ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АКАДЕМИКА С. П. КОРОЛЕВА»
(САМАРСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ)

На правах рукописи

КАБИЛОВА ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

ПОДРОСТКОВАЯ ДРАМА 2010–2020-Х ГОДОВ: ДИАЛОГ АВТОРА С ЧИТАТЕЛЕМ / ЗРИТЕЛЕМ

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент Л. Г. Тютелова

Самара – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3

Глава 1. Новый драматический язык и организация диалога автора и читателя / зрителя в драме 21
1.1. Коммуникативная природа современной литературы 21
1.2. Поиск нового драматического языка как средства организации эстетической коммуникации 27
1.3. Коммуникативные особенности «новой драмы» рубежа XIX–XX веков 42
1.3.1. Предпосылки возникновения и ключевые особенности «новой драмы» 42
1.3.2. Основные особенности нового драматического языка на примере «новой драмы» 51
1.3.2.1. Событие, действие и сюжет «новой драмы» 51
1.3.2.2. Герой и конфликт «новой драмы» 62
1.3.2.3. Особенности диалога автора – героя – читателя / зрителя 73

Глава 2. Эволюция способов организации диалога автора с читателем / зрителем: от драмы для подростков XX века к драме о подростках 1990–2000-х годов 77
2.1. Коммуникативные стратегии в подростковой драме на основных этапах ее развития 77
2.1.1. Рождение пьесы для детей и подростков в 1920-е годы 77
2.1.2. Формирование традиций взаимодействия с читателями в пьесах 1930–1940-х годов 85
2.1.3. Развитие способов организации диалога с читателем / зрителем в 1950–1960-е годы, проблема двуадресности 92
2.1.4. 1970–1980-е годы как время актуализации пьесы не для подростков, а о подростках 96
2.2. Пьесы о подростках 1990–2000-х и эстетика «новой новой драмы» рубежа XX–XXI веков 104

Глава 3. Герой и событие подростковой драмы 2010–2020-х годов как основные способы организации диалога автора с читателем / зрителем 115
3.1. Тематика, возрастная адресация драмы 2010–2020-х годов 115
3.2. Герой подростковой пьесы 2010–2020-х годов 125
3.3. Событие, тип меняющегося героя, конфликт, действие и сюжет 142
3.3.1. Событие настоящего, инициируемое Другими 146
3.3.2. Событие настоящего, инициируемое героем-подростком 168
3.3.3. Событие, произошедшее в прошлом 182
3.3.4. Предстоящее событие 187
3.3.5. Событие представления в подростковой драме 191
Заключение 200

Список литературы 215

ВВЕДЕНИЕ

Пьеса для подростков – активно развивающееся направление в современной отечественной драматургии. Специальные номинации известных драматургических конкурсов «Ремарка» и «Евразия», а также новые конкурсы и спецпроекты, направленные на создание пьесы для аудитории зрителей от двенадцати лет, свидетельствуют о двусторонней заинтересованности драматургов и театров в развитии пьесы данного типа.

В отечественной драматургии пьеса для подростков занимает особое место. Профессиональный драматический театр вплоть до 20-х годов XX века не выводил на сцену юных героев как главных действующих лиц драматических произведений. Только в Советской России и затем в СССР в связи с массовым открытием и работой профессиональных театров юного зрителя (ТЮЗов), финансируемых за счёт государства, появилась потребность в развитии нового направления в драматургии, посвящённого жизни детей, подростков и молодёжи.

Четкого разделения на детскую и подростковую драму в первые годы не существовало. Как обозначалось в «Положении об устройстве детского художественного театра»[1], в первую очередь планировалось создать репертуар спектаклей для «маленького зрителя дошкольного и школьного периода» и лишь на следующих этапах, после определённых «завоеваний в области достижения психологии ребёнка-зрителя» предполагалось сосредоточиться на репертуаре для подростков и молодёжи. Поэтому в первое время основу тюзовского репертуара составляли инсценировки детских сказок и произведений детской литературы, а также театральные интерпретации русской и зарубежной классики. Дальнейшее развитие репертуара было, с одной стороны, определено цензурой и установкой на борьбу со «…старым бытом, со старой верой. Со старой этикой» (Ю. М. Бонди)[2], и, с другой стороны, пониманием, что «современный детский театр не может

[1] Вестник театра. 1919. № 44. С. 9–10.
[2] Коханая О. Е. Первый детский театр советской России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 250.

полностью выполнять свою художественно-педагогическую миссию без драматургии, основанной на современной действительности»[3] (А. А. Брянцев). Постепенно начинают появляться пьесы, специально создаваемые для нового зрителя.

К работе были привлечены выдающиеся советские авторы. Они ставили перед собою задачи эстетического и нравственного воспитания подрастающего поколения. Драматургия являлась подспорьем в становлении личности, в обретении правильной гражданской позиции, в поисках пути к будущему. В. С. Розов писал: «Я лично не вижу задачи более важной, чем сегодня готовить человека завтрашнего дня»[4]. Он был убеждён, что «писать для юного зрителя – это значит, взять на себя огромную моральную ответственность»[5].

В течение XX века репертуар менялся в соответствии с вызовами времени и теми задачами, которые решали режиссёры и драматурги. В довоенные годы преимущественно заботились о воспитании нового поколения в духе революционных идей, создавался образ юного героя – строителя нового, социалистического общества (пьесы А. Н. Афиногенова, А. Я. Бруштейн, А. А. Крона, Л. Ф. Макарьева, К. А. Тренева и др.). Герои пьес, посвящённых Великой Отечественной войне 1941–1945 гг., – дети и молодые люди, способные на подвиг (жертву) ради высоких идеалов и светлого будущего (пьесы М. И. Алигер, А. Г. Алексина и др.). В 50–60-е годы в пьесах В. С. Розова, В. Ф. Пановой появились образы молодых людей, делающих важный для времени выбор, отказывающихся от лжи и лицемерия, борющихся с мещанством.

Серьезная трансформация подхода к созданию пьес для подростков происходит в конце 70-х – начале 80-х годов, когда ослабляется цензура и под влиянием идей гласности появляется драматургия «шоковой терапии», ведущая откровенный разговор о глубоком поколенческом разломе и острых общественных

---

[3] Коханая О. Е. Социокультурные функции детского и молодёжного театра: автореф. дис. док. культурол. наук: 24.00.01 / Коханая Ольга Евгеньевна. М., 2009. С. 32.
[4] Розов В. С. Театр необыкновенного зрителя // Культура и жизнь. 1961. № 11. С.31.
[5] Розов В. С. О назидательности и героях // Комсомольская правда. 1953. 13 ноября. С.3.

недугах, накопившихся за время застоя, как пишет об этом М. И. Громова[6]. В драме о подростках появляется противоречивый образ юного героя, который не думает о будущем, нарушает моральные принципы, преступает закон (пьесы В. А. Аграновского, Н. А. Павловой, Ю. Щекочихина, Л. Н. Разумовской).

В 1990-е–2000-е годы после распада СССР репертуарный театр оказался в глубоком кризисе, однако именно в эти годы происходит мощный драматургический бум. На рубеже XX–XXI столетий возникает и набирает силу театрально-драматургическое движение «новая новая драма»[7], названная по аналогии с «новой драмой» рубежа XIX–XX веков. В рамках этого движения появляется новый тип пьесы о подростках, правда, рассчитанный на взрослую аудиторию.

Жестокие пьесы о трагедиях детских судеб, в которых юный герой становится жертвой взрослого мира, – так в общих словах можно охарактеризовать произведения «новой новой драмы» о подростках. Примечательно, что в то же самое время на Западе пьеса о подростках развивается в рамках эстетики театрально-драматического искусства «In-Yer-Face Theatre» (театр-вам в лицо), актуализирующего тему жестокости через образ ребёнка[8].

В связи с этими процессами отечественные исследователи современной драматургии начинают выделять в отдельные категории «пьесы для подростков», адресованные в первую очередь детско-юношеской аудитории, и «пьесы о подростках», рассчитанные на восприятие взрослым зрителем. По замечанию О. В. Ловцовой[9], в пьесе о подростках среди главных героев обязательно присутствует ребёнок, подросток или взрослый, отличающийся детской моделью поведения. По наблюдению С. В. Киприной[10], в пьесе о подростках герою-ребёнку приходится по воле автора решать взрослые вопросы, проблематика таких

---

[6] Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. – 5–е изд. М.: Флинта, 2017. С. 130.

[7] Болотян И.М., Лавлинский С.П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». М.: РГГУ, 2010. №2 (45)/10. С.35–36.

[8] См.: Ловцова О.В. Типология детских образов в британской драме: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна. Екатеринбург, 2018. 227 с.

[9] Там же. С.42.

[10] Киприна С. В. Развитие темы детства в английской литературе второй половины XX века // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2011. №1. С. 153.

произведений – философская, глобальная, вечная. Я. О. Шебельбайн выделяет пьесу о подростках в самостоятельную жанровую модификацию, отмечая, что «такая пьеса адресована взрослым, её цель – исследовать поведение подростка как один из симптомов социального неблагополучия: асоциальное поведение, конфликт с взрослыми, неспособность к коммуникации, а также смешение в подростковом сознании виртуального и реального миров»[11].

С учётом вышесказанного, понятие «*драма для подростков*» (или «*подростковая драма*») в данном исследовании будет пониматься нами как двуадресное (ориентированное на зрителей 12–17 лет, а также на взрослых) драматическое произведение, главными героями которого являются подростки и тематика которого связана с жизнью подростков.

К «*драме о подростках*» мы будет относить драматические произведения, обращающиеся к детской и подростковой проблематике, но ориентированные преимущественно на взрослого зрителя (от 18 лет).

Тенденция к возрождению подростковой пьесы, т.е. пьесы о подростках для подростков, прослеживается в 2010–2020-е годы. Наряду с уже известными конкурсами современной драматургии («Исходное событие – XXI век», «Действующие лица», «Любимовка», «Время драмы», «Монодрама» и др.) появляются специализированные конкурсы и проекты, направленные на развитие пьесы для детско-подростковой аудитории: Международный конкурс драматургов «Евразия»[12] (номинации «Пьеса о подростках», «Пьеса для детского театра»); «Маленькая премьера»[13]; Всероссийский конкурс драматургии для детской, подростковой и молодёжной аудитории «ASYL»[14]; международный конкурс новой драматургии «Ремарка»[15], возникший в 2011 году, а с 2018 года начавший работать по двум направлениям – Большая и Маленькая Ремарка – и принимать тексты для взрослых, подростков («Пьесы 12+») и детей («Пьесы 12-», «Сказка»);

---

[11] Шебельбайн Я. О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001–2019) / Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2019. № 4. С. 42.
[12] Международный конкурс драматургов «Евразия». – URL: https://www.kolyada-theatre.ru/evraziya
[13] Маленькая премьера – о проекте. – URL: https://premiera-fest.livejournal.com/216016.html
[14] I Всероссийский конкурс драматургии для детской, подростковой и молодежной аудитории «ASYL»! – URL: http://rus.sptatar.com/i-vserossijskij-konkurs-dramaturgii-dlya-detskoj-podrostkovoj-i-molodezhnoj-auditorii-asyl/
[15] Конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL: https://remarka-drama.ru/

драматургический конкурс «В поисках новой пьесы»[16], проводимый РАМТ при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Союза театральных деятелей РФ; всероссийский конкурс современной драматургии для детей и подростков «Молодые люди»[17], омский проект «Своя территория»[18], Пушкинский конкурс драматургии 2024 г. фестиваля «Молодежь. Театр. Фест»[19] и другие.

В современной литературе пьеса для подростков представлена довольно широко, что, безусловно, является ценным материалом для научного рассмотрения. Обширная библиотека пьес формируется на сайтах драматургических конкурсов. Печатаются сборники современной подростковой драмы, выпускаются электронные сборники пьес, издаются пьесы отдельных авторов. Театры юного зрителя, молодёжные и драматические театры активно ставят пьесы о подростках, отвечая на зрительский запрос «слышать разговор про себя, понимать и чувствовать время настоящее, а не абстрактное»[20], – как отмечает театральный критик Кристина Матвиенко. Все это говорит о том, что они востребованы театром.

Пьеса для подростков является полем для многочисленных поисков и экспериментов со стороны драматургов, предметом пристального внимания со стороны театра, объектом размышлений и дискуссий для театроведов, литературоведов и театральных критиков. Потому необходимо не только определить основные содержательные и поэтические особенности художественного материала, предлагаемого современному зрителю, но и увидеть основные изменения в нём, показывающие, насколько пьеса для подростков учитывает и вызовы времени, и те задачи, которые искусство решает на

---

[16] В поисках новой пьесы (2018) // Российский академический молодёжный театр. – URL: https://www.ramt.ru/projects/laboratorii/v-poiskakh-novoy-pesy/

[17] Всероссийский конкурс современной драматургии для детей и подростков «Молодые люди». – URL: https://www.domaktera.ru/vserossiyskiy-konkurs-sovremennoy-dramaturgii-dlya-detey-i-podrostkov-molodye-lyudi.html

[18] Эфендиева Н. Подростку живётся трудно // Петербургский театральный журнал. – URL: https://ptj.spb.ru/blog/podrostku-zhivetsya-trudno/

[19] Подведены итоги Пушкинского конкурса драматургии! // Официальный сайт театра юных зрителей им. А. А. Брянцева. – URL: https://tyuz-spb.ru/novosti/podvedeny-itogi-pushkinskogo-konkursa-dramaturgii.html

[20] Современная драма: путь к зрителю или пауза ожидания // Литературa: Электронный литературный журнал. 2017. – URL: http://literratura.org/non-fiction/2215-sovremennaya-drama-put-k-zritelyu-ili-pauza-ozhidaniya.html.

современном этапе развития. Собственно, это и обуславливает **актуальность** диссертационного исследования.

Дополнительную актуальность работе придаёт тот факт, что при наличии отдельных исследований, посвящённых различным аспектам драматургии для подростков и о подростках, в современной научной среде отсутствуют работы, исследующие авторские коммуникативные стратегии в пьесах, ориентированных на подростковую аудиторию. Вместе с тем, настоящее исследование базируется на уже имеющихся результатах рассмотрения особенностей современной подростковой драмы.

Характеризуя **степень научной разработанности** проблемы, следует особо подчеркнуть, что имеется лишь небольшое количество обстоятельных научно-критических работ, посвящённых комплексному анализу современных пьес о подростках и для подростков.

В числе новейших исследований – кандидатская диссертация А. А. Сеничевой «Современная драма о подростках: генезис и поэтика»[21], в которой автор исследует обращение к подростковой теме в отечественной драматургии XVIII–XIX вв., обозначает этапы формирования драматургии о подростках в отечественной литературе XX века, прослеживает трансформацию тематики и проблематики, образа подростка, конфликта и способов его разрешения от советского периода до 1990-х годов, анализирует специфику подростковой драмы XXI века с учетом социокультурного контекста, исследует влияние виртуальности на поэтику драмы, вводит понятия «цифровой герой», «цифровая ремарка», «цифровая реплика» и другие.

О влиянии виртуальности на изменение драматического языка в пьесах для подростков пишут Л. Г. Тютелова, Е. Н. Сергеева, К. А. Сундукова в статье «Технологии виртуального общения в современной драматургии для подростков»[22]

---

[21] Сеничева А. А. Современная драма о подростках: генезис и поэтика : диссертация … канд. филол. наук : 5.9.1 / Сеничева Анна Андреевна. Вологда, 2026. 235 с.

[22] Тютелова Л. Г. Технологии виртуального общения в современной драматургии для подростков / Л. Г. Тютелова, Е. Н. Сергеева, К. А. Сундукова // Технологии в инфосфере. 2021. Т. 2. № 4(5). С. 94-108.

и других работах, С. А. Атаманова в статье «Трагедии цифровых детей: современная драматургия о становлении человека в эпоху интернет-технологий»[23].

М. А. Кожина в кандидатской диссертации «От “новой драмы” к “новейшей драме”: специфика действия и коммуникативные стратегии в “новейшей драме” 2015-2019 годов»[24] определяет особенности пьес указанного периода в сравнении с «новой драмой» 1990–2000-х годов и драмой предшествующих периодов на основе анализа элементов действия (герой, событие, конфликт) и форм авторского присутствия, что позволяет исследователю выделить новые способы организации коммуникации между автором, текстом и реципиентом в «новейшей драме». Автор исследует в основном пьесы для взрослой аудитории, но в числе анализируемых текстов есть и драмы о подростках.

М. И. Громова в работе «Русская драматургия конца XX – начала XXI века»[25] даёт характеристику объёмного корпуса пьес для подростков, созданных в период с 60-х годов XX века до начала 2000-х годов.

В кандидатской диссертация «Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций»[26] Н. С. Щербакова рассматривает влияние на творчество учеников Николая Коляды социально-психологического направления советской драмы 1960 – 1970-х гг., драматургических приемов западноевропейского направления «In-Yer-Face Theatre», шведской подростковой драмы.

