

Закалюжный Л. В. Жанровый эксперимент в пьесе А. Слаповского «Дом на слом» / Леонид Закалюжный // Сопоставительная и славянская филология : история, состояние, перспективы. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 200-летию юбилею А. А. Хованского. — Воронеж : Кварта. — 2014. — С. 368—376.

**Л. В. Закалюжный**  
(Житомир)

## **ЖАНРОВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ПЬЕСЕ А. СЛАПОВСКОГО «ДОМ НА СЛОМ»**

Значительный интерес русской драматургии конца 1990-х – 2000-х годов к поэтике телевизионных жанров обусловлен как стремительным распространением «массово-информационной культуры», по определению Ж. Бодриера [Бодриер: 132], чему посвящены уже ставшие классическими работы Н. Лумана («Медиа коммуникации», «Реальность массмедиа»), М. Мак-Люэна («Галактика Гутенберга», «Понимание медиа»), Д. Рашкоффа («Медиавирус») и других исследователей, так и общей тенденцией развития современного театра. В частности, автор термина «постдраматический театр» и одноименной монографии (1999 г.) немецкий ученый Х.-Т. Леман отмечает, что одним из источников «вдохновения» новых театральных форм, возникших в 60-е гг. XX столетия, является медийная эстетика.

Отказавшись от «текстоцентричности», современный театр, в котором литературный текст является лишь сферой приложения и «материалом» синтетического сценического действия, равноправным элементом жестуального, музыкального, визуального взаимосвязанного целого, обращается к визуальным искусствам и медиа, влияя, таким образом, и на драматургию. «Тут, – замечает Х.-Т. Леман, – можно вспомнить о быстрой последовательности образов, о скорости речи, которая иногда кажется четкой какой-то сокращенной стенограммы, о внимании к гэгам, заимствованным из телевизионных комедий, об отсылке к популярным развлекательным шоу на телевидении [...], о прямых цитатах из поп-культуры, о развлекательных фильмах и вызывающих споры темах-однодневках из публичной медийной сферы» [Леман: 277].

Впрочем, еще одной причиной воссоздания телевизионных жанров языком драмы, является то, что литература в современной России, как считает С. Хатчингс, выступает своеобразным медиатором между заимствованным западным телевизионным продуктом и культурной традицией, следовательно, «внедрение высоких культурных парадигм в низкие культурные формы приводит к стремительной трансформации импортированных жанров в совершенно новые гибриды» [Hutchings: 168]. Следует отметить, что подобные процессы английский исследователь постсоветского телевизионного дискурса связывает с

понятием «культурность» – неким усредненным образом культуры, сформированным еще в советское время и призванным преодолеть разрыв между ее высокими и массовыми проявлениями. С другой стороны, как отмечает Э. Шестакова, не следует забывать об актуальности слияния высокой и низкой культур в постмодернизме, о влечении к синтезу собственно искусства и методов, приемов, образов, исконно принадлежащих средствам массовой коммуникации. Все это позволяет рассматривать телевизионные «реальные шоу» как тексты массовой коммуникации, воплощающие нормы и логику культуры постмодернизма и преподносящие их массовой публике [Шестакова: 179].

Невзирая на небесспорный характер выводов С. Хатчингса, его книга позволяет раскрыть новые аспекты рассматриваемой в данной статье проблемы, как и исследование польского ученого М. Бабецки, посвященное трансформациям драматургии начала XXI столетия в эпоху телевизионной коммуникации, монография М. Липовецкого и Б. Боймерс, исследующая феномен русской «новой драмы» в контексте насилия как современной формы коммуникации, а также многочисленные работы уже упомянутой украинской ученой Э. Шестаковой, связанные с изучением эстетической природы, жанрового характера и литературных истоков «реальных шоу».

Не стоит забывать и о том, что по отношению к драматургии и театру «реальное телевидение» является вторичным. В частности, Дж. Бигнелл считает, что исторически «реальное телевидение», в частности так называемое «документальное мыло» («docusoap»), сложилось на основе поэтики реалистической (натуралистической) драмы конца XIX – начала XX ст. с ее ограниченным и замкнутым пространством и интересом к личной жизни героев, а также композиционной структуре мелодрамы [Bignell: 97].

