют и многочисленные драматургические фестивали и конкурсы («Любимовка», «Евразия», «Майские чтения», «Действующие лица» и др.). Новые пьесы не умещаются в журналах «Современная драматургия» и «Драматург», поэтому почти каждый автор публикует свои произведения в Интернете – на своей персональной странице или сайтах типа [www.newdrama.ru](http://www.newdrama.ru)

Попытки обобщить все эти процессы явления «новая новая драма» делались немногими литературоведами. Так, о результатах движения актуального искусства, в частности, о двойственной ситуации в драматургии и театре, говорит О.В.Журчева в своей монографии, посвященной автору в драме XX века. Так, по мнению исследователя, с одной стороны, современный автор тяготеет к импровизации и театрализации – его произведение, «часто вырвавшись из художественных рамок, стремится стать хепенингом, перформансом, зрелищем, т.е. обрести первородную первоначальную театральность», причем сам драматург выступает здесь не в роли творца, а скорее, «занимает место картины»<sup>6</sup>. С другой же стороны, «этот же художник продолжает тянуть свою древнюю

профессиональную ляжку, превращая будущее зрелище в текст, загоняя его в жесткие рамки слов, диалогов, монологов, ремарок, упиваясь собственным словом, его самоценностью и не-театральностью»<sup>7</sup>. В качестве примеров такой театральной раздвоенности между перформансом и лирическим монологом литературовед приводит пьесы О.Мухиной «Таня-Таня», О.Михайловой «Русский сон», К.Драгунской «Яблочный вор», М.Угарова «Русский инвалид», О.Богаева «Русская народная почта» и др., справедливо ставя вопрос о новизне современного типа драмы, принципы которого были сформулированы еще в конце XIX века. В своей книге исследователь отмечает приоритетные авторские стратегии новейшей драмы, в числе которых а) драматургическое слово, ставшее монологичным, недейственным и несюжетным; б) текст пьесы стал только самовыражением автора и самовыражением только автора, а сюжет и вовсе исчез; в) отсутствие/присутствие авторского театра (автор перестал быть единственным творцом произведения, но в то же время автор своей личностью способен полностью заполнить и насытить текст для сцены).

Попытку обобщить новейший материал, связанный с жизнью современной драматургии на рубеже XX – XXI вв., а именно: поисками новых форм и сложным диалогом с традицией, делает в своей книге «Русская драматургия конца XX – начала XXI века» М.И.Громова<sup>8</sup>. В третьей части «Новые имена. Новые тенденции», в которой разбирается драматургия последних 15 лет, автор рассматривает тенденции «новой новой драмы» через персоналии, посвящая знаковым фигурам драматургов отдельные главы книги.

Типологический подход к раскрытию феноменального явления «новой новой драмы», в частности, тенденции обновления современной драматургии и сохранении накоплений прошлого, выбрала И.С.Скоропанова, автор-составитель учебной программы курса «Современная русская литература» в Белорусском государственном педагогическом университете<sup>9</sup>. Современную пьесу автор изучает сквозь жан-

<sup>4</sup> Угаров М. Красота погубит мир. Манифест «новой драмы» // Искусство кино. – 2004. №2. – С.93 – 94.

<sup>5</sup> Забалуев В., Зензинов А. Ройл Корт versus Любимовка // Современная драматургия. – 2003. – №4.

<sup>6</sup> Журчева О.В. Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. – Самара: 2007. – С.142.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См.: Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. – М.: 2005.

<sup>9</sup> См.: Современная русская литература. Учебная программа для студентов / Под ред. И.С.Скоропановой. – Минск: 2002.

рово-стилевую призму, разделяя драму на три блока: творчество драматургов-реалистов, современную комедиографию и постмодернистскую драматургию.

Этому же явлению посвящен и целый спецкурс «Новая русская драма: тенденции развития», разработанный в Тюменском государственном университете<sup>10</sup>. В этом курсе современная драматургия рассматривается как культурная парадигма, изучаются основные имена, выявляются доминантные направления и определяются особенности поэтики ряда новейших драматургических произведений.