Анализ новодрамовских пьес 2000-х годов о подростках проводит Т. В. Журчева в работе «Настоящее без будущего. Образ ребенка/подростка в новейшей русской драматургии как индикатор состояния современного общества»[27].

---

[23] Атаманова С. А. Трагедии «цифровых детей»: современная драматургия о становлении человека в эпоху интернет-технологий // Язык. Культура. Медиакоммуникация. 2021. Т. 1, № 1. С. 72–78.

[24] Кожина М. А. От «новой драмы» к «новейшей драме»: специфика действия и коммуникативные стратегии в «новейшей драме» 2015-2019 годов : диссертация … канд. филол. наук : 5.9.1 / Кожина Мария Александровна. – Новосибирск, 2025. 204 с.

[25] Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. – 5–е изд. М.: Флинта, 2017. 364 с.

[26] Щербакова Н. С. Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Щербакова Надежда Сергеевна. М.: МПГУ, 2014. 21 с.

[27] Журчева Т. В. Настоящее без будущего. Образ ребенка/подростка в новейшей русской драматургии как индикатор состояния современного общества // Современная драматургия. 2018. № 3. С. 197–199.

О. В. Ловцова в кандидатской диссертации «Типология детских образов в современной британской драме»[28] обращается к вопросу о ребенке как драматическом герое, исследует драму, сфокусированную на детях и коллизиях детской жизни, вводит понятие «драма о детях», выделяет типы героев-детей.

Я. О. Шебельбайн в статье «Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001–2019)»[29] проводит анализ тематического репертуара современных пьес о подростках немецких и российских драматургов.

М. А. Черняк проводит комплексное исследование основных тенденций современной драматургии для подростков в статьях «Новая драма для новых тинэйджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии»[30], «”Всем, кого касается”: новая драма для новых подростков»[31].

Проведенный анализ работ по теме исследования позволяет утверждать, что проблема диалога автора с читателем / зрителем подростковой драмы – вопрос малоизученный, требующий более внимательного научного рассмотрения.

Ученые говорят о нескольких факторах, оказывающих влияние на развитие подростковой пьесы в 2010–2020-е годы. М. А. Черняк отмечает, что «новые пьесы для тинейджеров продолжают, с одной стороны, традиции “новой драмы” для взрослых, а с другой – тенденции развития современной детской литературы с её острыми темами и проблемами»[32]. Театровед Мила Денёва[33] полагает, что в течение последних 15 лет отечественная драматургия для подростков развивается в соответствии с мировыми тенденциями «young adult» литературы, в которой нет табуированных тем, а детство не является предметом художественной поэтизации.

---

[28] Ловцова О.В. Типология детских образов в британской драме: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна. Екатеринбург, 2018. 227 с.

[29] Шебельбайн Я. О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001–2019) // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2019. № 4. С. 42–52.

[30] Черняк М. А. Новая драма для новых тинэйджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 7. С. 87–94.

[31] Черняк М. А. «Всем, кого касается»: новая драма для новых подростков // Библиотечное дело. 2023. № 05. С. 2-7.

[32] Черняк М. А. Новая драма для новых тинэйджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 7. С. 88.

[33] «Можно все». Лекция театроведа Милы Денёвой о современной драматургии для детей и подростков // Интернет-газета «РАМТограф». 2022. 26 июня. URL: https://ramtograf.ru/t-deneva-06-22.html

М. И. Громова[34] выявляет связь драмы о подростках и для подростков 1990-х–2000-х с драматургией «шоковой терапии» позднесоветского периода. О влиянии западной драматургии «In-Yer-Face Theatre» (театра-вам в лицо) на драму о подростках 1990–2000-х пишут исследователи О. В. Ловцова[35], Н. С. Щербакова[36], М. А. Кожина[37].

Важно учесть позицию сторонника концепции последовательного развития русской драматургии П. А. Руднева[38], который показывает, что авторы «новой драмы» 2000-х (Н. Коляда, О. Мухина, Е. Гришковец, В. Сигарев, Ю. Клавдиев, П. Пряжко, Я. Пулинович, И. Васьковская) продолжили искания драматургов «новой волны» (В. Славкина, В. Арро, Л. Петрушевской, В. Сорокина), а те, в свою очередь, развивали идеи В. Розова, А. Арбузова, А. Володина и А. Вампилова.

Таким образом, подростковую драму 2010–2020-х годов можно рассматривать не только в контексте современного драматургического процесса, но и через обращение к традициям, которые складывались в отечественной драматургии на протяжении её исторического развития.

С точки зрения исторической поэтики, современный литературный процесс принадлежит *эпохе индивидуального авторства* (С. М. Бройтман), которая начинает складываться с середины XVIII – начала XIX века и длится по сегодняшний день, на протяжении столетий определяя основные пути развития как русской, так и европейской драмы.

В русской драме XIX века стремление авторов показать своё личностное понимание мира и человека в нём выражается в поисках нового драматического языка, активно вовлекающего читателя / зрителя в диалог. Исследования Н. Д. Тамарченко, Л. Г. Тютеловой показывают, что в этот период формируются

---

[34] Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. – 5–е изд. М.: Флинта, 2017. 364 с.

[35] Ловцова О.В. Типология детских образов в британской драме: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна. Екатеринбург, 2018. 227 с.

[36] Щербакова Н. С. Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Щербакова Надежда Сергеевна. М.: МПГУ, 2014. 21 с.

[37] Кожина М. А. От «новой драмы» к «новейшей драме»: специфика действия и коммуникативные стратегии в «новейшей драме» 2015-2019 годов : диссертация … канд. филол. наук : 5.9.1 / Кожина Мария Александровна. – Новосибирск, 2025. 204 с.

[38] Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010–е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.

новые способы организации эстетической коммуникации между автором и читателем / зрителем, предполагающие активизацию работы зрителя в понимании смыслов, заложенных в драматическом произведении, и самостоятельном поиске ответов на поставленные автором вопросы.

Найденные коммуникативные стратегии получают развитие и наиболее ярко выраженное оформление в пьесе мировоззренческого кризиса рубежа XIX–XX веков, названной «новой драмой». Традиции «новой драмы» как результата исследования авторами проблем мира и человека в состоянии кризиса актуализируются в XXI веке не только в «новой новой драме» для взрослых, но и в современной подростковой драме, которая выводит на первый план подростка, сталкивающегося со свойственным переходному возрасту кризисом взросления, самопознания и самоопределения. Поэтому выявление особенностей современной подростковой драмы в настоящем исследовании проводится в сопоставлении с традициями «новой драмы» рубежа XIX–XX веков.

Очевидно, что современная подростковая драма развивается также и с учётом традиций диалога авторов с читателями / зрителями, сложившихся в XX столетии и в первом десятилетии XXI века, поэтому отдельная глава исследования посвящена истории становления пьесы для подростков и выявлению коммуникативных стратегий в ней, а также в пьесах «новой новой драмы» 1990–2000-х годов.

Цель настоящей работы – выявить особенности поэтики подростковой пьесы 2010–2020-х годов (её героя, события, конфликта, действия) и доказать, что они являются средствами организации коммуникации автора и впоследствии – театра с современными подростками.

Цель предполагает решение следующих **задач**:

– определить диалогическую природу нового драматического высказывания и основные средства организации диалога автора и его читателя / зрителя;

– рассмотреть особенности «новой драмы» как предшественницы современной «новой новой драмы», на поэтику которой ориентирована пьеса для подростков конца 10-х – начала 20-х годов XXI века;

– определить цели и средства авторской коммуникации на разных этапах развития драмы для подростков на основании особенностей поэтики подростковой драматургии и доказать, что современная подростковая пьеса – закономерный этап развития русской драмы, отвечающий запросам современного читателя;

– выявить особенности героя современной драмы для подростков как основания для организации коммуникации автора и театра с читателем / зрителем;

– рассмотреть специфику события и действия современной подростковой драмы;

– определить основные авторские стратегии организации диалога автора с подростком в современной драме, отличающие её от драмы о подростках предшествующего этапа развития русской драмы.

Для достижения цели и решения задач в диссертации были использованы следующие **методы**: аналитический и историко-культурный, сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, историко-функциональный.

Объектом исследования выступает коммуникативная природа драматургического текста.

Предмет исследования – поэтика подростковой драмы: её герой, событие, конфликт, действие как инструменты организации авторского диалога с читателем / зрителем.

Материал исследования составляют 88 пьес.

Выявление коммуникативных стратегий в подростковой драме 2010–2020-х годов проводится на материале 47 пьес о подростках и для подростков, вошедших в шорт-листы драматургических конкурсов, опубликованных в тематических сборниках, представленных в формате спектаклей и читок в пространстве современного театра:

«Разные мамы, разные звери» Е. Алексеевой; «Март и слива» Е. Бизяевой; «Держись на поверхности, доверься воде» Д. Богославского; «Онегин и двое из 9 “Б”» О. Бочаровой; «Ганди молчал по субботам» А. Букреевой; «Никаких сомнений» Д. Варденбург; «Макаки, пицца и деструкция» и «Бог ездит на велосипеде» И. Васьковской и Д. Уткиной; «Дар моей невинности» И. Васьковской;

«Я не умру» Д. Верясовой; «Яна всем нравится (нет)» и «Подруга из мёртвого города» И. Витренко; «ОГЭ по литре» Ю. Вороновой; «Эльфы, орки и другие жители Вологды», «Я – Таня Ларина» и «Почтальон из Николаевки» А. Гейжан; «Вся правда о моём отце» и «Девочки» Е. Гузёмы; «Жизнь проходит прекрасно» У. Гицаревой; «Сейчас Кира извинится» А. Зайцевой; «Это всё она» А. Иванова; «Чок-чок-пятачок» П. Кабалиной; «Операция “Пушкин”» А. Казанцева; «Час сорок с двумя пересадками» А. Кизиковой; «Мой папа – Питер Пэн» К. Климовски; «Банка сгущёнки» Т. Комылиной; «Пуш. KILL» О. Лихачёвой; «Море, звёзды, олеандр» и «Бумажные ножи» М. Малухиной; «#Всёчтотебязадевает» О. Михайлова; «Кого я нашел в соцсети»; «Учебник историй» М. Москвиной; «Я уеду» Н. Овчинниковой; «Воин» и «За белым кроликом» М. Огневой; «Ма-Син-Син» и «Лисьи огни» В. Ольховской; «Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А» М. Райцес; «Всем, кого касается» и «Чёрный апельсин» Д. Сидерос; «Не хочу быть героем», «Мальчик-головошар» и «Полина ищет па» Е. Тимофеевой; «Вдох-выдох» Ю. Тупикиной; «Один билет до Марса» и «Я – Сима» С. Тюжина; «Свинья в стене» Е. Щетининой; «Галочки» Е. Юсуповой.

Коммуникативные стратегии в подростковой драме советского периода 1920–1980-х годов и драме о подростках 1990–2000-х годов определяются на материале 41 пьесы:

«Колька Ступин» С. А. Ауслендера и А. А. Солодовникова; «Тимошкин рудник» Л. Ф. Макарьева; «Винтовка №492116» А. А. Крона; «Её друзья», «Гнездо глухаря», «В добрый час!», «В поисках радости» В. С. Розова; «Дом № 5» И. В. Штока; «Как поживаешь парень?» В. Ф. Пановой; «Аттестат зрелости» Л. Б. Гераскиной; «Детство маршала» И. Всеволожского; «Большевик» Д. Дэля; «За тюремной стеной» Ю. П. Германа; «Брат героя» Л. Кассиля; «Коньки», «Красный галстук», «Я хочу домой» С. В. Михалкова; «Далёкий край» Е. Шварца; «Сказка о правде» М. И. Алигер; «Молодая гвардия» А. Г. Алексина; «Мой бедный Марат» А. Арбузова; «Дорогая Елена Сергеевна» и «Домой!» Л. Б. Разумовской; «Остановите Малахова!» В. А. Аграновского; «Ловушка 46, рост 2» и «Между небом и землей жаворонок вьется» Ю. Щекочихина; «Вагончик» Н. Павловой;

«Путешествия на краю» И. Савельева; «Пластилин», «Божьи коровки возвращаются на землю», «Волчок» и «Семья вурдалаков» В. Сигарева; «Собиратель пуль» и «Пойдём, нас ждёт машина» Ю. Клавдиева; «Соколы» В. Печейкина; «Наташина мечта» Я. Пулинович; «Раз, два, три!», «Выглядки» и «Мама-смерть» В. Леванова; «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой; «Рыжая пьеса» К. Драгунской.

Теоретико-методологическую основу диссертационного исследования составляют труды по исторической и теоретической поэтике (С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, С. Н. Бройтмана, А. Н. Веселовского, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера, А. В. Михайлова, Н. Д. Тамарченко, Л. Г. Тютеловой, О. М. Фрейденберг и др.); исследования по теории театра и драмы (Ю. В. Бабичевой, В. М. Волькенштейна, Г. В. Ф. Гегеля, В. Е. Головчинер, А. А. Карягина, М. С. Кургинян, Б. О. Костелянеца, П. Пави, В. А. Сахновского-Панкеева, В. Е. Хализева, Б. Шоу), труды по теории литературы (Л. С. Левитан, Ю. М. Лотмана, Л. М. Цилевича), труды по истории театра (В. Н. Дмитриевского, О. Е. Коханой, И. Л. Любинского, П. А. Руднева, Н. И. Сац, Ю. В. Соболева); работы, посвящённые поэтике «новой драмы» рубежа XIX–XX веков (О. В. Журчевой, Б. И. Зингермана, Н. И. Ищук-Фадеевой, А. Ф. Кофмана, А. П. Скафтымова, О. К. Страшковой, Л. Г. Тютеловой, А. П. Чудакова); исследования, посвящённые различным аспектам поэтики «новой новой драмы» 2000-х (Н. А. Агеевой, И. М. Болотян, М. И. Громовой, О. В. Журчевой, Т. В. Журчевой, С. П. Лавлинского, М. А. Кожиной, Ю. В. Подковырина, А. В. Покало, П. А. Руднева, М. И. Сизовой, Л. Г. Тютеловой); работы по детской и подростковой литературе (И. Н. Арзамасцевой, А. В. Березиной, А. В. Богатырёвой, Н. Ю. Бочаровой, Н. С. Зелезинской, И. Л. Любинского, М. А. Черняк); литературоведческие исследования о подростковой драме и драме о подростках (С. А. Атамановой, М. И. Громовой, Т. В. Журчевой, О. В. Ловцовой, А. А. Сеничевой, Е. Н. Сергеевой, К. А. Сундуковой, Л. Г. Тютеловой, М. А. Черняк, Я. О. Шебельбайн, Н. С. Щербаковой) и другие работы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Новый тип эстетической коммуникации, в котором завершающая позиция драматического высказывания оформляется как итог взаимодействия всех личностных точек зрения участников коммуникативного акта (автора – героя – читателя / зрителя), возникает вследствие отказа авторов от прямого декларирования морали и утверждения однозначных смыслов.

2. Организация диалога автора с читателем / зрителем зависит от возрастных особенностей адресата, его эстетического опыта, а в случае с подростком – от понимания приоритетов воспитательной деятельности на разных этапах развития общества, о чём свидетельствуют изменения действия, событий и образов героев драмы для подростков XX – начала XXI века.

3. Подростковая драма советского периода проходит путь от представления события в жизни героя, чей внутренний мир скрыт от внешнего наблюдателя, а поступок благодаря руководству наставника или коллектива указывает на необходимость принятия надындивидуальных истин, к воспроизведению истории человека, раскрытие внутреннего мира которого приводит к усложнению действия, к возможности неоднозначной интерпретации события читателем / зрителем и активного поиска им собственных ответов на вопросы, заданные автором, ориентирующимся на новодрамовские традиции.

4. Адресованная взрослым пьеса о подростках 1990–2000-х гг., испытывающая влияние драматургии «шоковой терапии» 1980-х и британского «In-Yer-Face Theatre», предшествует современной драме для подростков. Через образы ребёнка-жертвы взрослого мира и ребёнка-палача драматург ведёт в ней разговор об острейших проблемах времени. Авторы обращаются к ранее табуированным темам и представляют истории находящегося в состоянии кризиса обычного человека, используя экспериментальный подход к сюжетному построению пьес; технику создания документальной драмы; новые жанровые формы. Организуется прямой диалог со зрителем через практику театральных читок и обсуждения пьес после них.

5. Авторы драмы 2010-х–2020-х годов адресуют её непосредственно подростку, что подтверждается тематикой произведений, включающей широкий спектр современных возрастных проблем, поднятых с помощью образа героя, близкого зрителю, говорящего с ним на одном языке и формирующего у него позитивное восприятие мира при откровенном разговоре о проблемах времени.

6. Основной герой современной подростковой пьесы – подросток, которому выход из кризиса позволяет ответить на вопрос: «Кто он?». Центральным персонажем может быть и взрослый, которому нужно вернуться в детство, чтобы «пересобрать» свою жизнь заново и прийти к новому внутреннему ощущению себя. О герое говорят не только его слова-поступки, но и противоречивые позиции Других – родителей, учителей, ровесников и т.п., что позволяет создать неоднозначные образы, требующие их завершения с позиции читателя / зрителя.