Наиболее популярными жанрами «реального телевидения» или «трэш-телевидения», к приемам и средствам которого обращаются современные русские и/или русскоязычные драматурги, являются «реалити-шоу» и «ток-шоу», о чем свидетельствуют пьесы 2000-х гг.: «Кухня» М. Курочкина, «Отставка» Н. Май, «Техника номер 8» А. Малейко, «Пять-двадцать пять» Д. Привалова, «Серпантин» П. Пряжко, «Дом на слом» А. Слаповского, «Небожители» И. Симонова, «Квартира 1937» Ю. Яковлевой, а также, ставшие знаковыми событиями в театральной жизни России, постановки спектаклей «Большая жрачка» (Театр.doc, 2003 г.), «Кабаре за стеклом» (Театр киноактера, 2006 г.), «Реалити-шоу. Электричка» («Театриум», 2011 г.), «Casting/Кастинг» (Театр им. Моссовета, 2011 г.) и многих других.

Одной из наиболее интересных среди вышеперечисленных пьес с точки зрения ее сложной полисемантической жанровой природы

является «Дом на слом» А. Слаповского. Жанр произведения автор определил как «реалити-шоу для театра в двух частях» [Слаповский: 233], хотя в ходе действия пьеса проходит через целый ряд жанровых трансформаций, балансируя между мелодрамой, комедией и трагифарсом, облаченными, помимо прочего, в форму реалити-шоу. Подобная жанровая лабильность, впрочем, присуща и другим произведениям драматурга. Так, в частности, в авторском предварении к «Пьесе № 27», А. Слаповский отмечает: «1. Пьеса написана с таким расчетом, что текст ее должен (может) прозвучать дважды, сначала в беглом чтении актерами с листа, затем обычным театральным порядком. 2. Это не формальный трюк, а попытка показать, как стереотипный сюжет (цепочка адюльтеров) может превратиться на глазах зрителей в драму, комедию, мелодраму, фарс и т.п.» [Слаповский, Пьеса № 27].

Фабула пьесы «Дом на слом», и правда, выстроена по принципам реалити-шоу, в ходе которого жители коммунальной квартиры в доме, предназначенном под снос, становятся, как им кажется, участниками телепередачи. Соответственно, драматург группирует действующих лиц (одиннадцать жильцов) в зависимости от места обитания (шесть квартир), сопровождая их характеристикой, напоминающей характеристику персонажей из телевизионных реалити-шоу:

«Квартира 1. Суепалов Николай Иванович, за 60 лет, пенсионер, бывший мелкий госслужащий, человек желчный, обиженный на жизнь.

Суепалова Нина Петровна, его жена, около 60-ти, тоже пенсионерка и тоже где-то служила. Фаталистка: жизнь сама все за нас решит. Единственное, что мы можем, – помочь близким» [Слаповский: 233].

Помимо семьи пенсионеров, действующими лицами «реалити-шоу», а следовательно и пьесы, являются 26-летний «успешный работник успешной крупной компании» Павел Рамкин с женой Линой (квартира 2), 27-летний музыкант и «свободный художник» Костя Бурский с подругой Настей (квартира 3), 35-летний неудачник, таксист-одиночка Михаил Жучков с женой Ниной (квартира 4), одинокая пенсионерка, тридцать лет проработавшая директором библиотеки, Юлия Юрьевна Куренина (квартира 5), молодая девушка из провинции Римма, купившая квартиру на деньги родителей и мечтающая о славе (квартира 6), а также жилец Курениной, бывший актер и риелтор Максим. Все они, вольно или невольно, становятся участниками «реалити-шоу», устроенного Максимом, который пытается выжить неуступчивых жильцов из квартиры и получить барыш, и его старым другом Вадимом, «телевизионным, а в мечтах киношным режиссером с огромными амбициями» [Слаповский: 235].

