

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра общего литературоведения и журналистики

**«Художественная организация пьес Константина Стешика как
проявление эстетики «новой драмы»**

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
МАГИСТРА

студентки 2 курса 251 группы

направления 45.04.01 «Филология» (профиль «Русская словесность и
журналистика»)

Института филологии и журналистики

Халиловой Элины Шакировны

Научный руководитель

проф., д. филол. н., доцент _____

А.Н. Зорин

Зав. кафедрой

д. филол. н., профессор _____

В.В. Прозоров

Саратов
2026

ВВЕДЕНИЕ

Этапы развития драматургии как самостоятельного направления искусства, существующего на стыке литературы и театра, всегда были одновременно заданы культурно-социальным контекстом, становясь его отражением, и в то же время оказывались важными сдвигами, которые инициировали цепочку последующих изменений представлений человека о границах реального и «сценичного». Сейчас мы оказываемся свидетелями формирования новой «драматургической школы», лишенной при этом четко сформулированного единого «манифеста» – свода теоретизирующих понятий, которые могли бы помочь определить границы явления «новой драмы» рубежа веков. Зародившись в позднесоветский период (конец 1980-х) и напитываясь вновь открытыми для литературы темами и проблемами, «новая драма» окончательно обрела себя в период постсоветского безвременья, став общим местом для всех деятелей театра эпохи перемен (1990-е – 2010-е годы).

Актуальность исследования заключается в приближении к складывающемуся на наших глазах драматургическому процессу в попытке проследить, как «новая драма» смотрит на современного человека. Искусство драматургии всегда предполагает разворачивание нарратива «здесь и сейчас», а попытка осмыслить поэтику пьес, созданных в последние 20-30 лет, позволяет реконструировать, а в чем-то и впервые вербализовать принципы «новой драмы».

Новизна научного исследования в области современной драматургии состоит в изучении положения драматургии как пограничного направления искусства. Современные пьесы чаще всего оцениваются исследователями-театроведами только как исходный материал для постановки спектаклей. Так, рассмотрение драматургических текстов чаще сводится к поверхностно-содержательному анализу, в редких случаях пьесы становятся объектами критических рецензий. Современное литературоведение практически занимается филологическим изучением пьес «новой драмы» фрагментарно,

обозначая отдельные научные формулировки эстетических направлений современной драматургии. Данное исследование стремится дополнить ряд исследований данного направления – пьес драматургов XXI века – в отечественном литературоведении.

Также научная новизна данной работы заключается в комплексном анализе драматургического корпуса текстов Константина Стешика, фигура которого, несмотря на его статус одного из ключевых авторов современной русскоязычной сцены, до сих пор остается вне поля пристального внимания академического литературоведения.

Исследовательская работа обращается к проблемам осмысления новой драматургии не только как «продукта» современной постсоветской эпохи, но и как полноценной правопреемницы традиции отечественной литературы, наследующей ее мотивы и темы и при этом синтезирующей их в новые драматургические коллизии. В исследовании рассматриваются пьесы Константина Стешика, позволяющие сформировать и портрет современного драматурга, и в то же время подсветить особо репрезентативные явления, формирующиеся внутри «новой драмы».

Исследование опирается на работы отечественных театроведов и теоретиков «новой драмы» Л.Г. Ветелиной «Новая драма» XX-XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса», Н.С. Скороход «Драма и человек. Анализ постдрамы», П. Руднева «Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е», С.Я. Гончаровой-Грабовской «Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси на рубеже XX–XXI вв», Н.О. Якубовой «Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России 1990-е – 2010-е годы». А также на фундаментальные труды по теории драмы В. Хализева «Драма как род литературы», Б. О. Костелянец «Лекции о теории драмы. Драма и действие». Также работа касается теоретического осмысления глобального культурного сдвига на рубеже веков и опирается на философские и культурологические исследования постструктуралистов.

Цель данной работы можно обозначить следующим образом: осуществить комплексный литературоведческий анализ пьес Константина Стешика «Друг мой», «Мороз», «Спички» и «Грязнуля», а именно рассмотреть их как яркие примеры текстов «новой драмы», выявить уникальные авторские подходы к выстраиванию нарратива и определить характерные для драматургии Стешика конфликтообразующие мотивы.