7. Для активизации зрительского внимания автор выстраивает событийные ряды в соответствии с традициями «новой драмы», предлагает читателю / зрителю «минус-событие» – не случившееся ожидаемое событие, а также пропущенное событие. Как средство вовлечения подростка в диалог с автором используются многолинейные сюжеты, коллажи в жанре документального сторителлинга, которые выстраиваются по принципу чередования законченных коротких историй, резкой смены впечатлений, сложной эмоциональной партитуры.

8. Действие в современной подростковой драме организуется четырьмя типами событий (событие настоящего, инициируемое Другими; событие настоящего, инициируемое героем-подростком; событие, произошедшее в прошлом; предстоящее событие). Они определяют вид драматического конфликта (столкновение со взрослыми, столкновение с ровесниками, столкновение с «цифровым героем», столкновение с самим собой как с Другим) и тип меняющегося героя, погружение во внутренний мир которого происходит благодаря монологам персонажа, представлению страниц его дневника, видеоблога, переписки в сети.

9. Максимально приближает подростка к герою представление события с позиции персонажей, о чём свидетельствует ремарочная речь и использование

события представления, а также монолог как прямое обращение персонажа не столько к себе как другому, сколько к читателю / зрителю, полилог как способ организации дискуссии нескольких персонажей и представления сценических событий и их участников с разных оценочных позиций.

Гипотеза исследования строится на предположении, что поэтика подростковой драматургии 2010–2020-х годов формируется за счёт обращения авторов к ранее освоенным формам драмы: исторической «новой драме» рубежа XIX–XX веков, подростковой драме советского периода, «новой новой драме» 1990–2000-х годов, однако образ героя и структурные элементы современной подростковой драмы трансформируются в связи с целями эстетической коммуникации, определяемыми современным театром, а также требованиями времени и особенностями восприятия современного молодого зрителя.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что в нём через сопоставление с русской драмой XIX века, «новой драмой» рубежа XIX–XX веков, советской подростковой драмой, «новой новой драмой» о подростках конца 1990-х – 2000-х годов определяются особенности поэтики подростковой драмы 2010–2020-х годов, а именно: выявляются особенности образа героя; на системно-обобщающем уровне классифицируются типы событий, организующих действие и определяющих тип драматического конфликта и тип меняющегося героя; рассматриваются особенности события представления, что в совокупности формирует коммуникативную стратегию автора.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что на основе рассмотрения основных форм нового драматического языка, сформировавшегося в эпоху поэтики индивидуального авторства, каковыми являются русская драма XIX века и «новая драма» рубежа XIX–XX веков, предложена методология, с помощью которой выявлены и систематизированы коммуникативные стратегии в подростковой драме на основных этапах её развития.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её материалов при изучении подростковой драмы, русской драмы XIX века, «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, советской подростковой драмы,

«новой новой драмы» о подростках конца 1990-х – начала 2000-х годов, истории детско-юношеского театра, создании учебных программ высшего образования по дисциплинам, связанным с историей литературы и историей театра, составлении учебных и учебно-методических пособий для вузов, а также в театральной практике при работе над постановками современной подростковой драматургии.

Апробация работы. Проблематика диссертации обсуждалась на заседании кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета. Основные положения работы были представлены и получили положительную оценку на международных и всероссийских научных конференциях, в том числе XVII Международной научно-практической конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (Ульяновск, 2022), Самарской областной студенческой научной конференции (Самара, 2022, 2023), VIII Международной научной конференции «Национальный миф в литературе и культуре: рубежи и границы», секция «Национальный миф в отечественной и зарубежной литературе и культуре» (Казань, 2022), Всероссийской научной конференции «Поэтика и метагеография», посвященной 75-летию доктора филологических наук профессора Сергея Алексеевича Голубкова (Самара, 2022), XVI научной филологической конференции молодых ученых «Язык. Культура. Личность» (Самара, 2022), Юбилейной X Российской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2022: XX век в фокусе перемен, трагедий и откровений» (Ярославль, 2022), LXXIII Молодёжной научной конференции, посвящённой 35-летию со дня первого полёта МТКС «Энергия-Буран» (Самара, 2023), Второй международной научно-практической конференции, посвящённой десятилетию науки и технологий в Российской Федерации «Человек в информационном обществе» (Самара, 2023), Международной научной конференции «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (Казань, 2023, 2025), Международной конференции «Белые чтения» РГГУ (Москва, 2023), IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Театральный текст» (Екатеринбург, 2024), III Всероссийской с международным участием научно-практической конференции

«Детская и подростковая литература: подходы к анализу, практики чтения, региональный контекст изучения», приуроченной к 225-летию со дня рождения А. С. Пушкина (Томск, 2024), Всероссийской научной конференции «VIII Гротовские чтения» (Самара, 2025).

По теме диссертации опубликовано 11 статей, в том числе 3 – в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 222 наименования.

ГЛАВА 1
НОВЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ОРГАНИЗАЦИЯ ДИАЛОГА АВТОРА И ЧИТАТЕЛЯ / ЗРИТЕЛЯ В ДРАМЕ

1.1. Коммуникативная природа современной литературы

Принимая во внимание нашу гипотезу о том, что пьеса для подростков XXI века развивается в традициях «новой драмы» для взрослых, мы сочли целесообразным в начале нашего исследования обратиться к трудам по исторической и теоретической поэтике, а также работам, посвящённым поэтике двух периодов – «новой драмы» рубежа XIX–XX веков и «новой новой драмы» рубежа XX–XXI веков, чтобы определить, создаёт ли «новая драма» фундамент современной подростковой пьесы и отвечает ли она тем задачам, которые решает драма для подростков в настоящий момент.

Опираясь на труды по исторической поэтике А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера, А. В. Михайлова, Н. С. Бройтмана, в первую очередь будем учитывать, что современный литературный процесс принадлежит третьей эпохе литературного творчества, которая складывается с середины XVIII – начала XIX веков и длится по сегодняшний день. В обозначенных работах она носит разные названия – поэтика индивидуального авторства, эпоха прозы, неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая, художественной модальности (далее в тексте мы будем использовать обозначение «поэтика индивидуального авторства»).

В чём заключается особенность поэтики индивидуального авторства? В чём её отличия от поэтики синкретизма и эйдетической поэтики? Ключом к пониманию этой разницы для нас послужило указание Н. С. Бройтмана на то, что предмет исторической поэтики «не сводится к генезису и эволюции художественных форм, но включает в себя и содержание эстетической деятельности, то, что М. М. Бахтин позже назовет “эстетическим объектом”, или “произведением в его целом”, не

равным его тексту»[1]. Для дальнейшего исследования потребовалось разъяснить смысл понятий «эстетический объект» и «эстетическая деятельность».

В. И. Тюпа отмечает, что произведение как эстетический объект не сводится только «к внешней стороне произведения – тексту художественному»[2]. Оно «представляет собою единое событие общения автора, героя и читателя. Художественное целое или эстетическое единство произведения – результат, как формулировал М. М. Бахтин, “тотальной реакции автора на целое героя”»[3].

В работе «Автор и герой в эстетической деятельности»[4] М. М. Бахтин дает «общее определение автора и героя как коррелятивных моментов художественного целого произведения»[5] и излагает «общую формулу их взаимоотношения»[6]. Они по своей сути, как это утверждает М. М. Бахтин, диалогические. Ученый пишет: «формою конкретного переживания действительного человека является корреляция образных категорий я и другого; и эта форма я, в которой я переживаю себя единственного, в корне отлична от формы другого, в которой я переживаю всех без исключения других людей. И я другого человека совершенно иначе переживается мною, чем моё собственное я, и оно подводится под категорию другого как момент его»[7].

И что еще важно: «эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредиентного себе предполагает два несовпадающих сознания»[8].

С. Г. Бочаров приводит ценное обобщение размышлений М. М. Бахтина по отношениям автора и героя в эстетической деятельности: «Полноценный автор занимает авторитетную ценностную позицию вне мира героя и с этой позиции

---

[1] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С.6.
[2] Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Под общ. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 312.
[3] Тамарченко Н. Д. Теория литературы в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. С. 173.
[4] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
[5] Там же. С. 13.
[6] Там же. С. 14.
[7] Там же. С. 36.
[8] Там же. С. 22.

“вненаходимости” <…> восполняет мир героя недоступным ему “избытком ви´дения и знания”, составляющим привилегию автора, “трансгредиентными” (внеположными по отношению к внутреннему составу мира героя) моментами видения и знания и завершает его как художественный мир, как произведение искусства»[9].

Диалогическая позиция автора не остается неизменной на протяжении времени. Для синкретического искусства характерна слитность, нерасчленённость «я» и «другого», автор и герой предстают единым целым. «Автор стоял на позиции “я-для-другого” (а не “я-для-себя”)», – отмечает Н. С. Бройтман[10]. О. М. Фрейденберг пишет об этом так: нет «различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается»[11]. Например, особенность древнегреческой комедии состояла в том, что «главным действующим лицом был сам автор»[12].

В эпоху эйдетической поэтики родилось осознание «личного авторства»[13], но развивалось оно на почве «неавтономной причастности “я” Богу и миру»[14], – отмечает Н. С. Бройтман. Учёный пишет: «…новое существовало внутри традиции, оригинальность – внутри канона»[15]. Ориентация автора на традицию была обусловлена тем, что образцы уже были «заданы если не авторами-классиками, то первым автором – Богом»[16]. Собственная роль творческой личности рассматривалась как «роль посредника в ряду других посредников, а цель творчества – приближение к первооснове, локализованной в ценностном прошлом»[17].

---

[9] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Предисловие С. Бочарова / М. М. Бахтин, С. Г. Бочаров // Вопросы литературы. 1978. №12. С. 269–310.
[10] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 235.
[11] Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора: Образ и понятие // О. М. Фрейденберг. – Миф и литература древности. – М., 1978. С.210-212
[12] Там же. С.210-212
[13] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 123.
[14] Там же. С. 127.
[15] Там же. С. 127.
[16] Там же. С. 128.
[17] Там же. С. 128.

И как уже замечено, в эпоху эйдетической поэтики «”характер” – авторская индивидуальность проявляется не в индивидуальности непосредственного видения мира, а потому и его оценки, как то происходит в современной литературе, а в индивидуальности разработки литературного материала. Автор познает себя не в свете “другого” взгляда на мир, а в свете другого мастерства»[18].

Эпоха индивидуального авторства раскрыла личность во всей её неповторимости и, главное, – самоценности. Если в эйдетической поэтике авторство развивалось на почве «неавтономной причастности “я” Богу и миру»[19], то в эпоху индивидуального авторства такая причастность развивается на фоне автономии. Как замечает Н. С. Бройтман, «в личности теперь ценится не то, что приближает ее к отвлеченной идее человека, а её отличие от других людей при автономной причастности к ним, ее уникальность, “единственная единственность” (М. М. Бахтин). Отсюда, в частности, эстетическая установка на оригинальность художественного решения, рождающаяся именно сегодня»[20]. По мысли учёного, «”я” в эйдетической поэтике было “я-для-другого”. Теперь же рождается в полном смысле “я-для-себя”, автономный, самотождественный субъект»[21].

А. В. Михайлов пишет, что «для такого “я” все, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира <...> для этого “я” нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние»[22].

Н. С. Бройтман поясняет: на этапе эйдетической поэтики литература развивалась в рамках канона как эстетической установки, «предполагавшей, что творческий акт уже совершился в прошлом и потому его идеальная мера уже существует»[23]; вследствие изменения восприятия мира появляется новая установка,

---

[18] Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова: дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. Самара, 2012. С. 36.

[19] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 127.

[20] Там же. С. 222.

[21] Там же. С. 223.

[22] Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX вв. // Классика и современность. М.: Изд-во МГУ, 1991. С.160.

[23] Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 231

предполагающая, что «творческий акт ещё длится и сама мера его не дана в готовом виде – она рождается и оформляется в самом процессе становления мировой целокупности»[24]; происходит становление «автора не просто как посредника, а как автономного творца, соучаствующего в незавершенном акте творения»[25].

«Свойственная предшествующему типу художественного сознания стилистическая и жанровая аргументация заместилась видением историческим и индивидуальным. Центральным “персонажем” литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не СТИЛЬ или ЖАНР, а АВТОР»[26], – отмечают авторы работы «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания».

Отсюда и важный для нас вывод: «отдельные приёмы и правила уступают место подчёркнутому стремлению к само- и миро-познанию, синтезированному в широком художественном образе»[27]. Как отмечено Л. Г. Тютеловой, современный творческий акт – это акт индивидуального личностного познания находящегося в процессе становления мира. Его способы и приемы «выбираются и создаются автором самостоятельно, и они соответствуют не сложившейся традиции, а авторской индивидуальности»[28]. А поскольку современный автор познает себя в свете принципиально другого, то важно, кто именно выступает в его роли.

Понимание особенностей эстетической деятельности и эстетического объекта времени индивидуального авторства, их принципиальной диалогической природы позволяет сделать важные выводы и об особенностях драмы, которую адресуют подросткам.

Авторский индивидуальный язык, являющийся и средством, и результатом познания автором мира, рождается, в первую очередь, в активном диалоге творца с

---

[24] Там же. С. 231.
[25] Там же. С. 230.
[26] Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 33
[27] Там же. С. 33.
[28] Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова: дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. Самара, 2012. С.46–47.

другим автором: через чужой сюжет, чужой авторский код, иной стиль (в случае пародии) и т.п. Но не менее важен и диалог с читателем как диалог с другим сознанием, что свойственно только последней, с точки зрения исторической поэтики, эпохе.

Авторы осознают, что ведут диалог с сознанием, отличным от взрослого. Это объясняет, почему в момент рождения новых поэтических принципов в конце XVIII века в России появляются первые журналы для детского чтения, то есть происходит принципиальная дифференциация литературы на основе того, кто является её адресатом.

Особенности читателя влияют на выбор основных целей художественной коммуникации. От целей зависит и выбор стратегии взаимодействия с читателем, а также тактика её реализации, выражающаяся на уровне поэтики авторского художественного мира.

Диалог автора с читателем-взрослым принципиально отличается от диалога с читателем-рёбёнком ввиду неразвитого аналитического мышления, ограниченного кругозора и жизненного опыта последнего, поэтому и возникают особенности детской литературы как таковой.

Подросток – это уже не ребёнок, поэтому диалог с читателем-подростком имеет свою специфику. Подростковому возрасту свойственна рефлексия. Это время активного познания не столько окружающего мира (как это происходит в детстве), сколько себя и выбора жизненного пути на основании принятых личностью нравственных ценностных установок. Это позволяет предположить, что для подростковой драмы с ее особым адресатом важно вовлечь читателя/зрителя в процесс самоидентификации личности, определение ею своих границ в диалоге с другим. В подростковой драме актуализируется задача не передачи готовых истин, а активного их поиска, организованного автором, поэтому важной становится опыт той «взрослой» драмы, в которой этот опыт самопознания является организующим драматическое действие и отличающим её героя. Такой взрослой драмой становится драма, созданная в эпоху индивидуального авторства с её новым драматическим языком.

1.2. Поиск нового драматического языка как средства организации эстетической коммуникации

Новые задачи, стоящие перед авторами, приводят к активным поискам нового драматического языка. Исследователи, например, Н. Д. Тамарченко и Л. Г. Тютелова, отмечают, что признаки поэтики индивидуального авторства появляются в отечественной драматургии уже в начале XIX века. Пьесы А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского и других авторов приводятся в пример как неканонические: действие в пьесах перестаёт быть последовательно разворачивающимся представлением единого целостного события; появляются новые герои, в том числе и те, что не принимают непосредственного участия в действии; на смену традиционных жанровых форм приходят «сцены» и «картины» и т. д. Но очевидным изменение языка драмы становится, конечно, благодаря истории «новой драмы» рубежа XIX–XX веков.

Для понимания процесса рождения драматического языка новой поэтической эпохи важны работы по исторической поэтике, в которых рассматриваются вопросы теории драмы. Так, в докторской диссертации Л. Г. Тютеловой «Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова» и других работах автора доказывается, что признаки поэтики индивидуального авторства обнаруживаются в русской драматургии в XIX веке в пьесах А. С. Пушкина, драматургов-романтиков (В. А. Жуковского, В. К. Кюхельбекера, М. Ю.Лермонтова и др.), Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского и авторов «времени Островского». Исследователь называет произведения этих авторов диалогической драмой и отмечает, что в результате их творчества оформились основные принципы поэтики диалогической коммуникации, развитые впоследствии А. П. Чеховым и другими авторами «новой драмы» рубежа XIX–XX веков.

Термином диалогическая драма Л. Г. Тютелова обозначает «неканоническую драматическую форму высказывания, которую характеризует диалог одной

индивидуальной личностной позиции с другой (автора – героя – читателя/зрителя)»[29]. Как отмечает исследователь, диалогическая драма «возникает в рамках процесса романизации русской драмы в начале XIX века при смене эстетических установок в литературе и рождении автора как носителя индивидуальной личностной позиции видения и оценки»[30].