Сообразно авторскому замыслу А. Слаповский предлагает режиссеру-постановщику организовать и сценическое пространство: «Оформление сцены, естественно, на усмотрение художника. Можно сделать

двухэтажную конструкцию – по три квартиры на каждом этаже. Выгородка побольше – сама квартира, рядом с нею крохотная клетушка – санузел. Подразумевается, что в квартирах телекамеры есть, а в санузлах нет... На переднем плане – общая кухня. Правда, в таком варианте персонажи, не занятые в эпизоде, вынуждены будут пережидать – ничего не делать или изображать бытовую деятельность, что отвлечет внимание. Но можно поработать со светом, затемняя их секции. А можно воспользоваться кругом, если он есть: круг поворачивается – меняются квартиры» [Слаповский: 235].

Кроме того, «реалити-шоу для театра» А. Слаповского – это еще и пьеса о том, как делают реалити-шоу. Своеобразно интерпретируя классический прием «театр в театре», драматург обнажает приемы создания «трэш-телевидения». Так, инструктируя жильцов, Вадим напоминает: «У нас шоу. Спектакль. Три обязательных составляющие: скандал, секс, измены [...]. Я не призываю вас, чтобы вы по-настоящему скандалили и изменяли. Вы должны изображать! Схема следующая: Максим и Лина закручивают отношения [...]. Римма пытается обольстить Павла. Костя в свою очередь подъезжает к Римме, Настя устраивает ей скандал. Николай Иванович начинает ухаживать за Ниной. Жучков пьет и ревнует» [Слаповский: 265].

Впрочем, реалити-шоу оказывается фикцией – «реалити-шоу, но без шоу, без игры, без подделок» [Слаповский: 237] – документальным фильмом «Камера», который на самом деле снимает режиссер Вадим, пытаясь исследовать пределы манипуляции людьми. «У меня давно возникла гениальная идея. Художественно-документальное кино. Не с одной камеры, конечно. Играют не актеры, а настоящие люди. Играют сами себя. Но не реалити-шоу, хотя и в этом жанре. Я бы сказал: такое реалити-шоу, которое уничтожит все другие реалити-шоу. Вскроет их гнилую сущность и закроет тему. Скандалы, борьба за квартиру и деньги – это все фуфло, это сто раз было. Кино о другом. О том, как легко можно манипулировать людьми. Как легко заставить их играть то, что ты им придумаешь» [Слаповский: 237], – признается он возмущенному Максиму. В финале пьесы выясняется, что Вадим также становится объектом для наблюдения и манипуляций, о чем после его убийства участниками «реалити-шоу» сообщает Продюсеру Режиссер: «Явился и сказал, что давно хотел снять кино о том, как можно манипулировать людьми. И есть такая возможность. Просил помощи и содействия, я же его учитель как-никак. Он не подозревал, бедный, что я сам давно хочу снять кино – о том, к чему приводит манипулирование людьми. Он работал на меня и не знал этого» [Слаповский: 296].

Изначально жильцы коммунальной квартиры, едва ли не единодушно, сопротивляются попыткам Вадима навязать им свою волю. Потом охотно принимают правила игры, порой демонстрируя излишнюю

ретивость в исполнении режиссерского замысла и растворяясь в условном хронотопе реальности-шоу:

ВАДИМ (*просматривает свои записи*). Так... Это я сказал, это сказал... Да! За секс в эфире отдельное спасибо и отдельная премия! (*Вручает конверты Рамкину и Римме.*)

ЛИНА. Какой секс? Паша?

РАМКИН. Я изображал.

ВАДИМ. Очень достоверно и красиво.

ЛИНА. Ты скот! Ты...

РАМКИН. Что я? А ты с Максимом – что?

ЛИНА. Ничего! Я по-человечески, я увлеклась, я пар выпускала, признаю. Но я себе ничего не позволила. Максим, ведь так? А ты – как животное! Набросился на кусок мяса!

РИММА. Это о ком, интересно?

ЛИНА. О тебе! Это ты его затащила! Порнозвездой хочешь стать? Станешь! Если я тебе рожу не испорчу. (*Хватает кастрюльку, плещет водой в Римму.*)

РИММА (*отскочив*). Ты с ума сошла?

ЖУЧКОВ: так обварить можно!

ЛИНА. Убью!

*Бросается на Римму, та защищается. Драка. Их растаскивают* [Слаповский: 289].