Для достижения поставленной цели в исследовании сформулированы следующие задачи:

1. Охарактеризовать условия возникновения и формирования явления «новой драмы»;
2. Выявить особенности «культы рассказа» как особого направления в театре и драматургии;
3. Определить основной эстетический вектор «новой драмы»;
4. Проследить, как процесс нарративизации проявляет себя в пьесах Константина Стешика;
5. Рассмотреть, как драматургия Стешика развивает понятие интерсубъективности;
6. Изучить истоки творческого метода Константина Стешика, сформировавшие его поэтику.

Предмет исследования – процесс формирования законов «новой драмы» как целостной эстетической системы.

Объект исследования – сдвиг в культурной парадигме, отраженный в явлении «новой драмы» XXI века, и маркирующий поворот в литературной и театральной традициях.

Материал исследования – пьесы Константина Стешика «Друг мой», «Мороз», «Спички» и «Грязнуля», научные работы, посвященные изучению теории и истории драмы, типологии и эволюции художественных конфликтов

в драматургии, а также современной драматургии и конкретным представителям «новой драмы» XXI века.

Исследовательская работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Первая глава посвящена комплексному теоретическому осмыслению явления «новой драмы» и с литературоведческой, и с театроведческой, и с культурологической точки зрения. Во второй же главе, представляющей практическую часть работы, подробно проанализированы уже упомянутые пьесы Константина Стешика. В заключении изложены основные теоретические и практические выводы, полученные в ходе исследования.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ «НОВОЙ ДРАМЫ» НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

1.1. Сдвиг в восприятии драмы как структуры в конце XX – начале XXI веков

Говоря о структурных трансформациях в культуре, мы оперируем понятиями замкнутой (классической) и открытой (неклассической) структур, иначе говоря – структурами порядка и хаоса. Классическая (замкнутая) структура характеризуется стремлением к целостности и иерархии. Она процветает в эпохи социальной стабильности, сильной государственной власти и доминирования рационального начала в культуре, науке и общественной жизни. Если говорить применительно к искусству, то к таким структурам относятся, например, эпоха Возрождения, классицизм, реализм, соцреализм и экзистенциализм. Напротив, неклассические (открытые) структуры возникают в периоды общественных кризисов и децентрализации власти. Они знаменуют переход от линейности и логики к субъективизму и иррациональности. Такие направления в искусстве как барокко, романтизм, модернизм и постмодернизм выступают как раз как инструменты деконструкции предшествующего порядка.

Разумеется, структурный переход не свершается моментально: «Когда произойдет перемена, то есть центробежные тенденции окажутся сильнее центростремительных, то на этапе, когда будет длиться борьба между ними, структура приобретет переходный характер. В дальнейшем она окончательно трансформируется в разомкнутую структуру, в которой центр или будет смещен, или вовсе исчезнет. Эта структура в философии постструктурализма получила название ризомы» [2, С. 13]. Постмодернизм и в России, и в Европе связан с процессом пересборки привычных структур и институтов культуры и социума. Исследование новой реальности породило всепоглощающее и всеохватывающее броуновское движение. Культура и искусство нащупали эту зыбкую реальность первыми, а драма как органическое соединение эпической

и поэтической формы, синтез макро- и микрокосма, где первое – окружающая нас реальность, а второе – человек, особенно остро и тонко отразила в себе эту смену культурной парадигмы.

1.2. Возникновение явления «новой драмы» рубежа веков и его истоки

Изначально применявшийся по отношению к драматургии таких авторов конца XIX – начала XX века, как А.П. Чехов, Г. Ибсен, К. Гамсун, А. Стриндберг, термин «новая драма» сейчас стал также соотноситься с авторами, чьи пьесы оказались на острие и подчеркнули очередную смену культурной парадигмы в театре за последние 30-40 лет. Оттолкнувшись от социальных проблем, не поддававшихся осмыслению и культурной рефлексии в советское время, современная драматургия обратилась к быту обычного человека и вопросам, его волнующим.

