

написал насчет дела Каласа, которого безосновательно обвинили в убийстве своего сына и казнили. Обвинили его потому его сын недавно принял католичество, что должно было не понравится отцу гугеноту и отец его убил из-за его веры, доводом обвинения было то, что оно было убежденно в том, что люди, которые осмеливаются не разделять религии короля и полиции, способны на все преступления. Каласа впоследствии реабилитировали и признали невиновным. Думаю, данный исторический пример отлично описывает то, что происходит в нашей стране, когда мнение человека радикально не соотносится с мнением государства.

Свобода должна быть принята не только в законах, но также и в самом обществе. Людей не должны осуждать за то, что они думают не так, как другие, что они хотят донести свою истину. У каждого есть право на свободу, но любая свобода не должна выходить за рамки морали.

ДИСКУРСЫ НАСИЛИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

«НОВОЙ ДРАМЫ»

Р. М. Зиннатуллина

Русская культура начала XXI в. была отмечена мощным драматическим бумом. Молодые драматурги пишут огромное количество пьес, публикуют их в интернете, молодые режиссеры в свою очередь начинают работать под влиянием стиля этих пьес. Таким образом, возникает целое направление в русской современной драматургии, социокультурный феномен, имя которого – «Новая драма». Она появилась в результате поисков новой идентичности, новой драматургии, которая была бы созвучна театральным исканиям нового поколения, пережившего распад страны, перестройку, крушение советской идеологии и сложные для нашей страны 1990-е гг. Эти события стали ключевыми для развития не только социальной и экономической ситуации страны, но и культурно-эмоциональной составляющей проблематики нового общества.

На становление Новой Драммы (далее НД) во многом повлияли новые конкурсы и фестивали, так или иначе направленные на стимулирование новой драматургии и постановок. Еще большую роль сыграли «малые» фестивали и конкурсы, которые были целенаправленно созданы для молодых драматургов и режиссеров. «Новая драма», как и положено новому художественному движению, заявляла о себе манифестами, но для понимания этого феномена гораздо важнее театральная практика, рождающаяся из взаимодействия между драматургами и режиссерами, при том, что драматурги нередко сами становятся режиссерами, как,

например, в случае Е. Гришковца, М. Угарова, И. Вырыпаева или братьев Пресняковых»³⁸⁴. Возникновение НД как культурного феномена подробным образом рассматривается в книге «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»» М. Липовецким и Б. Боймерс³⁸⁵. Авторы анализируют возникновение, развитие, становление НД и подробно описывают как литературные достижения, так и нововведения в области режиссерской работы в театре и кино.

Еще Антонен Арто³⁸⁶ говорил о театре, что он должен быть «кровав и бесчеловечен» для того, чтобы внедрить в наше сознание идею вечного конфликта и спазма нашей жизни. Именно таким театром можно назвать НД, потому что она использует такие художественные приемы как насилие, ненормативная лексика, ритуальное действие, шокирование публики, гипернатурализм. Именно эти приемы позволяют драматургам и режиссерам «новой драмы» раскрыть понимание жизни их героев, часто маргинальных и неблагополучных, в современном обществе. В этой статье я хочу рассмотреть, как именно в НД представлено насилие и какой смысл имеет его применение в литературных произведениях этого театрального направления.

Насилие становится частью современного общества, оно рутинизируется, становится повседневной практикой, которой подвержены все без исключения. Это порождает так называемые «культуры насилия», к которым, несомненно, можно отнести как советскую, так и постсоветскую реальности, стоит только привести в пример режимы сталинского террора, систему взаимного надзора и коммунального контроля при хрущевском режиме и т. д.

Как отмечают М. Липовецкий и Б. Боймерс³⁸⁷, насилие в НД приобретает как минимум три эстетические функции. Во-первых, оно образно и наглядно показывает распад советских социальных порядков, таким образом, выступая как индикатор культурного хаоса. Во-вторых, насилие демонстрирует новые постсоветские социальные практики, которые непосредственно связаны с перераспределением власти, собственности и других капиталов. В-третьих, насилие выступает как обозначение ритуальности действия, таким образом, приходя к ритуальному разрешению назревшего конфликта.

Почти все пьесы НД показывают повседневное, коммуникативное насилие людей над своими близкими, над теми, кого они

³⁸⁴ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 11.

³⁸⁵ См.: Там же.

³⁸⁶ См.: Арто А. Театр и его Двойник. М.: Мартис, 2000. 202 с.

³⁸⁷ См.: Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.

376 с.