Впрочем, подходить к типологии «новой драмы» можно и с точки зрения проявления форм авторского сознания в драматургическом произведении. Несмотря на то, что явление «новой драмы» уже перестало быть призрачным и перешло из разряда «драматургия, которой нет» в данность «драматургия рубежа XX – XXI вв.», исследований, касающихся проблемы автора, на сегодняшний день практически нет. Изучать современные, только что сформировавшиеся явления весьма сложно. Конечно, положения, связанные с проблемой автора, хорошо разработаны отечественными и зарубежными учеными: М.М.Бахтиным, В.В.Виноградовым, Р.Бартом, В.Дильтеем, Б.О.Корманом и др. Монографии Н.Т.Рымаря и В.П.Скобелева «Теория автора и проблема художественной деятельности», Т.Л.Власенко «Литература как форма авторского сознания», Н.Драгомирецкой «Автор и герой в русской литературе XIX – XX веков», А.Компаньона «Демон теории», статьи Н.Смирновой «Теория автора как проблема», Н.Бонецкой «Проблемы методологии анализа образа автора», А.Большаковой «Теории автора в современном литературоведении»<sup>11</sup> и некото-

рые другие публикации всесторонне и авторитетно освещают основные направления изучения проблемы автора к концу XX – началу XXI вв. Наверное, в силу имплицитности авторского присутствия, драма реже привлекает внимание исследователей, но работы Б.О.Кормана, Л.С.Левитан, О.В.Журчевой<sup>12</sup> и других ученых свидетельствуют об интересе к анализу форм авторского сознания в этом роде литературы. Но в связи с тем, что теория автора в драматургии пока не обозначена как некий целостный взгляд, формулировать необходимые методологические положения мы будем, используя элементы из общих работ по теории автора, которые помогут нам сформировать рабочий вариант проявления теории авторского сознания в драме.

Итак, традиционно в литературоведении под «автором» понимают носителя определенного взгляда на действительность, выражением которого является все произведение, из чего следует мысль о не прямом присутствии автора в тексте, а обязательной опосредованности его субъектными и внесубъектными формами. По Б.О.Корману, предложившему поэтапную методику изучения авторского сознания в литературном произведении, «субъектная организация произведения есть соотношенность всех отрывков текста... с используемыми в нем субъектами»<sup>13</sup>. По отношению к драматургическому произведению исследователь определяет два способа выражения авторской мысли: сюжетно-композиционный и словесный. Ученый указывает на то, что автор может передавать свою позицию а) через разложение и соотношение частей и б) через речь действующих

<sup>10</sup> См.: Новая русская драма: тенденции развития. Рабочая программа и методические рекомендации для студентов / Под ред. Л.С.Кисловой. – Тюмень: 2005.

<sup>11</sup> См.: Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: 1994; Власенко Т.Л. Литература как форма авторского сознания. – М.: 1995; Драгомирецкая Н. Автор и герой в русской литературе XIX – XX веков. – М.: 1991; Компаньон А. Демон теории. – М.: 2001; Смирнова Н. Теория автора как проблема // Литературоведение как проблема. – М.: 2001. – С.367 – 392; Бонецкая Н. Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения. – М.: 1988. – С.65 – 85; Большакова А. Теории автора в современном

литературоведении // Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. – Т.57. – С.15 – 24.

<sup>12</sup> См.: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: 1972; Проблема автора в художественной литературе / Под ред. Б.О.Кормана: В 4 вып. – Воронеж: 1967 – 74; Левитан Л.С. Авторское начало в монологах и диалогах «Вишневого сада» // Филологические науки. – 1986. – №6. – С.72 – 74; Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. – Самара: 2001; Журчева О.В. Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. – Самара: 2007 и др.

<sup>13</sup> Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения (Учебное пособие). – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1977. – С.23.

лиц<sup>14</sup>. Значимую роль в определении авторской позиции играет также и вспомогательные средства: перечень действующих лиц, ремарки, указания постановщика и актеров. Через понятия «сюжетно-композиционный способ выражения авторского сознания» и «словесный способ выражения авторского сознания» Корман выводит родовую типологию драматических произведений. Так, преобладание и характер указанных способов выражения авторского сознания диктует деление драматических произведений на эпическую драму, лирическую драму и собственно драму. В своем экспериментальном словаре литературоведческих терминов ученый отмечает: «В драматическом произведении наибольшей близостью к А. (автору – О.Н.) отличается *субъект сознания*, которому принадлежит текст заглавия, перечень действующих лиц, т.н. «авторских» ремарок <...> персонажи, задуманные как рупоры идей А.: резонеры в классической драме, центральные положительные герои в *лирической драме*... Большая часть текста распределена между вторичными субъектами речи <...>, и формы выражения авторской позиции «строятся на преимущественном использовании *фразеологической точки зрения*»<sup>15</sup>.