Отметим, что понятие романизация введено в научный оборот работой М. М. Бахтина «Эпос и роман». Как указывает учёный, романизация жанров «выражается» в том, что они «становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет “романных” пластов литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец, – и это самое главное – роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим). Все эти явления <…> объясняются транспортировкой жанров в новую зону построения художественных образов (зону контакта с настоящим в его незавершенности), зону, впервые освоенную романом»[31]. Эта зона контакта и создает принципиально новые условия для диалога автора, героя и читателя / зрителя в случае драмы. Это диалог субъектов, определяющих свою индивидуальность в свете принципиально другого «я». Благодаря ему появляется возможность говорить о новом принципе целостности, но основании которого рождается драма эпохи индивидуального авторства.

Л. Г. Тютелова называет этот принцип диалогическим. Он позволяет выразить индивидуальные оценочные позиции изображаемого мира автором и героем, а также сформировать автономную, личностную, альтернативную оценку изображённого мира читателем / зрителем. В основании диалогического принципа

---

[29] Тютелова Л.Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова : дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. Самара, 2012. С. 14.
[30] Там же. С. 14
[31] Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С.197–198.

целостности «лежит авторское индивидуальное видение себя и другого, обнаруживающееся благодаря диалогу “я – другой”»[32].

Как поясняет Л. Г. Тютелова, ранее в условиях ориентации на канон драматическое высказывание было монологичным, поскольку «при эстетических установках, свойственных риторической культуре, “другой” как “взгляд извне”, дополняющий героя до гармонического целого, обнаруживается в самом герое: он видит себя только таким, каким он предстает и “взгляду извне”, то есть он видит себя с позиции “другого”. Собственно, и автор стремится увидеть мир не с позиции индивидуального видения, а с позиции “другого” – Первотворца. Поэтому мир канонической драмы целостен благодаря представлению в нем одного единственного взгляда на реальность. Взгляды автора и героя направлены в одну сторону и сущностно не различаются»[33]. Иными словами, в канонической драме восприятие «истории задается “внутренней точкой зрения”, связанной с позицией персонажа»[34], что обеспечивало единство действия, выражаемое в поступательном движении событий, и указывало на основную движущую силу действия – человека и его характерную активность.

Автору диалогической драмы важно не утвердить свою позицию как единственно верную, а показать множественность оценок изображаемого им мира, поэтому авторская позиция может не совпадать с позицией героя. В такой ситуации «позиция внутреннего завершения драматического мира, задаваемая героем и предполагающая единство предмета изображения и идей, не является достаточной. Необходимо учитывать и внешнюю позицию завершения»[35].

В диалогической драме позиция героя становится относительной: она «лишь “задает” один из возможных ракурсов восприятия ситуации, который перестает быть единственно возможным, поскольку в сюжете авторской пьесы обнаруживается тенденция не к единству действия, заданного логикой развития

---

[32] Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова : дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. Самара, 2012. С. 52.
[33] Там же. С. 51.
[34] Тютелова Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2011. № 2(10). С. 164.
[35] Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова : дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. Самара, 2012. С. 401.

события или характера, а к единству, возникающему на основании авторского поиска задаваемой жизнью проблемы, не связанного с линией судьбы одного действующего лица»[36].

Важным в диалогической драме становится диалог героя с автором. Для выражения субъектной позиции драматургу нужен герой, способный выразить личностный взгляд на мир – собственный и авторский. Автор в герое видит другого как личность и свою личностную природу выражает или напрямую через героя (в лирической драме, например), или через свой диалог с ним (в драме эпической или собственно драматической).

Как отмечает Л. Г. Тютелова, голос автора в диалогической драме раскрывают «субъекты, которые наиболее близки к драматической границе: ремарочный субъект, персонаж, чья оценка героя проявляется в названии и т. п., и субъекты, которые выражают некую солидаризированную позицию мира (народа в “Борисе Годунове” А. С. Пушкина, города-мира в драме Н. В. Гоголя, социальной среды, национального мира у И. С. Тургенева и А. Н. Островского) – позицию общую, а не индивидуальную»[37].

К примеру, в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» в центре внимания автора оказывается не судьба героя, именем которого произведение названо, а история отечества и роль в ней народа, который, наравне с центральными героями, является носителем индивидуальной точки зрения, а потому: «народу, как и Годунову, Отрепьеву, Шуйскому и другим, предстоит сделать выбор»[38]. Народ в пушкинской драме – коллективный герой, поэтому назван исследовательницей хоровым. Хор-народ является комментатором и наблюдателем разворачивающихся событий, но, в отличие хора древнегреческой трагедии, его позиция не совпадает с позицией главных персонажей и не противостоит ей; хор не выводит зрителя на

---

[36] Тютелова Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2011. № 2(10). С. 165.

[37] Тютелова Л. Г. Драматическое действие и проблема целостности в драме // Новейшая драма рубежа XX - XXI веков: проблема действия : материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова, Самара, 26–27 апреля 2013 года / Под общей редакцией Т. В. Журчевой. Самара: Самарский государственный университет, 2014. С. 26.

[38] Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова : дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. Самара, 2012. С. 200.

авторитетную позицию видения и оценки изображенного, он скорее указывает на один из возможных вариантов восприятия драматического события, нежели подводит его итоги[39].

Как показывает приведённый пример, автор стремится к диалогическому завершению драматического мира. Оно становится возможным «на перекрестке двух позиции – внешней и внутренней. Этот “перекресток” заставляет учитывать личностное видение ситуации, для которой завершающей и восполняющей ее оказывается внешняя позиция окружающего героя мира, а в конечном итоге – авторская»[40]. Это диалогическое завершение драматического мира говорит не только о том, что автору новой поэтической эпохи важно проявить свою личностную позицию видения и оценки изображенного героя и действия, но и о том, что эта позиция оформляется в диалоге с другим. На первый взгляд – с героем при пассивной позиции читателя/зрителя. Но по мере развития новых поэтических принципов в диалог включается и читатель/зритель со своим жизненным опытом, на который начинает ориентироваться автор.

Здесь стоит отметить, что в случае с драмой для подростков, где, как правило в центре оказывается герой, в ком себя узнает зритель, несовпадение внешней (авторской) и внутренней (геройной) позиций завершения должно быть наиболее очевидным: герой подросток с его жизненным и мировоззренческим опытом, как правило, далек от автора. Но это только в том случае, когда драматург лишь обозначает проблему и предлагает найти её решение адресату пьесы. Более того, уже замечено, что в современной художественной ситуации создателями пьес для подростков часто являются те, кто им близок по возрасту. При возрастном несовпадении автора и читателя/зрителя драматурги начинают активно использовать опыт школьников при создании пьес. Большое количество текстов сейчас завершается перечислением имен тех ребят, чьи интервью, сочинения и т. п. (тут часто помогает пример написания вербатим-пьес) помогли автору создать произведение. Следовательно, и в своей внешней позиции завершения автор

---

[39] Там же. С. 200.
[40] Там же. С. 78.

стремится к тому, чтобы учесть личностный опыт своего адресата, выйти на его уровень и, с одной стороны, как бы доверить ему завершение истории и ее самостоятельное понимание. С другой стороны – сознательное приближение автора к позиции подростка дает ему возможность руководить «завершением» и выводить зрителя на позицию, подсказанную взрослым.

Разные варианты работы с читателем/зрителем говорят о том, что авторских целеполаганий и их реализации может существовать несколько. Они зависят от того, какую стратегию реализации основной воспитательной функции выбирает драматург. При работе с подростком и для подростка драматург, скорее всего, должен не столько обозначить проблему и оставить ее решение другому (это, например, опыт драмы А. П. Чехова), сколько указать на возможный вариант выхода из ситуации противоречий, которая определяет особенности драматического действия пьесы. При этом все возможные варианты соотнесения внешней и внутренней позиции завершения не отменяют основную особенность диалогической драмы: «целостность и завершенность произведения, предполагающая окончательное выражение “заложенных” в нем смыслов, рождается как итог взаимодействия всех оформляющихся в драме личностных точек зрения (автора – героя – читателя)»[41].

Следовательно, для организации диалога, о котором идет речь, важным оказывается образ героя как инструмент реализации авторских стратегий эпохи, которая «отодвинула на второй план вопрос о драматическом действии как предмете изображения в драме и центральной драматической категории, а выдвинула на первый – вопрос о драматическом сюжете и авторе»[42]. Не менее важными являются также выбранное для представления событие, действие, а также способы их представления, которые характеризуют драматический сюжет.

---

[41] Там же. С. 401

[42] Тютелова Л. Г. Драматическое действие и проблема целостности в драме // Новейшая драма рубежа XX - XXI веков: проблема действия : материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова, Самара, 26–27 апреля 2013 года / Под общей редакцией Т. В. Журчевой. Самара: Самарский государственный университет, 2014. С. 20.

Внешнее действие как «поступательное движение событий, осуществляемое на основании акций и реакций персонажей, водимых индивидуальной волей»[43], являлось основанием целостности драмы эпохи риторической (эйдетической) поэтики. Общепринятое определение «действия» как «системы изображённых посредством характеров событий в их взаимосвязи и развитии»[44] говорит о внешнем действии, канонизированном теоретиками драмы в XIX веке (в частности работой Г. Фрайтага «Техника драмы»). Но оно применимо к античной, ренессансной и классицистической драме. Именно действие и является в этих исторических формах драмы основой ее целостности. Поэтому Н. Д. Тамарченко и замечает, что для произведений классической драмы (трагедии и комедии) свойственны общие принципы «единства действия и неизменности характера героя (в их органической взаимосвязи)»[45].

В новую эпоху основанием целостности становится авторская мысль, авторская концепция (личностная, субъективная по своей природе), раскрываемая посредством не столько драматического действия в его единстве, сколько драматического сюжета.

Л. Г. Тютелова, учитывая теоретические рефлексии Л. С. Левитан, Л. М. Цилевича, Е. С. Добина, В. Б. Шкловского и других учёных, приходит к выводу, что драматический сюжет является «последовательным развертыванием драматических событий от начала к концу произведения посредством сложного органического взаимодействия ряда конструктивных планов, предполагающего “сочетание фабульных и внефабульных элементов; сочетание элементов сюжета (завязки, кульминации и т. д.); последовательность событий и ситуаций; соотнесение сцен и эпизодов; взаимодействие сюжетных мотивов – варьирующегося повторения ситуаций, сцен, деталей”[46] (если рассматривать сюжет

---

[43] Тютелова Л. Г. Действие в новейшей драме рубежа XX-XXI веков // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография. Под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. С. 18.
[44] Там же. С. 16
[45] Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д.Тамарченко, В. И.Тюпа ; под ред. Н.Д.Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. С. 176.
[46] Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Зинатне, 1990. С. 75.

в аспекте его композиционной организации), от первого до последнего слова (в аспекте речевой организации) и представляет собой процесс становления единства авторского мира»[47].

Как отмечает Л. Г. Тютелова, «своеобразие драматического сюжета как такового говорит о формах системного единства, целостности драматического мира и принципах его становления, отражающих особенности авторской концепции»[48].

Такое представление о сюжете восходит к работам В. Б. Шкловского, утверждавшего, что «сюжет произведения – не только совокупность действий, а и средство познания действительности, способ раскрытия основного предмета повествования через действия, отношения, сопоставления, связи, противоречия, ему свойственные, через анализ характеров. В сюжет входят образующими моментами и анализ характеров, и описание природы, и мысли автора. Все это может быть и абстрагировано, и описано отдельно в теории, но в самом произведении все это закономерно и неразрывно связано»[49].

Приведем определение сюжета, данное Ю. М. Лотманом: «Выделение событий – дискретных единиц сюжета – и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, – с другой, составляют сущность сюжета»[50].

Остановимся здесь на толковании события в сюжете художественных произведений.

Согласно определению Н. Д. Тамарченко, событие – это «перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или

---

[47] Тютелова Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2011. № 2(10). С. 160.
[48] Там же. С. 160.
[49] Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1953. С. 13.
[50] 131. Лотман. Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры. – Тарту, 1973. С. 84

отклонением от неё, а также столкновение персонажа с препятствием»[51]Событие приводит к изменению сюжетной ситуации: это происходит либо в результате собственной активности персонажа (путешествие, новая оценка мира), либо вследствие активности обстоятельств[52]. Н. Д. Тамарченко выделяет два типа событий: события как внешние «действия», предметно направленные и осуществлённые (поступки, жесты), и события как внутренние «действия» – душевные движения (мысли и чувства) или мимика[53].

Л. С. Левитан и Л. М. Цилевич пишут, что событие может пониматься, во-первых, «в его внешнем, физическом значении: как поступок, столкновение персонажей. Разумеется, и в этом случае событие рассматривается не как акт действительности, а как явление искусства; даже при наличии документальной (например, историко-биографической) основы событием является не изображаемое происшествие, а изображенное, ставшее художественной реальностью»[54]. Во-вторых, событие может пониматься как «внутреннее, эмоционально-психологическое действие, мотивирующее внешнее и мотивируемое им. В центре внимания в этом случае – вопрос: “Что переживается?”; сюжетная единица – этап состояния персонажа, душевное движение, эмоционально-психологический жест; как событие выступает акт сознания, духовного состояния героя»[55].

Тут стоит обратить внимание на то, что историческое развитие драмы приводит к появлению двух планов действия в первую очередь благодаря вводу в мир драмы нового героя и появлению иного, нежели это было в канонической драме, его положения в мире. Пояснить эту мысль позволяют работы о жанровой динамике драмы.

Исторически основными каноническими формами являются жанры комедии и трагедии. Но в момент рождения новой поэтической эпохи возникает новый жанр

---

[51] Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1008.
[52] Там же. С. 1008.
[53] Тамарченко, Н.Д. Теория литературы в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. С. 185–186.
[54] Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига : Зинатне, 1990. С. 72–73.
[55] Там же. С. 73

– драма как достояние Просвещения. Как заметила М. С. Кургинян, «…новаторство этой эпохи заключается главным образом не в обновлении и развитии старых жанровых структур, а в формировании нового жанра, который был так необходим в данной исторической ситуации, что даже в тех произведениях, которые формально сохраняли комедийную или трагедийную основу, происходило как бы “прорастание” новой структуры сквозь старую»[56].

М. С. Кургинян полагает, что «содержание драмы, ее идея раскрываются в прямом соотнесении развязки с исходным положением действия, потому что в исходном положении содержится лишь то, что реализуется в действии, а в действии осуществляются все моменты, образующие “исходную точку... той ситуации, откуда должен развернуться этот конфликт”»[57]. Работа автора с исходным положением отличает каноническое действие трагедии, комедии и драмы.

Принципы комедии, по словам М. С. Кургинян, «воплощают возможность изменения данного исходного положения как его исправления. Отсюда – своеобразное комедийное «торможение» возникшего конфликта, непосредственное, постоянное возвращение к исходной ситуации, ее варьирование, а не развитие. В комедии нет принципиальной перестройки исходной ситуации, происходящие в ней изменения не носят разрушительного характера»[58].

Особенность трагедии состоит в том, что она утверждает возможность человека вступать в борьбу с «исходным положением». «Борясь с несовершенством и злом окружающего мира, герой трагедии ценою своей жизни или счастья, благополучия, стремится к изменению, перестройке данного порядка вещей, вносит в него новые начала и принципы»[59]. И только в драме реализуется принцип «выявление, прояснение»[60] исходной ситуации.

---

[56] Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении в 3 т. Т. 2 : Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 296.
[57] Там же. С. 243.
[58] Там же. С. 257.
[59] Там же. С. 257.
[60] Там же. С. 298.

Отмеченные жанровые особенности драматических произведений позволили Н. Д. Тамарченко показать принципиальное отличие между структурами комедии, трагедии и нового жанра драмы. Если в трагедии «исходная ситуация в итоге разрушается (меняется на противоположную)», в комедии «ход событий приводит к «исправлению» начальной ситуации и в этом смысле происходит возврат к норме», то в драме действие «направлено к полному прояснению (для героя и читателя) неизменной исходной ситуации»[61]

Новый принцип работы с исходной ситуацией мог возникнуть только благодаря особому пониманию человека и его судьбы. Герой драмы перестает быть только актантом драматического действия, оформляющим и реализующим его жанровое содержание – трагическое или комическое. Он – субъект действия, имеющий свою позицию и способный ее менять. Как отмечает Н. Д. Тамарченко, «действие драмы впервые получает не спорадически высвечивающийся, а единый и непрерывный внутренний, “субъектный” план – то, что впоследствии у Чехова именовали “подводным течением”. Благодаря этому внешняя сторона драматического действия теряет жесткость прежних причинно-следственных связей (ведущий признак его “единства”) и даже может стать фрагментарным. Герой же утрачивает прежнюю неизменность и тождество себе»[62].