любят или ненавидят. «Новая драма» является феноменом осознания и художественного анализа коммуникативного насилия, его развития и логики. Жестокость является неотъемлемой частью таких произведений. Эта жестокость, во многом, выражается в перформативной сути театральных пьес и постановок, когда подчеркнутая документальность (жизнеподобие) представлена как чрезмерность, а поэтому они становятся нарочито театральными. Как писал Ж. Деррида³⁸⁸ о театре жестокости А. Арто, манифест которого во многом был воспринят авторами НД: «Театр жестокости не есть представление. Это сама жизнь – в той мере, в какой она непредставима. Жизнь есть непредставимый исток представления. Я сказал жестокость, как сказал бы жизнь».

Хотелось бы подробнее остановиться на некоторых пьесах, чтобы наглядно рассмотреть, как насилие осмысляется авторами.

Как утверждают Липовецкий и Боймерс, именно с Евгения Гришковца начинается «новая драма», хотя он и отделяет себя от этого течения. В его пьесе «Как я съел собаку», которая во многом является автобиографичной, события разворачиваются на Русском острове во время его службы в учебной части на флоте. Русский остров в пьесе (да и по рассказам служащих – в жизни) оказывается местом, где в человеке умирает все человеческое, где в первую очередь вытаптывается его «Я».

«... А этого мальчика уже нет. Посылка пришла не по адресу. Она пришла не к их милому, единственному, умному мальчику. А к одному из многих грязных, затравленных и некрасивых пареньков, который имеет порядковый номер и... фамилию,... эту фамилию один раз в сутки выкрикивают на вечерней поверке...»³⁸⁹.

Человека там превращали в животное существо, биологическое тело, лишенное идентичности. Но таким, «стандартным» насилием дело не заканчивалось. Насилие превращается здесь в своеобразный ритуал, которое повторяется день за днем, раз за разом, доставляя «сильным» удовольствие. «Слабые» же, в свою очередь, также пытаются выместить свою злобу за унижения на еще более слабых, на самом деле лишь углубляя бессмысленность своего существования. Насилие в этой пьесе предстает единственным способом выживания, ведь если ты не будешь издеваться, то будут над тобой, и из этого круга можно вырваться, лишь покинув это место. Но даже покинув его, невозможно стать прежним. «Опыт Русского острова – это не временная смерть, предполагающая новое рождение.

³⁸⁸ Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. С. 372.

³⁸⁹ См.: Гришковец Е. Как я съел собаку [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.lib.ru/d/dedovshchina/grishkovets-dog.shtml> (дата обращения: 29.10.2015).

Это травма, оставившая незарастающую зону смерти внутри не только героя, но и, думается, автора»³⁹⁰.

Другим важным открытием НД стал русский документальный театр, работающий в технике вербатима (от латинского: «дословно»), который воссоздает образ множества реальностей, в первую очередь языковых, не связанных между собой в повседневной жизни, представители которых не могут понять друг друга (напр. «Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова³⁹¹). Так как в документальном театре важен именно язык действия, то ключевую роль в текстах имеет обесцененная лексика. Ругательства – это не просто слова, это как бы «действия», имеющие реальные последствия. Здесь существует как агрессивная матерная речь, так и «агрессивно-защитная» речь, которая является лишь реакцией на перенесенное насилие.

Очень важно то, что документальные пьесы во многом основываются на реальном материале, и все представленные в них события могли происходить на самом деле, с реальными людьми. Но это происходит в таких «реальностях», которые закрыты от представителей отличных социальных слоев или сфер деятельности. Главной особенностью можно считать то, что документальный театр показывает границы соприкосновения между реальностями. Эти соприкосновения всегда сопровождаются насилием как маркером отличия одних от других. Языки этих реальностей могут не совпадать, могут быть непонятны, но насилие является «переводчиком» этих языков, тем не менее, показывая каждую реальность в совокупности только лишь психологических травм, потерь и страданий.

Далее хотелось бы привести в пример пьесу, в которой, на мой взгляд, насилие представлено в концентрированном виде. В пьесе Ивана Вырыпаева «Июль»³⁹² речь идет о «приключениях» пенсионера-маньяка, убивающего практически все на своем пути совершенно без зазрений совести, начиная с оскорбившего его соседа, заканчивая женщиной, в которую он полюбил. «Более того, здесь выясняется, что насилие легко манифестирует любые потребности свободной личности. Насилие оказывается универсальным и предельным означающим свободы»³⁹³. Любое действие, которое совершал главный герой, было насильственным к окружающим, будь то

³⁹⁰ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 132.

³⁹¹ См.: Родионов А. Борьба молдаван за картонную коробку [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article19> (дата обращения 30.10.2015).

³⁹² См.: Вырыпаев И. Июль [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vyrypaev.ru/piess/23.html> (дата обращения: 28.10.2015).

³⁹³ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 345.