Признавая неоспоримые достоинства метода Б.Кормана в изучении художественного целого, В.П.Скобелев и Н.Т.Рымарь указывают на ограниченность подобного подхода. Ученые отметили, что «теория автора должна стать элементом всеобъемлющей теории, более глубокой и последовательно учитывающей в литературном произведении специфику искусства как творческой деятельности, диалогичной по своей природе»<sup>16</sup>.

Бесспорно, понятие «авторского сознания» намного шире и полнее того понимания, какое предлагает Б.О.Корман. По его мнению, полнота и смысл художественного произведения отождествляется с сознанием автора, при этом структурно оно проявляет себя при помощи «субъектной организации», которая опреде-

ляется как «соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»<sup>17</sup>. Однако этими категориями понятие авторского сознания тоже не ограничивается. Его следует понимать как совокупность авторской «интенции» (замысла), оценки (аксиологической системы координат, часто различной для отражающейся в произведении действительности и творца), а также понятия «концентрированный автор». Авторское сознание – «высшая идейно-духовная инстанция, индивидуально-неповторимая, свойственная данному тексту, заключенная в нем концепция мира и человека»<sup>18</sup>. Другими словами, это своеобразная творческая энергия, которой биографический автор заряжает произведение, и которая, воздействуя на читателя, порождает феномен оживления художественного произведения.

Развивая эту мысль, стоит сослаться на смелую идею А.Компаньона о том, что «местом образования единства текста является именно читатель, а не автор, предназначение, а не происхождение текста»<sup>19</sup>. Это утверждение будет верным, если читать текст «по-бартовки» и воспринимать его именно как текст – «деятельность, игру цитат, языков культур, в которую включается читатель и которая идет в произведении помимо сознания автора»<sup>20</sup>.

Многие спорные моменты в теории автора проясняются в теории, выдвинутой самарскими учеными Н.Т.Рымарем и В.П.Скобелевым. Опираясь на взгляды М.М.Гиршмана, они разделяют понятия «текст» и «произведение». Так, по их мнению, «произведение – бесконечная жизнь текста, принявшая форму личности, творящей произведение. <...> Это целостность, внутренние и внешние границы которой обусловлены совершенным личностью выбором, в результате которого бесформенный хаос бесконечной жизни был преодолен и пре-

<sup>14</sup> Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: 1972. – С.86.

<sup>15</sup> Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Куйбышев: 1981. – С. 42 – 43.

<sup>16</sup> Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: 1994. – С.8.

<sup>17</sup> Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. – Т.36. – С.508.

<sup>18</sup> Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т.60. – №6. – С.12.

<sup>19</sup> См.: Компаньон А. Демон теории. – М.: 2001. – С.61.

<sup>20</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: 1989. – С.353.

творен в личный космос, где бесконечный хаос смыслов предстает как бесконечный смысл»<sup>21</sup>.

Широкое понятие авторского сознания соотносимо с введенным М.М.Бахтиным термином «авторской активности», руководящей читательским восприятием, которая «проявляется на уровне художественного мира произведения и носит диалогический характер»<sup>22</sup>. По мнению А.Камю, автор «неизбежно говорит больше, чем хотел сказать»<sup>23</sup>. Таким образом, присутствие автора в созданном им художественном мире тем ощутимее, чем незаметнее. Говоря о специфике работы над драматическим произведением, М.Горький отмечал, что это «самая трудная форма литературы – трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказывания со стороны автора»<sup>24</sup>.

Оригинальной кажется точка зрения автора-составителя «Словаря театра» Патриса Пави, который разграничивает понятия «автор пьесы» и «драматург»<sup>25</sup>. Французский исследователь наделяет термин «драматург» техническим значением, поскольку в немецком языке он означает «литературного и театрального консультанта <...>, работающего с определенной труппой, режиссером или же ответственного за подготовку какого-либо спектакля»<sup>26</sup>. В статье «Автор пьесы» П.Пави указывает на то, что современная теория западного театра «имеет тенденцию подменять автора пьесы глобальной темой театрального дискурса, являющегося совокупным процессом высказывания, неким эквивалентом нарратора (рассказчика), встречающегося в тексте романа. Субъект автора, однако, можно уловить только в сценических указаниях, хоре или тексте резонера. Но здесь это будет нечто иное, как литературная (подчас

разочаровывающая) подмена автора пьесы»<sup>27</sup>. Исследователь видит подлинную роль автора пьесы в том, чтобы он занимался структурированием фабулы, монтажом действий, трудно уловимой совокупностью перспектив и семантических контекстов диалогизирующих исполнителей. Таким образом, П.Пави говорит о внесубъектном присутствии автора в драме, признавая также, что автор является лишь «первым звеном производственной цепи, которое формирует текст сквозь мизансцены, актерскую игру, конкретное сценическое представление и его восприятие публикой»<sup>28</sup>.