В качестве примера отечественных пьес начала XIX века, в которых проявляются новые принципы (прояснение исходной ситуации и изменение героя), Н. Д. Тамарченко приводит произведение А. С. Грибоедова «Горе от ума», которое он классифицирует как драму-комедию,[63] и драму-трагедию[64] «Борис Годунов» А. С. Пушкина.

Анализируя первую пьесу, Н. Д. Тамарченко приходит к следующему выводу: «не мир, изображенный в “Горе от ума”, возвращается к норме, а лишь главные герои, которые с этим миром внутренне находятся не в ладах. И при этом такой

---

[61] Тамарченко Н.Д. Теория литературы в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М.: Изд. центр «Академия», 2004. С. 410.
[62] Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д.Тамарченко, В. И.Тюпа ; под ред. Н.Д.Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. С. 206–207.
[63] Там же. С. 231.
[64] Там же. С. 231.

возврат представляет собою изменение точки зрения героев, точнее говоря, – прозрение <…>. В пьесе Грибоедова, в отличие от классической комедии, герои в финале не равны себе же в начале действия; внешний ход событий сочетается с подготовкой радикальных внутренних перемен. Таковы в ней признаки новой драмы»[65].

Рассуждая о драме-трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», Н. Д. Тамарченко отмечает, что возврат к исходной ситуации в финале пьесы демонстрирует прозрение народа («народ безмолвствует»), который на протяжении всей пьесы находился в плену иллюзии (т. е. происходит прояснение исходной ситуации); народ осознаёт свою вину за участие в событиях, которые привели к такому результату – таким образом «от начальной ситуации к конечной изменяется точка зрения главного субъекта истории, народа, на власть – признак новой, неклассической драмы»[66].

О том, что герой стал обладателем своей точки зрения на происходящие события, говорит тот факт, что зритель в драме новой поэтической эпохи не только является свидетелем того, что происходит на сцене, но и того, как герой это видит (о чем говорят моменты, когда персонаж выступает не как актант действия, а как наблюдатель и комментатор, совмещая в себе, если вспомнить античную драму, и героя, и хор). Поэтому для драмы становится важным тот факт, что в произведении есть, как было замечено М. М. Бахтиным об эпосе, события рассказываемое и событие рассказа. В случае драмы – представляемое событие и событие представления, особенно в современной драме с её частым использованием монодрамы или драмы, совмещающей в себе вариант монодрамы и традиционной драматической формы. Ю. В. Подковырин предлагает использовать термины «исполняемые события»[67] (события из жизни героев) и «события исполнения»[68] (способы изображения этих событий). «Событие исполнения» позволяет сейчас напрямую выявить точку зрения героя и показать ее эволюцию.

---

[65] Там же. С. 233–234.
[66] Там же. С. 235
[67] Подковырин Ю. В. Событие исполнения / Ю. В. Подковырин // Современная драматургия. 2014. № 4. С. 211.
[68] Там же. С. 211.

Возвращаясь к теме драматического сюжета, обратим внимание на позицию В. Е. Хализева, который выделяет два типа сюжетно-композиционного единства драматических произведений: «первый тип единства основан на замкнутом узле событий, находящихся в причинно-следственных связях между собой. Второй тип единства создается эмоционально-смысловыми сопоставлениями судеб, характеров, событий, высказываний, деталей. Здесь художественное мышление автора воплощается в активной, во многом независимой от развивающегося действия, монтажной композиции»[69].

Л. Г. Тютелова отмечает, что в новую поэтическую эпоху сюжет становится авторским инструментом создания системности и целостности художественной реальности, выступая формой организации процесса общения между автором и читателем / зрителем и представляя собой «диалектическое единство рассказываемого события и события рассказывания, при котором в драме, в силу особой зоны создания драматического образа, как то отмечено Н. Д. Тамарченко, “зоны настоящего сопереживания”, нет временной дистанции между “рассказываемым событием” и “событием рассказывания”»[70].

По мысли Л. Г. Тютеловой, изменение оснований целостности привело к изменению и действия. В нём могут появляться разные планы, они могут быть не связанными друг с другом. Более того, действие может состоять из разных фрагментов, монтажно соединенных друг с другом. Обращает на себя внимание, что в XIX веке в русской драме особую роль начинают играть жанры – «сцены» и «картины», не имеющие отношения к жанрам комедия и трагедия.

Нарушение последовательности действия становится знаком его авторской природы. Автор не подражает миру истинного Творца, не разъясняет его волю, а создает в произведении свой мир, «соучаствуя в акте творения».

Поскольку герой, как замечено нами ранее, важен своим пониманием мира, он должен быть показан как его часть. Автор уже не имеет дела с завершенным замыслом Творца о мире. Он работает с жизненным материалом, находящемся в

---

[69] Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 183.
[70] Тютелова Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2011. № 2(10). С.162.

непрерывном становлении. И, как в романе, может предполагать, каким будет финал, но не может пророчествовать. Он, как и его герой, осознает себя частью становящегося мира, что и является условием возникновения диалога автора, героя и читателя как вполне соотносимых между собой субъектов, обладающих своими индивидуальными особенностями.

В новой авторской драме читатель / зритель видит персонажа в тесной связи с миром и в то же время в позиции относительной автономной причастности этому миру. Отсюда важность пространственных и временных характеристик действия. Они обретают новое качество. Это уже не время и пространство поступка героя. Это два условия существования героя и мира, не зависящие от героя.

Относительная автономная причастность героя миру демонстрируется двумя планами действия и их относительной связанностью в драме новой поэтической эпохи.

Более того, поступок героя часто продиктован не его индивидуальной волей, как в традиционной драме, а обусловлен нахождением личности в обстоятельствах, заставляющих героя действовать как бы помимо его воли. В итоге и для драмы оказывается важна категория хронотопа. Именно он «отвечает» за драматическое событие, а не герой.

Таким образом, в XIX веке русская драматургия совершает переход от эйдетической поэтики к поэтике индивидуального авторства. Происходит постепенный отход от канонического мышления, авторы перестают мыслить в рамках традиции, что выражается в новых принципах построения драматических произведений.

Сделаем несколько выводов.

1. О рождении нового драматического языка говорят уже опыты авторов XIX века, которые создают пьесы, представляющие собой вариант так называемой «диалогической драмы» – формы художественного высказывания, характеризующейся диалогом одной индивидуальной личностной позиции с другой (автора – героя – читателя / зрителя). Его условием становится перенос драматических жанров в новую зону построения образа – зону контакта с

настоящим, причастность к которому осознает и автор, и его читатель и которому принадлежит герой.

2. На основании диалога автора – героя – читателя возникает новый принцип целостности драмы. Её создает не единство действия, разворачивающегося с позиции героя, а авторская мысль, являющаяся результатом активного освоения творцом произведения актуального для него жизненного материала. Заявить о своей позиции автор может посредством организации диалога с другим. В его роли выступает в первую очередь герой, чей образ существенно меняется в эпоху индивидуального авторства. Он перестает быть только актантом действия, выступает в роли субъекта относительно причастного происходящему. Его задача не изменить обстоятельства жизни, а прояснить их и изменить свое к ним отношение.

3. Относительная причастность героя происходящему проявляется благодаря двум планам действия: внешнему и внутреннему. Их особенности и соотнесенность между собой зависят от события представления, которое оказывается актуальным для драмы новой поэтической эпохи. Герой, событие, действие, драматический сюжет не только проявляют авторскую индивидуальную мысль как основание целостности высказывания, но и являются инструментами организации диалога с читателем и указывают на особенности выбранной автором стратегии завершения произведения, то есть реализации цели, которую он преследует, создавая произведение. Впоследствии это окажется особенно важным для драмы, адресованной подросткам с ее особыми функциями – воспитательной, образовательной, эстетической и т. п.

Новые принципы построения мира драмы, освоенные русскими авторами в XIX веке, станут благодатной почвой для дальнейших экспериментов в развитии драматического языка, которые наиболее ярко будут проявлены в феномене «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, что мы рассмотрим в следующем подразделе.

1.3. Коммуникативные особенности «новой драмы» рубежа XIX–XX веков

1.3.1. Предпосылки возникновения и ключевые особенности «новой драмы»

В отечественном литературоведении и театроведении понятие «новая драма» используется для обозначения ряда наиболее важных явлений в западноевропейской и русской драматургии между 1870-ми и 1920-ми годами, представленных творчеством Г. Ибсена, А. Стриндберга, Э. Золя, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, Б. Шоу, А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, Ин. Анненского, А. Блока, Ф. Сологуба и других драматургов. «Новая драма» выработала художественные принципы, которые впоследствии нашли широкое применение и развитие в драматургии XX века – от «эпического театра» Бертольда Брехта, до театра абсурда, от французской экзистенциальной драмы до камерной и лирической драмы. Пьесы «новой драмы» отличались актуальностью и злободневностью. Ее авторы поднимали проблемы современного общества, предлагали новые социальные типажи, акцент делался на драматизме человеческого существования. Вектор «новой драмы» был направлен на интеллектуальность, жизнеподобие, аналитичность, в связи с чем наблюдалась тенденция преобладания диалога над действием.

Исследователи сходятся в том, что «новая драма» является оппозицией к «старой драме», представленной в конце XIX века «хорошо сделанной пьесе» (по канону Г. Фрайтага). Господствующая на сцене драма не отвечала запросу зрителя, который хотел бы, чтобы театр разговаривал с ним о том, что его действительно волнует. Собственно, в ней не было тех оснований для диалога автора и его зрителя, без которых самопознание и познание мира личностью не возможны, а потребность в них уже осознана. Показательно замечание Б. Шоу. В своей работе «Квинтэссенция ибсенизма» он писал: «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях: ведь наши дяди редко убивают наших отцов и не часто становятся мужьями наших матерей. Мы не встречаемся с ведьмами. Наших королей не всегда закалывают, и не всегда на их место вступают те, кто их заколол.

Наконец, когда мы добываем деньги по векселю, мы не обещаем уплатить за них фунтами нашей плоти»[71].

Важно, что Б. Шоу не отрицает значимость Шекспира. И в то же время его замечание о том, что у него он видит «нас самих», но в «чуждых» обстоятельствах, показывает, что на рубеже веков зрителю мало видеть на сцене живого человека с его внутренними метаниями. В театре нужно вести разговор об актуальных для настоящего отношениях человека и мира, которые характеризуют его повседневность. Необходимо точно обозначать проблемы и искать пути их разрешений. Поэтому Б. Шоу так привлекает пьеса-дискуссия, в которой внешнее действие уступает место движению идей: «раньше в так называемых “хорошо сделанных пьесах” вам предлагались: в первом акте – экспозиция, во втором – конфликт, в третьем – его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга»[72].

Б. Шоу писал, что «в новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов»[73]. Иными словами, речь должна идти не о понимании того, что есть человек вообще и каковы его страсти, а о том, что движет человеческим поступком здесь и сейчас.

В силу сложившейся традиции именно благодаря западной пьесе заговорили о «новой драме». В русской традиции канонические жанровые формы разрушались последовательно на протяжении всего XIX века, хотя созданные пьесы, в которых проявлялся новый драматический язык, и не определили развитие русского театра того времени.

О причинах кардинального изменения языка драмы на рубеже XIX–XX веков размышляли многие исследователи, теоретики и практики театра. Б. И. Зингерман, исследуя европейскую и русскую «новую драму» рубежа XIX–XX веков в контексте общественно-исторической ситуации, пишет о новом источнике

---

[71] Шоу, Б. О драме и театре. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1963. С 75.
[72] Там же. С. 65.
[73] Там же. С. 70.

движущей силы драмы, открытой драматургами этого направления. Учёный отмечает, что ещё со времён эпохи Возрождения в драме господствовал принцип индивидуальной свободы, а героем был человек, отчетливо осознавший свои цели и возможности, способный к самостоятельным и активным действиям, обладающий характером, умеющий постоять за себя, за свои права. Однако буржуазный человек XIX века был ограничен в свободе действий, что не соотносилось с действенной природой драмы. Вследствие этого закон ренессансной театральной системы переставал работать. По мнению исследователя, «деятельный индивидуализм, составлявший главный пафос и движущую силу ренессансной театральной системы», вступал в противоречие с реалиями второй половины XIX века, когда всё более очевидным стало понимание того, что «в победившем буржуазном обществе личность – тоже лишь средство, а не цель прогресса, что она все больше попадает под гнет вовне лежащих всевластных общественных сил»[74]

Поиски новой – неиндивидуалистической – драмы, основанной на новых принципах, привели к тому, что герои «новой драмы» рубежа XIX–XX веков «располагаются не как раньше, не “друг против друга”, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью. По целому ряду причин их поступки лишаются прежней определенности, которую Гегель считал обязательной для драматического персонажа, и, соответственно, далеко не всегда вызывают должную – противоположно направленную – реакцию у других действующих лиц»[75].

Согласно Гегелю, «драматическое действие не ограничивается простым беспрепятственным достижением известной цели, но всегда покоится на обстоятельствах, страстях и характерах, вступающих в коллизии, и потому ведет к таким поступкам и реакциям на них, которые со своей стороны вызывают необходимость в примирении раскола и борьбы»[76].

---

[74] Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Ответств. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. С. 10.
[75] Там же. С. 11.
[76] Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. – Т. 3. – М.,1968. С. 539.

Разъясняя позицию немецкого философа относительно движущей силы в драме, Б. О. Костелянец пишет: «Действие Гегель понимает как некую цепь индивидуальных действий и противодействий, акций и реакций, в которых выражают себя противоположные цели. Продвигает действие вперед именно эта борьба целей, заканчивающаяся катастрофой и примирением. <…> Предельно выявляя и обостряя конфликт в катастрофе, драма одновременно разрешает борьбу через примирение противоборствующих сил»[77].

Б. И. Зингерман называет ренессансную драму индивидуалистической, т.е. основанной на борьбе целей индивидуумов. Ключевое отличие «новой драмы» от ренессансной, по мысли учёного, заключается в ином источнике движущей силы драмы, отличном от индивидуальных волеустремлений, а именно – в драматизме жизни. Исследователь приводит мысль критиков начала века, которые заметили, что «если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом – о трагедии жизни»[78].

Б. И. Зингерман пишет: «Для авторов новой драмы, потрясенных трагизмом повседневности, существенным было, как правило, не катастрофическое событие, создающее ситуацию выбора, а бессобытийное будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и неотвратимых изменений»[79].

Н. И. Ищук-Фадеева в числе причин возникновения «новой драмы» называет новое философское осмысление роли личности в истории. И «стихийные материалисты XVIII в., включая Руссо, Дидро и др., и социалисты-утописты XIX в., и младогегельянцы в Германии, и русские народники»[80] считали, что историю творят великие личности. Но культ сильной личности, творящей историю, развенчивается под влиянием материализма XIX в., который в качестве истинного героя истории видит новую силу – народ, и мистицизма XIX века, отрицавшего

---

[77] Костелянец Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В. И. Максимов, вст. ст. Н. А. Таршис / Б.О. Костелянец. М.: Совпадение, 2007. С. 127.
[78] Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Ответств. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. С. 19.
[79] Там же. С. 44.
[80] Ищук-Фадеева Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации / Н. И. Ищук-Фадеева // Вестник культурологии. 2012. № 1 (60). С. 154.

«материалистическое ви́дение истории, которую творит тот же человек, но многократно увеличенный – количественно»[81]. Вследствие этого утрачивает свою актуальность ренессансный тип героя – творца своей судьбы и мира. «Когда считалось, что одна сильная личность способна определить ход истории, то и драма была моногеройной. Когда же на смену идеалистическим воззрениям пришло материалистическое <...> или мистическое <...>, то и структура драмы, естественно, претерпевает изменения»[82].

Несколько иначе на причины возникновения «новой драмы» смотрит Н. Т. Рымарь. Он отмечает, что определяющим фактором возникновения «новой драмы» стал «кризис ценностных систем или, словами Ницше – “крушение ценностных систем”», что оказало серьёзное влияние на духовную обстановку в европейской культуре с конца XIX в. и породило глубокие изменения во всех направлениях развития её художественной культуры[83].

О. В. Журчева пишет об эстетической ситуации рубежа XIX–XX веков, отмеченной тенденцией к разрушению традиционных ценностей XIX в.: «рядом с реализмом возникают новые направления, рационалистическая философия отступает перед ницшеанством, фрейдизмом, экзистенционализмом»[84]. Неприятие буржуазной действительности с её мещанским практицизмом, разочарование в не оправдавших себя духовных ценностях буржуазного общества становится главным импульсом к возникновению новых философских и художественных систем, отражающих новые отношения между человеком и миром.

О. В. Журчева пишет о грандиозной ломке личностного и общественного сознания, сопоставимого только с эпохой Ренессанса, при этом «если человек Возрождения, окрылённый внутренней свободой, противостоял миру, космосу, Богу на равных, утверждая всеобщую гармонию, то в рубежную эпоху трагически

---

[81] Там же. С. 155.
[82] Там же. С. 155.
[83] Рымарь, Н.Т. О кризисе новой драмы рубежа XIX-XX веков и его преодолении в драме 20–30-х годов // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». Самара, 2019. № 2 (26). С. 149.
[84] Журчева, О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. Самара: СГСПУ, 2017. С. 5.