Важным для понимания преемственности и поступательного движения в сторону открытой структуры для драматургии стал период 1970-х. В это застойное время драматурги заново открывают значимость человеческой индивидуальности, создают тексты без четко обозначенных конфликтов, с открытым финалом, устремленными в будущее – в попытке схватить поток жизни во всей его полноте. Последний большой и заметный всплеск в отечественной драматургии до распада СССР случился в перестройку: вместе с запретом цензуры не только открылись новые темы и тексты, но и «высвободились» яркие и заметные драматурги. Темы деконструкции языка советского человека, обнаружения внутренней и внешней неустроенности, попытка отрефлексировать историческое прошлое и найти выход из увязания в забытовлѐнности жизни стали общими для всех авторов 1980-х годов.

Но после плодотворных 1980-х пришла стагнация. В это время «цех драматургов» фактически не развивается. «Реальность 1990-х ужасна, криминальна, безысходна, неузнаваема – и она полностью исчезает со сцены; театр уходит в ностальгию, сновидение, грезы, не желая работать над отражением в зеркале» [3, С. 239], – отмечает Павел Руднев и акцентирует

внимание на том, что главным театральным феноменом 1990-х становится инсценирование классической прозы. Именно в это время растет и крепнет теперь уже известная всем актерская школа Петра Фоменко.

К концу 1990-х – началу 2000-х назревавшее движение за обновление театра началось с драматургии. Возрождение интереса к изучению современности, фиксации физиологии жизни, отразившееся в новой драме, помогло переломить ситуацию в театре, сложившуюся в 1990-е годы. Так, наряду со многими другими ныне известными авторами в поле зрения театрального сообщества в начале 2000-х попадает белорусский драматург Константин Стешик, с тех пор прочно закрепившийся на российской сцене.

1.3. Формирование культа рассказа в драматургии 1990-х – 2000х годов

Культурный поворот в конце прошлого столетия ознаменовался размыванием определенности субъектно-объектных отношений, сменой фокуса внимания с сущности на непосредственно существование. Так, «новая драма» отмечена формированием – или углублением – новой нарративной традиции, важной для постбрехтовской эпохи, – «культа рассказа». Говоря об отечественной драматургии, смещение в пользу «человека рассказывающего» можно уверенно обнаружить уже в творчестве П. Фоменко, А. Васильева, С. Женовача.

Наиболее активно процесс нарративизации запустился в отечественной драматургии и театре в 90-х годах прошлого века. Возможно, первой заметной предпосылкой к совершению поворота к «акту рассказывания» в «новой драме» XX-XXI века стал именно феномен школы Петра Фоменко. Работая с большой эпической формой, Петр Наумович не прибегал к «традиционным» подходам к инсценированию. Для его метода в первую очередь важно было показать зазор между текстом и его сценическим воплощением – через иронический тон повествователя, намеренной и нарочитой рассинхронизации актера и его поведения с прозаическим авторским описанием.

ГЛАВА ВТОРАЯ. Константин Стешик как яркий пример автора «новой драмы»

2.1. Конфликтообразующая позиция «Я–Другой» в драматургии Стешика

«В повороте к «акту рассказывания» важно не только разрушение традиционной «драматичности», важна и особая структура персонажа, которую можно было бы назвать интерсубъективной» [6, С. 93]. Именно интерсубъективность задает личности те границы, в которых становятся возможны опыт восприятия и осознания тождественности всякого «Я» некоторому другому «Я». Драматургия Стешика во многом опирается на эту оппозицию «Я–Другой» и на метафорическом, и на текстуальном уровнях, исследуя границы рассказа.

Наиболее репрезентативным примером интерсубъективности в творчестве Стешика могут стать его пьесы «Друг мой» и «Мороз». В пьесе «Друг мой» герои буквально слиты в единый говорящий субъект – об этом свидетельствует и непосредственно графическая структура текста, лишенного деления на реплики. Так, вся история предстает перед читателем/зрителем как пересказ главного героя событий одной ночи. Постепенно в пьесу вплетается лейтмотив самосознания, вскрывается главный «философский вопрос» всего текста: где пролегает граница между актором и его сознанием, между произносимым и произносящим: «Где я – и где моя голова?» [4, с. 287].

В пьесе «Мороз» в центре истории снова два друга, но на этот раз это не монопьеса, так что этические и поведенческие столкновения Кости и Василя становятся более осязаемыми. Конфликтообразующим теперь становится не внутренний, а глобальный сбой в мироустройстве, борьба любого-внутреннего ощущения с неопределенно-внешними обстоятельствами.