В свою очередь, М.Я.Поляков в монографии «О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы» ссылается на теорию французского теоретика Анн Юберсфельд, которая отмечает, что текст пьесы состоит из двух частей: диалога и авторских ремарок, а соотношение значимости этих двух компонентов варьируется в зависимости от эпохи и стиля автора<sup>29</sup>. Так, по Юберсфельд, единственной возможностью самопроявления автора в драме являются ремарки, которые, выполняя в пьесе определенные формальные функции, называют действующее лицо, указывают на время и место действия. В диалоге же автор пьесы высказывается от имени персонажа.

Вообще, к авторскому слову в теории драмы отношение далеко не однозначное. По замечанию Л.С.Левитан, «одни специалисты вообще не ставят такого вопроса. Другие ограничиваются замечанием, что «драма лишена речи повествователя», поэтому в ней нет автора, рассказчика и посредника, который показывает людей и события со своей определенной точки зрения, в своей же индивидуальной речевой манере. Третьи же ставят вопрос о специфике слова в драме, об изменении функции монолога не протяжении истории драмы, о нарастании его системной роли»<sup>30</sup>. Исследователь А.М.Левидов полагает, что «меньше всего автор «умирает» в лирике, больше всего – в драме: там «многоголосность» персонажей выражена в чистом виде. Голос автора звучит сам по

<sup>21</sup> Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Указ. соч. – С.121.

<sup>22</sup> Бахтин М.М. Проблема содержания материала и формы в художественном произведении // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: 1975. – С.70.

<sup>23</sup> Камю А. Бунтующий человек. – М.: 1991. – С.93.

<sup>24</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – Т.26. – М.: 1953. – С.411.

<sup>25</sup> См.: Пави П. Словарь театра. – М.: 1991.

<sup>26</sup> Там же. – С.89. Эта идея продиктована спецификой немецкого языка, в котором разграничиваются понятия пишущего пьесы (*Dramatiker*) и занимающегося интерпретацией и постановкой пьесы на театральной сцене (*Dramaturg*).

<sup>27</sup> Там же. – С.3.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> См.: Поляков М.Я. О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. – М.: 2001. – С.36.

<sup>30</sup> Левитан Л.С. Авторское начало в монологах и диалогах «Вишневого сада» // Филологические науки. – 1986. – №6. – С.72.

себе, не самостоятельно, а создается всей системой образов»<sup>31</sup>. Ученый В.В.Ви-ноградов в своей работе 1930-х годов «Язык драмы» говорит вообще об отсутствии специфической образности и структуры у драматургической речи, полагая, что в прозе диалог включен в монологическую конструкцию, а в драме – нет<sup>32</sup>. В книге В.Е.Хализева «Драма как род литературы» монолог рассматривается как реализация общения автора с читателями<sup>33</sup>. Но только ли в монологе реализуется это общение?

Исследователями предпринимаются попытки обнаружить присутствия автора в драме даже через переключку писем драматурга и его пьес<sup>34</sup>. Традиционно же авторское сознание в драме обнаруживается в таких способах, как характеристики героев, данные другими персонажами, «внутренние» монологи-самохарактеристики, «говорящие» фамилии, эффектные сцены «под занавес», реплики «в сторону», авторские ремарки и проч. Но при этом немаловажную роль играют и другие формы его выражения – к примеру, жанровая модель драмы и так называемая «память жанра» (М.М.Бахтин), которая «определяет структурные первоосновы «поведения» художественного текста и произведения»<sup>35</sup>. Являясь «ведущим героем» литературного процесса, жанр представляет собой не сумму формальных приемов, а некий «угол зрения» (Г.Д.Гачев) на мир, определенную «формулу мира» (Н.Л.Лей-дерман), «миропонимания в генезисе» (О.М.Фрейденберг). Выбор драматургом того или иного жанра говорит, прежде всего, об индивидуальности автора, пытающегося найти новые формы для отображения действительности.