очевидным становится противоречие – стремление несвободного человека осознать себя в рамках вечности»[85].

Все приведенные выше исследования говорят о том, что «новая драма» возникает как реакция на мировоззренческий кризис, связанный с разрушением прежних представлений о личности, ее сути, ее возможностях. В итоге драме предстоит решить проблему человека, не способного на традиционный поступок, поскольку он уверен в его бессмысленности. Но стоит подчеркнуть, что в условиях новой поэтической эпохи с её новым пониманием автора как носителя личностной позиции уже в начале XIX века драма в своей новой жанровой форме ищет возможности показать человека не столько действующего, сколько позволяющего зрителю через переживание сложившейся жизненной ситуации («исходной») понять ее суть. Поэтому о возникновении нового драматического языка можно говорить задолго до того, как оформляется «новая драма». Но именно в ней особенности этого языка, который актуален и посей день, оформляются с наибольшей очевидностью.

Обращает на себя внимание работа О. К. Страшковой, посвящённая русской «новой драме» конца XIX – начала XX веков, которую исследовательница считает неотъемлемой частью эстетического явления, обозначенного современной наукой термином «серебряный век»[86]. О. К. Страшкова отмечает, что это был период «театрократии», когда практически каждый художник слова пробовал себя в драматургии – от Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и М. Горького до В. В. Маяковского, В. Хлебникова и М. И. Цветаевой. Творческая интеллигенция была увлечена поиском новых смысловых и структурных возможностей драматургического рода.

О. К. Страшкова пишет, что понятие «новая драма» «активно функционировало в театрально-драматургической системе конца XIX – начала XX веков как устойчивая семантическая единица, вбирающая в себя несколько смыслов: *новая* – противопоставленная традиционной реалистической, социально-бытовой драме; *новая* – воплощающая новые мифологические, ирреальные,

---

[85] Там же. С. 8.

[86] Страшкова О. К. Смысл и формы «Новой драмы»: к истории и теории русской драматургии. Концепция исследования / О. К. Страшкова // Наука. Инновации. Технологии. – 2003. – №35. – С. 68-76.

бинарные, маргинальные смыслы; *новая* – репрезентирующая новое эстетическое и интертекстуальное пространство»[87].

Учитывая, что «новая драма» «вырисовывалась в сложнейшей атмосфере мировоззренческого и структурно-художественного полифонизма эпохи синтеза»[88], О. К. Страшкова реконструирует условную модель «новой драмы», выявляя смыслы и формы, составляющие её эстетическое единство.

Парадигму «новой драмы», по мнению исследовательницы, составляет набор следующих «смысловых» параметров:

- «*маргинальность* (расположенность эстетической модели в модальном топосе “между” реальный/ирреальный, вечный/случайный, соборный, хоровой/индивидуальный и др.)»[89].

- «*интертекстуальность* (направленность к диалогу культур, архитипическим рецепциям монад *язычество, античность, ренессанс, барокко, романтизм, неоплатоническая версия реализма, мифологизм*, наиболее рельефно воплощающаяся в жанре трагедии)»[90];

- «*психологизация* (обращение к интуитивно-внутренним, “внефабульным” состояниям, импрессионистической экстравертности и экзистенциальной интравертности, к лирическому вербальному и надвербальному самовыражению в “духе музыки”)»[91];

О. К. Страшкова особо выделяет феномен «чеховской драмы», психологизм которой достигается такими смыслообразующими модусами, как «конфликт – неконфликт, герой – негерой, любовь – нелюбовь», а «настроение» фокусируют такие формосодержательные показатели, как «внутренний драматизм, вместо внешнего действия; система ремарок, создающая эпический текст в тексте с пейзажными зарисовками и музыкальным “озвучиванием”; разорванный

[87] Там же. С. 68.
[88] Там же. С. 69.
[89] Там же. С. 75.
[90] Там же. С. 75.
[91] Там же. С. 75.

монологический дискурс, “монологический диалог”; подтекстная сущность реплик»[92].

К формообразующим кодам «новой драмы», актуализирующим полифонизм смыслов, О. К. Страшкова относит:

- сжатость действия, направленного в «развоплощённую душу», статуарность;

- условность, знаковость хронотопа и образов;

- эпическую функцию ремарок;

- подтекстную наполненность паузы и молчания;

- «монологичность» диалога, «диалогичность» монолога[93].

Исследователь О. В. Журчева отмечает, что краеугольным камнем поэтики «новой драмы» стала новая субъектно-объектная организация, кардинально изменившая принципы авторского присутствия в тексте пьесы. В частности, *ремарки* перестают играть чисто служебную роль и начинают в прямом авторском высказывании выражать настроение, чувства, обозначать лирический лейтмотив драмы (к примеру, звук лопнувшей струны в Чеховском «Вишнёвом саде»), объяснять характеры и обстоятельства героев, а иногда и самого автора[94].

Особый характер в «новой драме приобретает речь персонажей. О. В. Журчева выделяет такие особенности композиционно-речевой организации, как:

- *семантическая двойственность реплик*, возникающая в результате «столкновения объективной значимости слов в диалоге с их субъектной смысловой направленностью»[95];

- *главенствующая роль слова по сравнению с действием*[96];

- *отчуждённость и невстречающийся параллелизм* в диалогах (например, в беседе Андрея с глухим сторожем Ферапонтом в «Трёх сёстрах» А. Чехова)[97];

---

[92] Там же. С. 71.
[93] Там же. С. 75.
[94] Журчева О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. Самара: СГСПУ, 2017. С. 21–22.
[95] Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 162.
[96] Журчева О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. Самара: СГСПУ, 2017. С. 23.
[97] Там же. С. 23.

- *размытие индивидуальных речевых характеристик* (например, А. Чехову важнее «показать не личную, бытовую характерность, а родство душ, настроений, душевных состояний»[98];

- *использование языковых формул и синтаксической семантики* (к примеру, в пьесах М. Метерлинка безличные конструкции, вопросительные предложения, эллиптические предложения, рваные предложения, бормотание используются для выражения пассивности героев, их беспомощности, несвободы, недоумения, растерянности перед жизнью)[99]

- *подтекст*, или «диалог второго разряда» (М. Метерлинк), или «подводное течение» (Вл. Немирович-Данченко) – в значении неявного смысла, не совпадающего с прямым смыслом текста[100].

- «*надтекст*» (О. В. Журчева) – «обращение к литературным, историческим, мифологическим источникам (т.е. к “чужому” материалу) и к цитированию, намеренно открытому или завуалированному, известных произведений мировой литературы (т.е. к “чужому” слову)[101];

- *ритмическая организация речи, музыкальность*[102].

И только на первый взгляд выводы ученых оказываются разнящимися. Какие бы основания возникновения «новой драмы» не назывались исследователями – социально-исторические, философские, эстетические, все они свидетельствуют, что новый драматический язык дает возможность выразить новое понимание человека и его места в мире. С его помощью авторы говорят об их понимании личности и ее взаимоотношений с миром.

Обозначенные учеными черты поэтики «новой драмы» в первую очередь свидетельствуют о новом содержании образа драматического героя и новых способах его выражения, о новой архитектуре драматического действия и активно

---

[98] Лакшин В. Я. Лев Толстой и Антон Чехов. М.: Советский писатель, 1963. С. 263.
[99] Журчева О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. Самара: СГСПУ, 2017. С. 24.
[100] Там же. С. 24.
[101] Там же. С. 26.
[102] Там же. С. 28–29.

разрабатываемых способах выражения автором своего видения и оценки драматических ситуаций, их причин и возможностей разрешения.

Для нашего исследования драмы для подростков конца 10-х – начала 20-х годов XXI века важно остановиться только на нескольких краеугольных моментах, характеризующих поэтику новой драмы: событие, действие, конфликт, герой. Именно они дают возможность понять, как организуется диалог автора – героя – читателя / зрителя в драме, основанной на новых поэтических принципах.

1.3.2. Основные особенности нового драматического языка на примере «новой драмы»

1.3.2.1. Событие, действие и сюжет «новой драмы»

В. Е. Головчинер отмечает, что в исторически предшествующих формах драмы действие, как правило, имеет «линейный характер, развивается непрерывно по линии судьбы главного героя, определяется его волей в достижении поставленной цели, этапами его борьбы (от завязки к кульминации и развязке). Разные эпохи культурного развития связывали действенное начало таких драм с волей главных героев, их страстью, характером – “мыслили” их судьбами. Своеобразной единицей действия в таком случае оказывался поступок и, соответственно, поворот событий. В реалистической драме XIX века (в России она наилучшим образом представлена драматургией А. Островского) важна была личность, определяемая характером, положением, судьбой, и обстоятельствами (фоном), позволявшими ей предстать отчётливо, крупно, ярко»[103].

В «новой драме» драматическое действие подвергается кардинальной трансформации, что, по мнению многих исследователей, наиболее наглядно представлено в драматургии А. П. Чехова. Важно понять, чем обусловлено кардинальное изменение драматического действия и почему оно оказывается

---

[103] Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестник ТГПУ. 2000. Вып. 6. Серия Гуманитарные науки (Филология). С. 70.

важным для развития драмы XX века и многое может объяснить в особенностях исследуемой нами драмы для подростков.

Приведем далее наблюдения А. П. Скафтымова, В. Е. Хализева, А. Ф. Кофмана, Б. И. Зингермана, А. П. Чудакова, Н. И. Ищук-Федеевой и других авторов о построении действия в чеховских пьесах. Они показывают, что в конце XIX века перестаёт быть моногеройной, поэтому и действие уже не строится по линии судьбы главного персонажа.

Характеризуя сценическое построение чеховских пьес, А. П. Скафтымов отмечает присущую им «множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов»[104]. В пьесах А. П. Чехова сложно определить главных и второстепенных героев, все действующие лица составляют единый ансамбль, при этом у каждого есть своё страдание, своё горе, «каждый носит в себе свою драму» и является носителем «внутреннеконфликтного состояния», но «ни одна драма не останавливает общего потока жизни»[105].

Важные наблюдения о сюжетном построении пьес Чехова мы находим у В. Е. Хализева. Учёный выделяет три типа сюжетов: сюжеты единого действия, хроникальные и многолинейные[106].

В сюжетах единого действия, которые также именуют концентрическими, или центростремительными, или циклическими, на первый план выдвигается какая-то одна жизненная ситуация, произведение строится на одной событийной линии. Иными словами, сюжеты единого действия завязывают события в один узел[107].

В хроникальных сюжетах события рассредоточены и на «равных правах» развертываются независимые один от другого событийные комплексы, имеющие свои «начала» и «концы». Аристотель называл такие структуры эпизодическими фабулами. Здесь события не имеют между собой причинно-следственных связей и

---

[104] Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 433.
[105] Там же. С. 414–415.
[106] Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. – 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. С. 233–234.
[107] Там же. С. 233–234.

соотнесены друг с другом лишь во времени, как это имеет место, к примеру, в «Одиссее» Гомера, «Дон Кихоте» Сервантеса, «Дон Жуане» Байрона[108].

В многолинейных сюжетах одновременно, параллельно одна другой развертывается несколько событийных рядов, связанных с судьбой разных лиц. В качестве примера пьесы с многолинейным сюжетом В. Е. Хализев приводит «Три сестры» А. П. Чехова[109].

Важно отметить, что в отличие от ренессансной драмы, которая показывает главное событие, разворачивающееся в ограниченный временной промежуток, сюжеты многих чеховских пьес объединяют эпизоды из разных лет жизни, при этом художественное время расширяется за счёт постоянного обращения героев к событиям прошлого или к воображаемому будущему (отъезд семьи из Москвы в «Трёх сёстрах» в прошлом, мечты о возвращении в Москву в настоящем). В связи с этим важной в пьесах Чехова оказывается категория хронотопа, раскрывающая взаимосвязь событий с пространством и временем.

А. Ф. Кофман пишет о двусоставности художественного пространства драм Чехова «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад»: герои раздвоены между настоящим и будущим, между пространством «здесь и сейчас», где за редким исключением все несчастны, все не удовлетворены, и воображаемым «там», с которым связано ожидание счастья и новой жизни[110].

Исследователи чеховской драматургии обращают внимание на то, каким образом драматург работает с событиями и событийными рядами. Рассмотрим далее особенности события как единицы действия в пьесах А. П. Чехова.

А. П. Скафтымов пишет, что в дочеховской драматургии действие всегда устремлено к событию, которое, «вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия»[111]. К примеру, в пьесах А. Н. Островского, предназначенных к «выявлению, обнаружению и выражению некоторого социально-этического порока или несовершенства», центральное

---

[108] Там же. С. 234.
[109] Там же. С. 234.
[110] Кофман А.Ф. Художественное пространство и время в драмах Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» // Культура и искусство. 2013. № 5. С. 516-524.
[111] Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 411.

событие «вбирает в себя и корни, и проявления фиксированного зла, и его последствия», в центральном событии проявляются «морально-показательные черты» действующих лиц, которые оказываются «или носителями изображаемого порока, или его жертвами»[112]. У Чехова наблюдается обратное: события «не являются узлами всеобщей сосредоточенности», они «отводятся на периферию», «включаются в общую ткань пестрой жизни, входят в нее как часть, как некоторая доля и частность»[113]. Драматизм, открытый Чеховым, состоит «не в особом печальном событии», а в «длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно-будничном состоянии»[114]. «Возвышенным желаниям противостоит жизнь в её текущем сложении»[115]. Иными словами, вместо «драмы в жизни» – т.е. события, нарушающего обычную жизнь, Чехов показывает «драму самой жизни».

Н. И. Ищук-Фадеева пишет, что в «новой драме» поступок «выносится на периферию», потому что на сцене «должно быть показано не единичное, а потому исключительное событие, а постижение сути видимого и невидимого мира»[116].

По наблюдению Б. И. Зингермана, в пьесах Чехова наблюдается «отсутствие привычного параболического движения от завязки к кульминации и от кульминации к развязке, движения, приливающего к событию и от события отступающего. Вместо этого предустановленного, условного развития драматического сюжета у Чехова – ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце»[117].

Б. И. Зингерман обращает также внимание на то, что вместо перипетии, которая ещё со времён античной драмы и затем в классической драме представляла собой перемену событий к противоположному, Чехов обращается к приёму

---

[112] Там же. С. 412.
[113] Там же. С. 413.
[114] Там же. С. 415.
[115] Там же. С. 430.
[116] Ищук-Фадеева Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации // Вестник культурологии. 2012. № 1 (60). – С. 156.
[117] Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 11.

перемены настроения на противоположное. Классический приём чеховской перипетии – звук лопнувшей струны в «Вишнёвом саде»[118].

За основу сюжета Чехов рекомендовал брать «жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле»[119], однако это не означает, что в пьесах Чехова ничего не происходит. Б. И. Зингерман пишет: «в каждой чеховской пьесе есть сюжетный ряд; собственно говоря, его пьесы полны событий. В них случаются не одни приезды и отъезды. Герои Чехова переживают любовные драмы, соперничают в любви, ссорятся, мирятся, стреляют друг в друга, покушаются на самоубийство, запутываются в долгах, разоряются, меняют профессию, добиваются славы, терпят крах в своих честолюбивых намерениях <...> Особенность чеховской концепции театрального действия не в отсутствии событий, а в том, как расцениваются события относительно времени всей человеческой жизни»[120].

О специфике события в чеховских произведениях пишет А. П. Чудаков. Исследователь определяет *событие* как некий акт, нарушающий равновесие художественного мира произведения. Представление о равновесии может быть дано разными способами: через экспозицию, предысторию; в произвольном месте произведения; также оно может лишь подразумеваться, но явно не быть представленным. Примером события, нарушающего равновесие, может быть любовное объяснение, пропажа, приезд нового лица, убийство; это такая ситуация, про которую можно сказать: до нее было так, а после – стало иначе. Событие – «завершение цепи действий персонажей, его подготовивших. Одновременно оно – тот факт, который выявляет существенное в персонаже. Событие – центр фабулы. Для литературной традиции обычна такая схема фабулы: подготовка события – событие – после события (результат)»[121].

А. П. Чудаков пишет, что согласно «законам дочеховской литературной традиции размер события адекватен размеру результата. Чем больше событие, тем

---

[118] Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Отвеств. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. С. 94.
[119] Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1949. Т. 14. С. 110.
[120] Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 14
[121] Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 213.

значительнее ожидается результат, и обратно. У Чехова <...> результат равен нулю. Жизнь какой была, такой и остаётся»[122].

По наблюдению А. П. Чудакова, стилистически Чехов оформляет события таким образом, будто они имеют случайный характер. В один ряд с будничными, бытовыми эпизодами ставятся события трагические (смерть, самоубийство), причём они подаются подчеркнуто буднично, в нейтрально-спокойной интонации[123].