Так, художественные миры Стешика оказываются репрезентантами и носителями многих культурно-антропологических концепций и сдвигов,

повлиявших на театральное пространство в XXI веке. Это говорит не только о соотнесенности автора с опытами и исканиями «новой драмы», но и подсвечивает уникальные пути драматургического исследования проблемы субъектно-объектных отношений и границ «культуры рассказа».

2.2. Нарративный режим высказывания как основной принцип построения пьес Стешика

В пьесах Стешика авторская инстанция редко приближается к буквальному эпическому нарратору, однако речь автора и речевая активность его героев оказываются ориентированными друг на друга. А паратекст превращается из простой ремарки в речь неопределенного ремарочного субъекта. Так, например, в традиционно организованной на первый взгляд пьесе «Спички» в пространство текста неожиданно врывается эпическое повествование. Четвертое явление парадоксально представляет из себя незавершенный фрагмент, походящий на легенду или сказку о двух крепких и одном самом хитром мужчине, которых старейшины отправили украсть огонь у волков, хранивших его в лесу. Мимикрируя под сказку, которую главный герой пьесы Толя рассказывает своей дочке на ночь, этот фрагмент предстает как осколок авторской субъектности. Неожиданно герой приравнивается к реципиенту и получает возможность дистанцироваться от мира, в который он помещен, взглянуть на него с метапозиции.

Вставные эпические фрагменты оказываются полноценно инкорпорированы в хронотоп пьесы, составляют ее метанарратив и существуют как бы в рамках параллельной, неопределенной пространственно-временной сюжетной линии. В финале пьесы главный герой переживает трансцендентный опыт, совершая переход от привычной жизни к иному виду существованию. Он буквально покидает пространство драматургического текста и обнаруживает себя субъектом эпического, почти мифического нарратива, обретая метасознание. Завершается пьеса поэтическим текстом, повышая степень интимности и исповедальности, разрывая границу между

авторским текстом и потенциальной репликой героя. Демонстрируя в стихотворении раскол внутреннего самосознания лирического героя, который больше не может однозначно определиться «и будто бы не я совсем, / А будто бы и я» [5, С. 59], Стешик углубляет обозначенный ранее зазор между референтным и коммуникативным событием. Сам факт жизни и существования главного героя оказывается предметом авторефлексии: «И вся моя история / Всплыла и томно крутится» [5, С. 60]. А его смерть – поводом и главным условием для этого процесса.

2.3. Монопьеса как жанровый эксперимент в контексте творчества Константина Стешика

«Монодраму XX–XXI вв. достаточно сложно соотносить с исторически устоявшимися, каноническими жанрами. Она не имеет определенной классической модели жанрообразования и жанровосприятия, и поэтому жанровые признаки должны описываться в динамическом аспекте, как инвариантная структура, порождающая вариации единой модели» [1, С. 4-5]. Среди драматургических текстов Константина Стешика также немало монопьес. Особенно примечательной кажется пьеса Константина Стешика «Грязнуля» – удивительно концентрированная и наполненная интенсивностями монопьеса, с одной стороны – эксплуатирующая жанр хоррора, с другой – умело монтирующая почти кинематографические приемы с магически-лиричной, в духе Стешика, оптикой.

Тревожный тон задается рассказчиком и главным героем этой истории сразу. С первой реплики адресат коммуникации размывается, герой как бы обращается сразу к группе условных слушателей, а возможный контекст, при котором он рассказывает свою историю, не реконструируется, а намеренно стирается – несмотря на более чем подробное и детализированное повествование в рамках самого фабульного движения.