убийство из злости, либо для выживания, либо из уважения. Квинтэссенцией всех происшествий является одна из заключительных сцен, где главный герой убивает свою «возлюбленную», медсестру из сумасшедшего дома, а потом съедает ее руку и сердце, потому что эти предметы являются именно тем, что «любящий мужчина просит у любимой своей женщины»³⁹⁴.

Даже любовь в этой пьесе понимается как акт насилия, акт потребления одним человеком другого, что доказывают слова самой возлюбленной:

Любовь – это блюдо на праздничном столе. Вот я, слегка не прожаренная любовь, лежу куском «венского шницеля» на столе в ожидании своего часа. Лежу летней, июльской любовью на сервированном столе и жду своего часа. Жду, когда мною насытятся те, кто любит подобную кухню. Лежу хлебом и вином, на обеденном столе и жду, когда меня съедят³⁹⁵.

Все насильственные действия, производимые снова и снова, по мере продвижения действий пьесы кажутся уже не исключением, а скорее правилом. Этот монолог представляется читателю не монологом сумасшедшего человека, а монологом существа, последовательно производящего какой-то «священный» ритуал, не отклоняясь от заданного курса ни на минуту. Действия походят на ритуалы жертвоприношения какому-то кровожадному богу, который в этой пьесе тождественен самому главному герою. Таким образом, в этой пьесе раскрывается третья, ритуальная функция насилия в НД, о которой было сказано ранее.

Представленные примеры позволяют подвести итог о значении насилия в пьесах «новой драмы». Такие приемы, как гипернатурализм, вербатим, обесцененная лексика, черный юмор позволяют драматургам и режиссерам «новой драмы» раскрыть проблемы современного общества, а также значение насилия в этом обществе. Они отказывают драме в доминирующей роли слова и вообще рационального действия, устанавливая прямую связь театрального языка и пространства с чем-то сакральным, магическим, таким образом, придавая ему ритуальный смысл. Дискурсы насилия, анализируемые НД, позволяют понять многообразные функции, которые насилие приобрело в современной постсоветской культуре: коммуникативное насилие стало общепонятным языком власти и подчинения, которым пользуются все и каждый, без попытки выстроить ненасильственный диалог и найти компромиссы. Насилие производится уже как бы на «автомате», часто не имея под собой никаких рациональных причин.

³⁹⁴ См.: Вырыпаев И. Июль [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vyrypaev.ru/piess/23.html> (дата обращения: 28.10.2015).

³⁹⁵ См.: Там же.

Эта бессмысленность, доведенная до пределов – и есть проблема, о которой говорит литература Новой Драмы.

ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТА В ФИЛОСОФИИ М. ФУКО И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ Ж. ДЕЛЁЗОМ

О. А. Козырева

Со второй половины XX века проблема субъекта становится одной из центральной проблем континентальной традиции философии. Знакомые сегодня всем идеи смерти автора (Р. Барт), исчезновения субъекта (Э. Левинас), смерти человека (М. Фуко) продолжают циркулировать не только в профессиональной философской среде, но и в пространстве массовой культуры, становясь своеобразными «ярлыками» того, что значит жить в эпоху постмодерна. Отказ – или, по крайней мере, стремление к отказу – французских мыслителей постмодернизма от использования категории субъекта нередко ставится им в упрек теми, кто видит за подобными проектами философии без субъекта угрозу превращения человека как единицы общества в безответственного и беспринципного, аморального и апатичного индивида. Оставляя в стороне попытку обрисовать столкновение двух позиций по проблеме субъекта (отказ от дальнейшей разработки этой категории или желание ее сохранить), мы хотели бы обратиться к рассмотрению концепции одного из французских философов, который стремился избавиться от традиционного в западноевропейской философии представления о субъекте как об активном, самостоятельном, действующем начале.

Другими словами, мы собираемся представить анализ категории субъекта в философии М. Фуко – мыслителя, ставшего своего рода «классиком» в попытке низвержения классической философии. Бытует мнение о том, что, несмотря на «уничтожение» субъекта, Фуко в последних работах все-таки возвращается к нему, когда начинает говорить о влиянии древнегреческой мысли на становление философии и исследует понятие «заботы о себе». Этот двойственный характер категории субъекта, его роли и места в дискурсе заставлял многих комментаторов говорить о том, что в итоге Фуко так и не сумел отказаться от использования данной категории и «воскресил» убиенного же им самим субъекта. Такая непонятная на первый взгляд двойственность по отношению к проблеме субъекта приводит к идеям о том, что проделки постмодернистов успешно не увенчались и на самом деле «Субъект жив».

Однако подобные выводы возникают лишь при недостаточно глубоком погружении в философскую систему Фуко и следуют из тех ее интерпретаций, которые производятся буквально на поверхности