И наконец, узнав о том, что они не будут показаны по телевидению, Суепалов восклицает, выражая, по сути, всеобщее возмущение: «Нет, минутку! Значит, мы мучились – зря?» [Слаповский: 235]. Видимо, не случайно У. Эко сравнивает современное общество, утратившее из-за глобализации средств связи, понятие границы, с Паноптикумом Иеремии Бентама: «У меня рождается чувство, что один из главных абсурдов массового общества, общества, основанного на засилье прессы, телевидения и Интернета, — это добровольный отказ от privacy. В своей крайней форме отказ от privacy (а значит, и от сдержанности, вплоть до потери стыда) граничит с патологией, с эксгибиционизмом» [Эко: 157]. Л. Гриндстафф, в свою очередь, рассматривая связь вуайеризма и наблюдения, свободы и контроля, присущие новым телевизионным жанрам, делает не менее меткую ремарку: «Камеры, по замечанию Сьюзен Зонтаг, определяют реальность как зрелище для масс и как объект надзора для правящей элиты. Телевидение, основанное на реальных событиях, делает это различие смутным, призывая людей следить за собой и за другими, наблюдать и находиться под наблюдением» [Гриндстафф: 81].

Впрочем, необратимость подобных процессов еще в конце 80-х гг. прошлого столетия в свойственной ему парадоксальной манере наглядно продемонстрировал Ф. Дюрренматт в повести «Поручение, или О

наблюдении за наблюдающим за наблюдателями», один из героев которой выносит приговор современному миру. «Каждый чувствует, что наблюдаем каждым, и сам наблюдает за каждым, – заявляет логик Д., – современный человек есть человек наблюдаемый, государство наблюдает за ним, используя все более изощренные способы, человек изо всех сил стремится избежать наблюдения, человек государству и государство человеку становятся все более подозрительными, точно так и каждое государство наблюдает за другими и чувствует, что за ним наблюдает каждое другое государство, кроме того человек, как никогда ранее наблюдает за природой [...], порой кажется, что теперь и сама она наблюдает за наблюдающим ее человеком» [Дюрренматт: 314].

Становясь объектами для наблюдения, персонажи пьесы А. Слаповского приобретают виртуальную множественность, поскольку превращаются то в обманутых героев реалити-шоу, вынужденных играть на камеру, то в участников эксперимента режиссера Вадима, который, не ведая того, также оказывается жертвой медиа-насилия. И хотя Э. Шестакова абсолютно справедливо замечает, что реальность реального шоу – это, «в отличие от эстетической реальности собственно литературы, проницаемая реальность, в которой индивид одновременно реализуется и как литературный персонаж, и как полноправный театрально-драматический актер, и как герой масс-медиа, и как частный человек» [Шестакова, 2005: 181], обнажая механизм создания телевизионных шоу, А. Слаповский демонстрирует, как превращение в медиа-образ и в буквальном, и в переносном смыслах лишает человека его человеческого обличия. Невозможность коммуникации порождает насилие – в финале жильцы коллективно расправляются с Вадимом, обезумевшая Куренина убивает обухом топора Режиссера, Максим поднимает брошенный топор и заносит его над головой Продюсера, в то время как камера продолжает снимать. И только падение занавеса прекращает череду преступлений. В данном случае интересно, что, рассматривая коммуникацию посредством насилия в современной драме, М. Липовецкий и Б. Боймерс пишут, что современные драматургические эксперименты демонстрируют коммуникативную несостоятельность «media», производящих то, что Ж. Бодрийар в свое время назвал «гиперреальностью симулякра» [Липовецкий, Боймерс: 218].

Как было отмечено ранее, А. Слаповский привносит в свою пьесу приемы телевизионного реалити-шоу, среди главных атрибутов которого, по мнению М. Кавки, можно выделить следующие: переход от наблюдения за группой участников к индивидуальным интервью, вездесущие невидимые камеры, персональные микрофоны, ритуализированная постановка и риторика изгнания участников, крупные планы лиц, искаженные эмоциями либо залитые слезами и т.д.