Развивая мысль о том, что своеобразие драматургического произведения определяется прежде всего его речевой организацией, исследователь О.В.Журчева, опираясь на труд

В.Е.Хализева, отмечает: «Драма, как «венец поэзии «бесспорно знаменует «высшую» точку изобретательности в сфере словесного действия, поскольку «материальный носитель образности (художественная речь) в драме «стопроцентно» соответствует предмету изображения (словесного действия людей)»<sup>36</sup>. «По сути дела, – продолжает литературовед, – важнейшим выразительным средством в драме до определенного периода становилось слово (так же, как и в других родах литературы). Через речь персонажей выражался весь художественный смысл драмы: реплики, диалоги и монологи персонажей выражают их состояние, намерения, желания, умонастроения, характеры, смысл происходящего действия и др.»<sup>37</sup>

О специфике драматургического слова и роли автора в ней говорит А.А.Аникст в статье о драме в «Театральной энциклопедии»: «Первоначальная функция драматической речи была почти всеобъемлющей. Через ее посредство получили характеристику место, время и другие обстоятельства действия, передавались не только желания и мнения персонажей, но и их душевные переживания, скрытые мысли. Поэтому драматическое произведение, от античности до 17 в. воспроизводили не реальный диалог, а скорее поэтически выражали драматические ситуации и характеры. Язык персонажей был образно-поэтическим или афористичным, передавал не столько живую разговорную речь, сколько поэтический стиль автора»<sup>38</sup>. По мнению Аникста, авторское присутствие в драматических произведениях разных жанров в полной мере начало обнаруживаться в европейской реалистической драме конца XVIII века, XIX века и начала XX вв. Это было связано, во-первых, с отражением в речи персонажей типичных речевых навыков определенной среды, а во-вторых – с развитием искусства декорационного оформления сцены, что упразднило нарративное начало речей героев. Таким образом, новая композиция драматического произведения позволила автору раскрывать содержание пьесы непосредственно через сочетание сценических действий персонажей и их речей.

<sup>31</sup> Левидов А.М. Автор – герой – читатель. – Л.: 1983. – С.167.

<sup>32</sup> См.: Виноградов В.В. О языке художественной прозы // Виноградов В.В. Избранные труды. – М.: 1980. – С.305.

<sup>33</sup> См.: Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М.: 1986. – С.186 – 215.

<sup>34</sup> См.: Левитан Л.С. Авторское начало в монологах и диалогах «Вишневого сада» // Филологические науки. – 1986. – №6. – С.72; Зорин А.В. «Выбор невесты» накануне «Женитьбы» (Гофманская поэтика и комедия Гоголя) // Н.В.Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения. – М.: 2004. – С.108 – 117.

<sup>35</sup> Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Указ. соч. – С.126.

<sup>36</sup> Журчева О.В. Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. – Самара: 2007. – С.13.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Аникст А.А. Драма // Театральная энциклопедия: В 5 т. – М.: 1963. – Т.2. Стб. 508.

«Но парадокс заключается в том, что чем автономнее от описательного нарративного элемента речи персонажа, тем активнее внедряется в драму авторское сознание», – отмечает О.В.Журчева, поясняя, что «именно автор конструирует в сюжете драмы те косвенные признаки, по которым можно догадаться о скрытых переживаниях персонажей, которые в сочетании с их действиями и поведением приобретали глубокое значение, символический смысл, как это происходит в европейской и русской «новой драме»<sup>39</sup>. Источник же драматизма в современной пьесе исследователь видит в «противоречии между внешне незначительным смыслом слов (персонажей – О.Н.) и тающим в них глубоким подтекстом»<sup>40</sup>.

Среди прочих форм выражения авторского сознания актуальной и перспективной по отношению к драматургии некоторые ученые считают мотивную структуру текста. Представляя собой устойчивые семантические единицы, мотивы, по мнению Б.Н.Путилова, характеризуются «повышенной степенью семиотичности»<sup>41</sup>. Кроме того, комплекс мотивов позволяет автору выступить в качестве посредника с миром человеческой культуры, при этом автор индивидуализирует звучание конкретных мотивов, наполняет их личностным содержанием. Выявление мотивов позволяет исследователям рассматривать как сюжетно-композиционный, так и словесный план произведения – таким образом, мотив выступает и как элемент сюжета, и как составляющая текста.