Как и многие другие исследователи, А. П. Чудаков приходит к выводу, что для Чехова важно показать не столько событие, сколько драму самой жизни во всей её сложности и непредсказуемости: «и фабула, и сюжет демонстрируют картину нового видения мира – случайностного – и случайностного, во всей неотобранной множественности, его изображения»[124].

П. А. Руднев[125] обращает внимание на то, что в построении событийного ряда пьес Чеховым были открыты такие приёмы, как *усекновение события*, *минус-событие*, *эрзац-событие*.

Используемый Чеховым приём «*усекновения события*» заключается в исключении из событийного ряда ожидаемого события. В пьесе «Чайка» ожидаемым событием был монолог Константина Треплева перед самоубийством, т.к. «драматургический канон классического театра требовал отчета персонажа перед серьезным событием, вершащим пьесу»[126]. К примеру, в «Бесприданнице» Лариса и до, и после выстрела произносит много слов, а в «Чайке» герой никак не объясняет и не комментирует свой поступок, за что и критиковали пьесу эксперты XIX века. П. А. Руднев поясняет, что драматург через этот прием «передает функцию понимания зрителю»[127].

Нерезультативное событие (по А. П. Чудакову) П. А. Руднев называет «*эрзац-событием*»: оно «ровным счетом ничего не решает в судьбе героев, не

---

[122] Там же. С. 217.
[123] Там же. С. 220.
[124] Там же. С. 228.
[125] Руднев П. Усекновение события // Петербургский театральный журнал. 2018. – URL: https://ptj.spb.ru/archive/91/theoretical-corner/useknovenie-sobytiya/
[126] Там же.
[127] Там же.

помогает никому из них состояться или поменяться»[128]. Пример эрзац-события – выстрел Войницкого в профессора Серебрякова в «Дяде Ване».

Ещё один чеховский приём, на который обращает внимание П. А. Руднев – «*минус-событие*»[129], не случившееся ожидаемое событие (Раневскую призывают в имение, чтобы спасти усадьбу, но это событие так и не происходит). Как отмечает исследователь, метод «минус-события» будет впоследствии освоен Владимиром Набоковым («Событие») и абсурдистами Эженом Ионеско («Стулья») и Сэмьюэлем Беккетом («В ожидании Годо»).

Важные наблюдения находим у Н. И. Ищук-Фадеевой, которая пишет, что пьесы Чехова «наполнены богатым конфликтным материалом, застывшим в ожидании взрыва», но «герои отказываются от действия в строгом смысле слова» и «ожидаемого взрыва не происходит – более того, действительно драматические события <...> происходят за сценой. Непосредственно на сцене только рассказ о событии, которое уже стало прошлым»[130].

Отметим рассуждения, приведённые в статье П. А. Руднева, относительно исходных событий в «новой драме»: «главное событие оказывается исходным и, стало быть, случается за пределами текста. Сама пьеса – лишь комментарий, рефлексия по поводу события, значение которого герои начинают распознавать только теперь. Само событие не так важно, важно, в какой момент происходит его оценка. Существенное для жизни человека событие и его оценка, осознание и рефлексия как бы рассинхронизованы – человек еще долго не может осознать, что нечто неотвратимое уже случилось, стало необратимо»[131].

Значимым открытием чеховской театральной системы становится «замена трехчленной формулы сюжета на четырехчленную»[132], отмечает Н. И. Ищук-Фадеева. Исследовательница поясняет, что нечётное число действий – три или пять

---

[128] Там же.
[129] Там же.
[130] Ищук-Фадеева Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации / Н. И. Ищук-Фадеева // Вестник культурологии. 2012. № 1 (60). С. 158.
[131] Руднев П. Усекновение события // Петербургский театральный журнал. 2018. – URL: https://ptj.spb.ru/archive/91/theoretical-corner/useknovenie-sobytiya/
[132] Ищук-Фадеева, Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации // Вестник культурологии. 2012. № 1 (60). С. 160.

– воплощает схему «жизнь – смерть – жизнь»[133]. «В краткой схеме драматическая триада выглядит так: некое изначальное состояние мира с нарушенным порядком в комедии, с кажущейся гармонией – в трагедии; катастрофическое событие, отнимающее у трагедийного героя все, что он имел, комедийного – награждающее всем, о чем он мечтал; наконец, развязка интриги или конфликта, которая мыслится показателем новой модели мира. При такой триадности в драме в той или иной мере главным становилось событие в широком понимании слова, и именно оно проявляло жизнь человека и мир вокруг него: событие свершилось – сюжет закончился»[134].

Событие авторами новой драмы расценивалось как нечто временное, необязательное, ибо «трагедия бытия шире и глубже самого катастрофического или триумфального эпизода в судьбе человека», поэтому четвёртое действие, взамен традиционной троичной формулы, «должно было показать течение жизни как процесса»[135]. К примеру, в «Дяде Ване» «четвертое действие, как бы эпилог, показывает собственно не “конец” события, а некую бесконечность после того, как событие совершилось и завершилось. <...> Подобный финал, проецированный на жизнь после смерти, возможен только и именно в том случае, когда зритель смотрит не драму в жизни, а драму жизни»[136].

Обозначенная особенность действия чеховских пьес стала своеобразным вызовом для театральной режиссуры. Первыми постановщиками чеховских пьес были создатели Московского художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Последний ввёл в научный оборот термин «подводное течение»[137], отражающий специфику чеховской драматургии, состоящую не во внешнем действии, а в действии внутреннем.

---

[133] Там же. С. 160.
[134] Там же. С. 160–161.
[135] Там же. С. 161.
[136] Там же. С. 161.
[137] Немирович-Данченко Вл.И. цит. по: Эфрос Н.Е. «Три сестры». Пьеса А.П. Чехова в постановке МХТ. Пг., 1919. С. 8, 10.

Исследователь жизни и творчества Чехова Ю. В. Соболев писал, что сам драматург в беседах с артистами Московского художественного театра указывал на то, что «драма человека внутри, а не во внешних проявлениях»[138].

Отличие внешнего действия от внутреннего определяется позицией (точкой зрения) на происходящее с героем. По мысли М. М. Бахтина, внутренняя позиция видения драматической истории, задаваемая героем, характеризует ее фабульный уровень. Внешняя – сюжетный. Оказываясь разными сторонами одного и того же событийного ряда, фабула и сюжет отличаются задаваемыми точками зрения на него.

Внешнее действие – это взгляд на происходящее с героем со стороны. Это то, что зритель видит как картину существования героя во внешнем по отношению к нему пространстве. Внутренний план действия говорит о том, как видит происходящее частный человек, что с ним в это время может происходить и не быть выраженным в его поступке.

Ранее мы отмечали, что внутреннее действие возникает уже в XIX веке. Но в пьесах И. С. Тургенева, например, два плана действия ещё не являются автономными. Относительная автономность внутреннего действия впервые показана А. П. Чеховым.

Именно у «новой драмы» эта двуплановость и была замечена. О ней Н. И. Ищук-Фадеева говорит так: первый план отражает «*движение жизни*», второй – «*движение сознания*»[139]. Многочисленные разговоры и размышления героев порождают «своеобразный паралич внешнего действия», слово в новой драме «теряет свой действенный характер, бытуя в ней в качестве “лирического слова”»[140].

Ранее мы отмечали, что действие в ренессансной драме устремляется к поступку, через поступок раскрывается характер, утверждается индивидуальность героя. Одним из проявлений внутреннего действия в пьесах А. П. Чехова является

---

[138] Соболев Ю. В. Чехов: статьи, материалы, библиография. М.: Федерация, 1930. С. 94.
[139] Ищук-Фадеева Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации // Вестник культурологии. 2012. № 1 (60). С. 159.
[140] Там же. С. 159.

отказ от поступка. «Действие – это проявление воли человека, определенным образом влияющей на мир, но воля может проявиться не в деятельности, а в отказе от неё»[141], – отмечает Н. И. Ищук-Фадеева.

Размышляя о проблеме события, К. С. Станиславский открыл явление, которое в сегодняшней режиссуре называется «сценическим событием». Ученица Станиславского Мария Кнебель писала: «В пьесе события, или, как называл их Станиславский, действенные факты, составляют ту основу, на которой и построена автором пьеса. Актёр должен глубоко изучить всю цепь действенных фактов пьесы»[142].

В исследовании А. Н. Максимова находим сведения о том, что «при жизни Станиславского у термина “событие” было однозначное словарное толкование: событие – то, что случилось; значительное явление, факт общественной или личной жизни»[143]. Иными словами, под событием понималось внешне выраженное действие, имеющее видимый результат. Введя в режиссёрский терминологический аппарат понятие «сценическое событие», Станиславский обозначил, что событием в драме является не только внешне выраженное действие, но и действие внутреннее: перемена в мыслях, перемена в настроении и т.п.

Театральный режиссёр и педагог Г. А. Товстоногов, развивая идеи Станиславского, отмечал, что помимо исходного события, главного события и финального события, «где всё разрешается», в пьесах обнаруживается ещё множество событий, которые «выстраиваются в событийный ряд», и «ничто в спектакле не может существовать вне этого ряда. Природа событий разная – и все они охватываются одним, главным событием. Главным, но не единственным в произведении. <...> Когда обстоятельства исчерпываются или меняются – возникает событие»[144].

---

[141] Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Под общ. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 53.

[142] Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 44.

[143] Максимов А. Н. Сценическое событие как единица действия в драматическом спектакле / А. Н. Максимов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2022. – №1 (62). С. 52.

[144] Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами; автор предисловия К. Рудницкий. Москва : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 123–124.

Как отмечает А. И. Вахрамеева, «встреча с драматургией Чехова чаще всего для режиссера эстетическое событие в его аспектах: событие переживания жизни, событие мысли, событие воли, событие именования, событие встречи, событие понимания»[145]. По мнению исследовательницы, событие в мире Чехова «отражает процесс развития, движения жизни (художественной реальности)»[146].

Проведенное нами исследование драматургии А. П. Чехова дает возможность обозначать то новое, что появилось в драме новой поэтической эпохи и с большей очевидностью проявилось в «новой драме».

Ренессансная драма моногеройна, поэтому действие в ней имеет линейный характер, разворачивается непрерывно по линии судьбы главного героя, последовательно изображает единое целостное событие, движущей силой действия является деятельный индивидуализм, конфликт в пределах действия разрешается. «Новая драма» полигеройна: вместо одного главного героя возникает группа героев – выразителей мировоззрений, носителей индивидуальных внутриконфликтных состояний; сюжет многолинеен: он концентрируется не вокруг одного главного события, а посредством монтажа объединяет параллельно разворачивающиеся событийные ряды, отражающие судьбы разных лиц; пространственные и временные характеристики действия усложняются, выдвигая на первый план категорию хронотопа; значимые драматические события начинают выводиться за пределы сценического пространства, становясь объектами рефлексии и «событиями рассказывания»; внешнее действие ослабляется, внимание перемещается на действие внутреннее, обозначенное понятием «подводное течение», причем если в русской драме XIX столетия внешний и внутренний планы действия были взаимозависимы, то в «новой драме» внутреннее действие становится автономным; диалоги, дискуссии, разговоры, размышления начинают преобладать над действием; возникает четырёхчленная сюжетная формула, отражающая неисчерпанность изображённых в пределах пьесы жизненных противоречий.

---

[145] Вахрамеева А. И. Особенности события в драматургии А.П. Чехова // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 3(64). С. 389.
[146] Там же. С. 390.

1.3.2.2. Герой и конфликт «новой драмы»

Как мы отмечали ранее, в классической драме, к которой Н. Д. Тамарченко относит драматические произведения ренессанса, барокко и классицизма, источником движущей силы является деятельный индивидуализм, поэтому ядром драматического действия выступает конфликт, борьба между индивидуумами.

Многие теоретические работы, посвящённые драматическому конфликту, в исчерпывающих деталях описывают конфликт, свойственный именно классической драматической системе. Приведём некоторые определения и формулировки.

Французский теоретик театра Патрис Пави, автор «Словаря театра», пишет: «…драматический конфликт рождается в результате столкновения антагонистических сил драмы. Противостояние возникает между персонажами, взглядами на мир или различными позициями в определённой ситуации <…> Конфликт возникает тогда, когда некий субъект (какова бы ни была его природа), добиваясь некой цели (любви, власти, идеала), противостоит в своем предприятии другому субъекту (персонажу), сталкивается с психологическим или нравственным препятствием. Подобное противостояние находит свое выражение в борьбе между индивидуумами или в борьбе мнений; исход ее будет комическим и примирительным или трагическим, когда ни одна из сторон не может пойти на уступки, не понеся урона»[147].

В классической драме, пишет П. Пави, конфликт связан с героем и является её главным признаком. Поскольку герой определяется как форма самосознания (правда, это справедливо только для поздней драмы, но П. Пави не учитывает выводы исторической поэтики) и как нечто, противостоящее другому персонажу или другому нравственному принципу, имеет место «единство героя и коллизии»[148], – отмечает П. Пави, ссылаясь на работу Г. Лукача 1965 года «Теория романа».

---

[147] Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 161–162.
[148] Там же. С. 162.

П. Пави предлагает собственную типологию драматического конфликта и выделяет следующие виды конфликтов:

1) соперничество двух персонажей по экономическим, нравственным, любовным, политическим и др. причинам;

2) конфликт двух мировоззрений, двух непримиримых моралей (например, Антигона и Креон);

3) нравственная борьба между субъективным и объективным, страстью и рассудком, привязанностью и долгом;

4) конфликт интересов индивидуума и общества;

5) нравственная или метафизическая борьба человека против какого-либо принципа или желание, превосходящее его возможности (Бог, абсурд, идеал, преодоление самого себя и т. д.)[149].

В числе форм реализации конфликта в драматическом произведении П. Пави выделяет словесную дуэль (стихомифию), словесную борьбу с аргументами и контраргументами, а также монолог, который уместен для изложения рассуждений, выражающих противопоставление и столкновение идей[150].

В. А. Сахновский-Панкеев придерживается позиции, утверждающей, что конфликт является ядром драмы и выступает основным источником развития действия. В своей книге «Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь» он пишет, что конфликт, будучи ключевой драматической категорией, являет собой «движущую силу драмы», в нём сосредоточена «сердцевина драмы, её смысл, её нравственный пафос»[151].

Схожие умозаключения находим у В. М. Волькенштейна: «Драматическое произведение есть вид художественной литературы, изображение действия, точнее – изображение конфликтов, т.е. действий, наталкивающихся на противоборство, контрдействие»[152]. Учёный утверждает: «Общая тема драматического

---

[149] Там же. С. 162.
[150] Там же. С. 162.
[151] Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969. С. 11.
[152] Волькенштейн В. М. Драматургия. Изд. 5-е, дополненное. М., 1969. С. 9.

произведения – конфликт, то есть единое действие, наталкивающееся на противоборство»[153].

В. М. Волькенштейн отмечает, что для возникновения драмы необходимы два условия: во-первых – единое действие; во-вторых – «драматический узел» обстоятельств и событий, противоборствующих герою или группе лиц и одновременно разжигающих его желания. В результате возникает «драматическая коллизия, то есть столкновение интересов, или конфликт, то есть коллизия, рассматриваемая в динамике, – борьба»[154].

Сравнивая драматургию с военной наукой, В. М. Волькенштейн пишет, что драматург направляет действие к моменту, который в военной тактике называется решительным моментом сражения, а в драме является разрешительным моментом пьесы, причём для одной из сторон этот момент должен стать катастрофическим[155].

По мнению В. М. Волькенштейна, сюжет многих пьес отражает развитие конфликта и строится как ряд нарастающих столкновений, при этом герой может вступать в драматическую борьбу не только с окружающей его средой, но и с самим собой[156].

А. А. Карягин в монографии «Драма как эстетическая проблема» высказывает мысль о том, что конфликт – это «центральное понятие драматической формы» и что «специфика драматического действия определяется в первую очередь конфликтом»[157].

По мысли А. Богуславского, конфликт в драме «является главной силой, пружиной, движущей развитие драматургического действия, и основным средством раскрытия характеров. Раскрываясь в конфликте, характеры являются вместе с тем его первоисточником, “организатором”»[158].

---

[153] Там же. С. 16.
[154] Там же. С. 19.
[155] Там же. С. 32.
[156] Там же. С. 187–188.
[157] Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971. С. 152.
[158] Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., «Просвещение», 1974. С. 155–156.

Выше на примере драматургии А. П. Чехова мы показали, что в фокусе «новой драмы» – не герой и его характер, не его волевые устремления и борьба за личные интересы, а «драматизм жизни», авторский взгляд на мир и человека в нём.

В классической драме герой обладает индивидуальной волей и для осуществления своей цели совершает действие, поступок, от которого мир перестраивается. В «новой драме» герой не обладает героическими качествами, это обычный человек в своей обычной жизни. И его обычность подчёркивается тем, что он существует в контексте своего обыденного существования. Драматическая ситуация в «новой драме» возникает не из-за борьбы индивидуумов, а за счёт того, что в обыденной жизни обычного человека случаются драматические ситуации, нарушающие привычный ход жизни, и герой в сложившейся ситуации вынужден принимать решение. В случае чеховской драмы, как отмечает Л. М. Борисова, одним героям противостоят не другие конкретные герои, а «огромная внеличная сила, сила социальной среды. И поэтому конфликт из области внешнего действия целиком переносится в сферу действия внутреннего»[159].