[Kavka: 98]. Не имея возможности использовать телевизионный арсенал, в первую очередь – оптику камеры и монтаж, драматург, тем не менее, пытается приблизить форму своей пьесы к реалити-шоу, чему способствует и характеристика действующих лиц, и предложенная драматургом организация сценического пространства (двухэтажная конструкция с ячейками-квартирами или вращающийся круг, игра со светом), и звуковое оформление («голос за кадром» – указания Вадима Жильцам, «зуммер», маскирующий нецензурную брань), и монтажный принцип разворачивания действия («общий план» – кухня, где собираются все участники, – сменяется «приватными» сценами из отдельных квартир), и сложная природа конфликта, и метадраматичность, воплощающаяся в постоянные реплики героев «в камеру» наподобие: «Вы это потом вырежьте» [Слаповский: 268]. Таким образом, форма, избранная А. Слаповским, оригинальным образом разрушает «четвертую стену», поскольку действующие лица неоднократно напоминают и себе, и потенциальным зрителям о существовании вездесущих камер, и в то же время создает иллюзию «пятой стены» – телевизионного экрана, призванного расширить и преодолеть границы замкнутого пространства [Коерник: 220].

Пьеса «Дом на слом», невзирая на ярко выраженный пародийный характер и авторскую иронию, подтверждает общую тенденцию современной драматургии и театра, которые пытаются говорить со зрителем на доступном для него языке, используя привычные медийные образы, а следовательно – приобретают функции, которыми наделены масс-медиа [Babecki: 107]. Несколько видоизменив знаменитую эстетическую формулу Мольера, А. Слаповский развлекает, поучая. Не случайно в небольшой ремарке, предваряющей пьесу, автор отметил: «Я уверен, что пьеса или книга, или фильм на эту тему существуют – если не в России, то где-то еще. Их просто не может не быть. Но меня это не смущает: дело не в теме» [Слаповский: 233]. Даже несколько неожиданный финал не меняет ситуацию, поскольку, благодаря усилиям автора, реципиент прекрасно осведомлен, что все происходящее на сцене – фикция, причем фикция вдвойне. С другой стороны, жанровый эксперимент в пьесе «Дом на слом» свидетельствует о том, что интермедийность как взаимодействие экстрахудожественных дискурсов, обращение драматургов к приемам телевидения и так называемых новых медиа, становится одним из факторов жанрообразования в современной русской драматургии.

Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр; [пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской]. — М.: Республика; Культурная революция, 2006. — 269 с.

Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля / Лора Гриндстафф // Массовая культура: современные западные исследования; [пер. с англ.; отв. ред. и предисл. В. В. Зверевой; послесл. В. А. Подороги]. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. — С. 76 — 87.

Дюрренматт Ф. Поручение, или О наблюдении за наблюдающим за наблюдателями / Фридрих Дюрренматт / Дюрренматт Ф. Избранное: в двух томах: Том 2; пер. с нем. — К.: Фита, 1995. — С. 305 — 380.

Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. — М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 376 с.

Слаповский А. Дом на слом / Алексей Слаповский // А. Слаповский. Самая настоящая любовь: пьесы для больших и малых театров. — М.: Время, 2011. — С. 233 — 298. — (Серия «Самое время!»).

Слаповский А. Пьеса № 27 [Электронный ресурс] / Алексей Слаповский. — Режим доступа: <http://slapovsky.ru/8/pesa-27> [дата обращения: 15.07.2014].

Шестакова Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени: Монография / Шестакова Элеонора Георгиевна. — Донецк: Норд-Пресс, 2005. — 441 с.

Эко У. Утраченная скромность частной жизни / Умберто Эко // Эко. У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ; [пер. с итал. Е. Костюкович]. — М.: Эксмо, 2007. — С. 149 — 168.

Babecki M. Tekst dramatyczny w dobie komunikowania telewizyjnego. Strategie formatowania przekazu / Milosz Babecki // Dramat made (in) Poland; [Red. W. Baluch]. — Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. — S. 91 — 107.

Bignell J. Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century / Jonathan Bignell. — Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. — 190 p.

Hutchings S. Russian Literary Culture in the Camera Age. The word as image / Stephen Hutchings. — London and New York: RoutledgeCurzon, 2004. — 225 p.

Kavka M. Love`n the Real; or, How I Learned to Love Reality TV / Misha Kava // The Spectacle of the Real: From Hollywood to «Reality» TV and Beyond. — Bristol; Portland: Intellect Books, 2005. — P. 93 — 103.

Koepnick L. Framing Attention Windows of Modern German Culture / Lutz Loepnick. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. — 299 p.