Пьеса «Грязнуля» выглядит как безоговорочно эпический текст, представляя собой наиболее радикальный пример прозаизации драмы. Этот

текст намеренно провоцирует читателя поверить в невозможность фикциональности его природы, ведь если исчезает маркер театральности, то стирается и зазор между означающим и означаемым. Нарратор в этой пьесе находится как бы одновременно в двух позициях: присутствия и не-присутствия. Так, фабульная составляющая пьесы, и то, как она структурирована во многом складывается под влиянием особого положения сознания главного героя. Поворотной точкой становится открывающий эпизод, когда всегда аккуратный, педантичный и не терпящий хаоса главный герой забывает закрыть дверь и впускает в свою жизнь и разум овеществленный ужас. Его начинает преследовать грязь, мусор, чужие волосы, запахи, а после – хтоническое и жуткое существо Грязнуля – воплощенное и липкое чувство вины Макса за самоубийство родной сестры, которую он незадолго до смерти выгнал из дома.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования были подробно проанализированы и рассмотрены социальные и культурные условия возникновения и формирования явления «новой драмы» XX – XXI веков, которые были детерминированы не только сложившейся к концу 1990-х социально-политической обстановкой в стране и идеологическим кризисом, но и глобальным культурным сдвигом, уходом от линейного восприятия развития искусства и цивилизационного подхода, на смену которым пришло представление о ризоматичности как естественной форме существования и структуре любого социально-культурного изменения. В контексте представленных и изученных трансформаций был проведен анализ поэтики творчества Константина Стешика как одного из ярких представителей направления «новой драмы». Подводя итоги исследования, можно сформулировать следующие ключевые выводы:

Во-первых, анализ художественных поисков «новой драмы» конца XX – начала XXI веков показал, что драматургия данного периода переживает фундаментальный структурный сдвиг. Одной из центральных тенденций этого периода стало формирование «культы рассказа» как единственной возможной стратегии размывания границ внутритекстовой реальности, когда привычный драматургический конфликт уступает место самому рассказыванию события, а драматическое действие переносится из внешнего пространства коллизий во внутреннее пространство вербализации опыта.

Во-вторых, изучение творчества Константина Стешика позволило проследить, как культурно-эстетические установки и причины возникновения «новой драмы» реализуются в актуальной драматургической практике. Стешик является ярким представителем поколения, для которого граница между литературой и театром становится проницаемой. Анализ его пьес продемонстрировал, что ключевой конфликтообразующей позицией в его пьесах является оппозиция «Я – Другой». В текстах Стешика конфликт рождается из невозможности полноценного диалога, из экзистенциального

одинокости и неспособности «Я» постичь себя как «Другого», intersубъективной организации героев пьес, что превращает акт коммуникации в спутанный узел из аффектов и языковых модальностей.

В-третьих, одним из центральных в фокусе анализа пьес Стешика выводом является фиксация преобладания «нарративного режима высказывания» как одной из черт современной драматургии. Авторы-«новодрамовцы» сознательно прибегают к эпизации драмы, стирая границу между эпическим и драматургическим текстом, создавая особый синтетический нарративный дискурс. Пьесы Стешика – это тексты, в которых событию рассказывания отводится центральное место, в то время как непосредственная фабульная составляющая пьесы уходит на второй план. Это придает драматургии Стешика особый метанарративный характер.

Наконец, отдельное внимание в работе было уделено монопьесе как жанровому эксперименту. На примере произведения Стешика «Грязнуля» было доказано, что монопьеса в современной драматургии также переживает ряд трансформаций и приближается по своей сути к «экспериментальной драматургии». У Стешика она становится инструментом предельной концентрации человеческого сознания, способом исследования внутреннего мира нарратора, существующего на границе прошлого и настоящего.

Таким образом, драматургия Константина Стешика является органичным продолжением поисков «новой драмы», переводя акцент с внешних социальных конфликтов на тонкие, часто болезненные процессы самоидентификации личности. Исследование подтверждает, что современная драма успешно трансформируется в сторону эпизации, сохраняя при этом свою специфическую «театральную энергию», которая зиждется на силе и подлинности драматургического высказывания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агеева Н.А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – Новосибирск, 2014. – 207 с.
2. Богданова П. Трансформации драмы в истории. Структуры порядка и структуры хаоса. – М.: Новое литературное обозрение, 2024. – 192 с.
3. Руднев П. Книга: Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е. – М.: Новое литературное обозрение, 2024. – 349 с.
4. Стешик К. «Друг мой» // «Летели качели»: пьесы/ Серия «ДрамаТур» – М.: ИД «Городец», 2024. – С. 195-223.
5. Стешик К. «Спички» // «Летели качели»: пьесы / Серия «ДрамаТур». М.: ИД «Городец», 2024. С. 8-61.
6. Якубова Н.О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е – 2010-е годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 376 с.