Понятие «мотив» было впервые использовано ученым А.Н.Веселовским, который полагал, что сюжет произведения образуют несколько мотивов. В монографии «Историческая поэтика» исследователь отмечает: «Это понятие сложилось как ряд других формул и схем сюжета, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, расширив свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело в емкости применяемости понятия мотив; некая форма сюжета, которая по содержанию своему представляет сочетание и

пересечение ярко выраженных элементов текста, т.е. мотивов»<sup>42</sup>.

Теоретик литературоведения Б.Б.Томашевский также использует понятие «мотив» как часть сюжета. Он дает классификацию мотивов в произведении: композиционные, реалистические и художественные. «Система мотивов» (термин введен Томашевским) произведения должна представлять собой некоторое художественное единство, поэтому введение каждого мотива или комплекса мотивов должно быть оправдано<sup>43</sup>. В.Е.Хализев считает, что «сферу мотивов составляют звенья произведения, отмеченные внутренним невидимым курсивом»<sup>44</sup>. Таким образом, мотивы как структурные и смысловые единицы художественного целого, получающего статус эстетического феномена лишь в преломлении авторского взгляда, образуют модель целостного мира. Посредством мотивного анализа исследователь может проникнуть во внутренний мир произведения и даже вступить в диалог с сознанием автора.

Немаловажен еще один, исторический подход к выявлению форм авторского сознания в драматургическом произведении, поскольку драма – это симбиоз реальности текста и постановки, живая субстанция, действующая согласно собственным внутренним законам. Структура драмы сложна в большей степени потому, что драматургические образы свое окончательное воплощение получают на сцене, где драма «представляет собой нечто уже выходящее за пределы литературы»<sup>45</sup> и начинает звучать на языке театра: режиссером и актерами разрабатывается интонационно-жестовый рисунок ролей, мизансценическая партитура, сценография. Говоря о синтетичности драмы, ее неразрывной связи с театром, Вс. Мейерхольд отмечал, что «драматическая концепция» развивается в образы через слово и тон в драму, которая становится «видимой» с помощью актеров, рельефов, живописи и т.д. Поэтому «в каждом драматическом произведении два диалога: «внешне необходимый» – это слова, сопровождаю-

<sup>39</sup> Журчева О.В. Автор в драме. – Самара: 2007. – С.14.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Путилов Б.Н. О кодовом значении эпических мотивов // Этнографическая наука и этнокультурные процессы: Способы взаимодействия. – СПб.: 1993. – С.27 – 44.

<sup>42</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: 1989. – С.301.

<sup>43</sup> См.: Томашевский Б.Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: 1996. – С.191.

<sup>44</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: 2002. – С.103.

<sup>45</sup> Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: 1959. – С.355.

щие и объясняющие действие, другой «внутренний» – это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений». Поэтому для выявления полноты драматической жизни персонажей необходим «рисунок движений на сцене» – при помощи этих средств выражается «недосказанное» и выявляется «скрытое»<sup>46</sup>. Таким образом, сценическая интерпретация, с одной стороны, продлевает жизнь драматическому произведению, а с другой – видоизменяет его смысл, но тем не менее, имеет важную историко-культурную функцию.

Таким образом, изучение проблемы автора в современной драматургии видится сложным и интересным не только потому, что компетентных исследований на эту тему сегодня единицы. «Новая новая драма» – явление феноменальное и противоречивое – одновременно

пользуется рядом вековых канонов (жанровые и стилистические формы, приемы выражения активности автора) и ищет собственные возможности для проявления авторского сознания в произведении. Причем не столько в приемах, сколько в самом мировоззрении творца. Изменения, связанные с нарастающим присутствием автора в драматическом произведении, усилением авторского влияния на все элементы драмы и проявлением тех или иных форм авторского сознания в пьесе, проецируются на всю систему, целиком все явление новейшей драматургии, говорить о которой в прошедшем времени пока еще рано.

<sup>46</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. – М.: 1957. – Т.1. – С.134, 139, 149. Цит. по: Поляков М.Я. О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. – М.: 2001. – С.45.

## THE AUTHOR'S PROBLEM IN MODERN DRAMA

© O.S.Naumova

Samara state pedagogical university

The author's problem in modern drama. The article deals with the urgent and new problem: the role and the place of an author in modern Russian drama. Based on Russian and western works on drama theory, the researcher shows different ways in studying author's problem in modern drama. The total author's influence on all components of drama made this «new new drama» contradictory and phenomenal one.