А. П. Скафтымов писал об этом так: «драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна»[160].

Многие исследователи сходятся в том, что герой новой драмы – это человек рефлексии, а не действия. Поэтому он и не совершает поступок, пытаясь изменить мир. «Пестрота характера, неуверенность человека в своей правоте, в своих поступках, жизнь в сослагательном наклонении – всё это стало новым свойством героя новой драмы <...> Но это же свойство лишило героя поступка»[161], – пишет О. В. Журчева.

Стоит отметить, что склонность к рефлексии определена жизненным опытом героев «новой драмы». У Чехова это сорокалетние интеллигенты. Как пишет

---

[159] Борисова Л. М. М. Горький и актуальные проблемы драмы // Горьковские чтения. 1986. Горький, 1986. С. 44.
[160] Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 426.
[161] 147. Журчева, О. В. Последний экзистенциалист: концепция героя в драматургии А. Володина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2016. № 1. С. 169.

Б. И. Зингерман, это «персонажи, достигшие середины жизненного пути: они и обольщений молодости еще не забыли, и чувствуют уже близкую старость, <...> они еще способны к вольным порывам, но уже стеснены в своих действиях, связаны по рукам и ногам»[162]. «Еще недавно эти люди полагали, что лучшие годы у них впереди, что они живут начерно, а скоро заживут совсем по-другому – начисто; выясняется, что если и было в их жизни что хорошего, то позади, в едва мерцающем прошлом, и уже ничего не светит им в будущем»[163].

Основные герои чеховских пьес неохотно вступают в борьбу за свои жизненные права. Действуют и сражаются в пьесах Чехова не интеллигенты, а представители мещанского мира (Шамраев в «Чайке», Наташа в «Трех сестрах»), причём на фоне главных героев эти «фигуры выглядят несообразно»[164]. «Борьба индивидуалистических страстей и интересов, составляющая основу старой театральной системы, превращается у Чехова в посмешище – в объект пародии»[165].

Б. И. Зингерман в своих исследованиях показывает, что в пьесах Чехова наблюдается «ситуация мнимого или рудиментарного конфликта»[166], «традиционная расстановка драматических персонажей, стоящих друг против друга, разрушается по ходу действия»[167], «старая привычная логика антагонистических человеческих отношений утрачивает свою непреложность»[168]. К примеру, в «Чайке» молодой начинающий драматург-новатор Треплев ненавидит известного писателя Тригорина и хочет драться с ним на дуэли, но проходит время, и этот межличностный конфликт изживает себя, становится ясно, что дело не в Тригорине. В «Трёх сёстрах» Ольга, Маша и Ирина не принимают Наташу из-за её дурного вкуса и мещанства, однако в финале они «даже не смотрят в ее сторону, как будто ее и нет на свете. Что-то гораздо более важное привлекает к себе их внимание»[169].

---

[162] Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Ответств. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. С. 87–88.
[163] Там же. С. 88.
[164] Там же. С. 50.
[165] Там же. С. 51–52.
[166] Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 279.
[167] Там же. С. 291.
[168] Там же. С. 279.
[169] Там же. С. 279.

Как мы отмечали в предыдущем параграфе, построение действия в «новой драме» показывает, что каким бы ни было решение героя – действенным или, наоборот, бездейственным, – мир от этого никак не изменится и выявленные в пределах драмы противоречия так и останутся неразрешёнными. Поэтому в XX веке в теории драмы появились новые концепции и новые термины, объясняющие специфику конфликта в «новой драме» рубежа XIX–XX веков.

Исследователи сходятся в том, что открытием «новой драмы» является новый драматический конфликт, своеобразие которого заключается в принципиальной неразрешимости. «Не одна человеческая воля против другой, а человек – против стены»[170], – отмечает Ю. В. Бабичева.

Важной для понимания конфликта в «новой драме» является концепция, предложенная В. Е. Хализевым. Учёный пишет, что в пору интенсивного становления реализма «писатели начали активно осваивать взаимоотношения личности с исполненным конфликтности миропорядком. Человек теперь рассматривается не только в его отношении к преходящим “казусам” – гегелевским коллизиям локального характера, но и (главным образом) как активно познающий бытие в его устойчивой противоречивости»[171].

В. Е. Хализев[172] предложил разделять конфликты на *окказиональные* (локальные, разрешимые в пределах изображаемых событий) и *субстанциональные* (устойчивые, постоянные, неразрешимые, свидетельствующие о несовершенстве или дисгармоничности миропорядка). Окказиональные конфликты В. Е. Хализев соотносит с внешним действием, а субстанциональные – с внутренним[173].

По мысли учёного, конфликт-казус проявляется через внешнее действие, как в трагедиях Шекспира, где «… конфликты формируются, обостряются и разрешаются в пределах изображенных событий. Они имеют отчетливо

---

[170] Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы. XIX – начало XX века. Вологда,1982. С. 43.
[171] Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 149.
[172] Там же. С. 133-134.
[173] Там же. С. 134.

выраженные начала и концы»[174]. Гегель в отношении таких конфликтов использовал термин «движущая коллизия»[175].

Субстанциональные конфликты, которые В. Е. Хализев также называет «устойчивыми положениями»[176], воплощаются преимущественно посредством внутреннего действия, которое «не создаёт и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное <...> запечатлевает главным образом идейно-нравственное самоопределение человека, который к окружающему миру и себе самому относится критически»[177]. Именно таким подходом отличается драматургия А. П. Чехова.

В. Е. Хализев пишет, что на уровне сюжета драматического произведения конфликт-казус «знаменует нарушение миропорядка, в своей основе гармонического и совершенного»[178], а субстанциональный конфликт «выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности»[179].

Новый герой, благодаря которому меняется язык драмы, был интересен авторам уже в XIX веке. Поэтому об актуальности субстанциональных конфликтов говорят уже пьесы И. С. Тургенева, А. Н. Островского, впоследствии – А. П. Чехова, И. Ф. Анненского, Л. Н. Андреева.

Вопрос о субстанциональном конфликте поднимали и зарубежные авторы – Ф. Геббель, М. Метерлинк, Б. Шоу. Все они сходятся в мысли о том, что сложные интриги, перипетии и крутые развязки устарели и потеряли актуальность, что гораздо предпочтительнее делать акцент на выстраивании внутреннего действия и что новый шаг в развитии драмы – открытые финалы, не устраняющие воссозданного конфликта[180].

Об особенностях субстанциональных конфликтов в драматургии рубежа XIX–XX веков пишет О. В. Журчева: «наряду с конфликтом-коллизией, то есть

---

[174] Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 107.
[175] Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 134.
[176] Там же. С. 149.
[177] Там же. С. 149-150.
[178] Там же. С. 134.
[179] Там же. С. 134.
[180] Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. – 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004.С. 239.

внешним конфликтом, в XX в. усилилось такое явление, как внутренний конфликт, как глобальная вечная неустранимо-безысходная разорванность человека, противостояние социального и биологического, сознательного и подсознательного, неразрешимое противоречие одинокого индивида с отчужденной от него реальностью. Если внешний конфликт так или иначе разрешим в рамках одного произведения, то конфликт внутренний, основанный на борьбе человека с самим собой или борьбе универсальных принципов, в рамках одного сюжета разрешиться не может и представляется в качестве субстанционального…»[181].

О. В. Журчева делится важными наблюдениями об эволюции конфликта в истории европейской драматургии. Движение конфликта происходит от ренессансной веры в гармонию бытия до ощущения трагически раздробленной действительности к концу XIX века. Сформулированная в античности классическая формула драматического конфликта – «порядок – хаос – порядок» – была универсальной и активно практиковалась вплоть до эпохи европейского романтизма. В драме последних двух столетий наблюдается тенденция на отражение неразрешимых конфликтов, когда не приходится рассчитывать на «необходимость примирения» сторон[182].

О. В. Журчева выделяет два основных жанрово-стилистических направления «новой драмы»: реалистически-символическую драму (А. Чехов, А. Стриндберг, Г. Ибсен) и фантастически-символическую драму (Л. Андреев, А. Блок, М. Метерлинк)[183]. Отметим, что «символ», по мнению О. В. Журчевой, является общим понятием для «новой драмы», его функция состоит в создании глубокого второго плана произведения, символ выступает «как образ, связывающий два мира: частный, бытовой, единичный и всеобщий, космический, вечностный»[184].

---

[181] Журчева О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. Самара: СГСПУ, 2017. С. 117–139.
[182] Журчева О. В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. С. 22.
[183] Журчева О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. Самара: СГСПУ, 2017. С. 11.
[184] Там же. С. 11.

В центре произведений реалистически-символической драмы находится не катастрофическое событие и не ситуация, требующая от героев совершения нравственного выбора, а «внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и неотвратимых изменений»[185]. Яркий пример реалистически-символистской драмы – драматургия Чехова, отражающая «ровное повествовательное течение жизни, без определенного начала и конца, без подъемов и спадов»[186].

Благодаря субстанциональному конфликту реалистически-символическую драму характеризуют «не внешнее действие, а своеобразный “лирический сюжет”, движение души героев, не событие, а бытие, не взаимоотношения людей друг с другом, а взаимоотношения людей с действительностью, миром»[187]. «Внешний конфликт (часто неразрешимый) перестает быть движущей силой драмы и становится фоном разворачивающегося действия, определяя трагический пафос произведения. Подлинным стержнем драматургического действия становится внутренний конфликт, борьба героя с самим собой в условиях враждебной действительности»[188]. Из-за внешних обстоятельств, фатальным образом подчиняющих себе человека, этот конфликт, как правило, остаётся неразрешённым. По этой причине герой, не видя опоры в настоящем, зачастую говорит о прекрасном прошлом или неопределенном светлом будущем.

В реалистически-символической драме конфликт реализуется главным образом не в логике поступков героев, а в развитии их мыслей и переживаний, недоступных внешнему взгляду. А. П. Чехов характеризовал свои пьесы так: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье, разбиваются их жизни»[189].

Иным образом драматический конфликт преломляется в фантастически-символической драме. В этом направлении «новой драмы» происходил уход от

---

[185] Там же. С. 11.
[186] Там же. С. 11.
[187] Там же. С. 11–12.
[188] Там же. С. 12–13.
[189] Цит. по: Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы. XIX – начало XX века. Вологда, 1982. С. 47.

повседневности, от переживаний отдельных личностей, наблюдалось движение к объяснению «вечных законов», воплощенных в обобщенных и отвлеченных образах. Изображалось противостояние героя «окружающему миру, судьбе, Богу, дьяволу, что обостряло внешний конфликт и в какой-то степени снимало внутренний», герой при этом «становился выразителем некой идеи, а его характер был не столь важен»[190].

О. В. Журчева выделяет ещё один аспект раскрытия конфликта в «новой драме», состоящий в новой *пространственно-временной системе координат.* Один из вариантов организации времени – обращение героя к выбору, сделанному в прошлом, и постоянное соизмерение этого решения со своей прошлой и будущей жизнью.

Драматическое время, во-первых, обретает *двуслойность*: «действие по драматургическим законам происходит в настоящем времени, но не замыкается на нем, <…> а обязательно проецируется на всю человеческую жизнь, иногда на жизнь нескольких поколений, пока существует неисчерпанность конфликта»[191].

Во-вторых, драматическое время становится *двунаправленным*: «настоящее временно, преходящее и потому не ценится героями; есть идеализированное прошлое, история человечества с выработанными разумными ценностями, на которые герой не может опереться, ибо они перестали быть ценностями в том мире, в котором он живет, и есть гармоническое будущее, о котором тоскуют, мечтают его приблизить, но никогда не достигают. Это особенность кризисного переломного сознания, когда человек осознает свою жизнь включенной в бесконечный ход времени»[192].

Пространство в «новой драме» может быть камерным (жилая комната, дом), но при этом расширяться до пределов вечности, в тот момент, «когда обнажается весь трагизм повседневности»[193].

---

[190] Журчева О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. Самара: СГСПУ, 2017. С. 14–15.
[191] Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «Новой драме» рубежа Х1Х-ХХ веков // Культура и текст. 2001. № 6. С. 145.
[192] Там же. С. 145.
[193] Там же. С. 146.

Чеховский вариант «новой драмы» не является единственным. Важно привести мысль Б. И. Зингермана о том, что если А. П. Чехов завершает формирование новой драмы, то М. Горький выходит далеко за её пределы. В пьесах Горького драматические персонажи образуют «несколько групп, объединенных общностью социального положения и философско-политических воззрений», «действующие лица становятся “друг против друга” и ведут друг с другом войну. На этот раз она возникает вследствие столкновения не индивидуалистических воль, а классовых интересов, отчетливо и остро осознанных», герои либо уже самоопределились в классовой принадлежности, либо им предстоит «классово самоопределиться – ввиду надвигающейся революции», автор же «открыто определяет свои симпатии и антипатии, становится на сторону одних действующих лиц – против других»[194].

В пьесах М. Горького противостоят друг другу отцы и дети, «мещане» и те, «кто трудится»; «дети солнца» и «дети земли», капиталисты и рабочие. Разрешаются подобные конфликты-противостояния неминуемым в конечном счете поражением одной из сторон. В западной драматургии XX века близкими к традиции Горького будут Б. Брехт и Шон О’Кейси.

Развитие драматических противоречий, обозначенных в драме рубежа веков, говорит о том, что они остаются актуальными на протяжении более столетия. В случае уже определившегося в своем выборе этических и эстетических норм героя авторы обращаются к противостоянию человека другому лицу или группе. Если выбор не сделан, то субстанциальный тип конфликта оказывается предпочтителен. При этом, если говорить о подростковой драме, *особенности конфликтных положений, как показывает история «новой драмы», могут быть определены не только автором как индивидуальностью, но и временем, для которого выбор нравственных основ поступка в той или иной степени может быть проблемным.*

---

[194] Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Ответств. ред. А. А. Аникст. – М.: Наука, 1979. С. 21–22.

1.3.2.3. Особенности диалога автора – героя – читателя / зрителя

Субъектная сфера драмы – это система взаимоотношений и точек зрения создателя произведения (автора) и действующих лиц (героев), которая определяет то, как история раскрывается читателю или зрителю.

Мы уже определили, что в эпоху эйдетической поэтики драматическое высказывание было монологичным, история рассказывалась и показывалась с единой, универсальной позиции оценки мира. Важно подчеркнуть, что основанием для оценки автором героя и жизненных явлений были общепринятые ценности, поэтому авторская позиция совпадала с позицией героя. В эпоху поэтики индивидуального авторства ситуация меняется.

В диалогической драме возникают разные позиции оценки действительности, позиция автора может не совпадать с позицией героя. Авторам важно показать то или иное явление жизни, но при этом его авторская оценка может быть показана и как единственно возможная (хотя по своей природе она субъективная), и как всего лишь вероятностная.

В любом случае в результате диалогичных отношений автора – героя – читателя / зрителя у последнего формируется собственная оценка происходящего, потому что характеристика автора новой поэтической эпохи, уже приводимая нами («для этого “я” нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние»[195]), важна и для понимания особенностей читателя.

В классической драме XIX века автор оказывается частным носителем абсолютных ценностей и поэтому является «идеальным» другим, в ком означается мир и определяется его целостность. Система ценностей автора обнаруживала себя через отношения героев, при этом русская драма XIX века освоила техники, позволяющие автору остаться «незаметным» транслятором своих идей. Таковы, к примеру, драмы Л. Н. Толстого, где автор передаёт свою ценностною систему

---

[195] Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX вв. // Классика и современность. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 160.

одному или нескольким героям, происходит «как бы слияние» точек зрения героя и автора.

На рубеже XIX–XX веков происходит «крушение ценностных систем» (Ницше), фундаментальные идеалы ставятся под сомнение, нравственные принципы теряют универсальность, обнаруживается «невозможность в рамках “правды” бытия современного человека найти универсальную точку зрения, позволяющую реально преодолеть это противоречие»[196].

Особенностью субъектной сферы в «новой драме» рубежа XIX–XX веков, и в первую очередь у А. П. Чехова, является то, что «всякий субъект драматического мира является носителем не внеличностной, а индивидуальной позиции, часто далекой от общего видения и понимания происходящего»[197], – отмечает Л. Г. Тютелова.

Открытием чеховской драмы становятся диалогические отношения, предполагающие *отсутствие ценностных установок автора*, «на основании которых происходит завершение образа драматического мира, гармонизирующее его, устанавливающее в нем относительное равновесие»[198]. В этом – принципиальное отличие чеховской драмы от классической драмы XIX века.

Чехову важно показать не свои ценностные установки, а саму жизнь – такую, какая она есть, чтобы вызвать ответную реакцию зрителя, поэтому свои художественные задачи он выражает следующим образом: «Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут

---

[196] Рымарь Н.Т. Романный сюжет и особенности художественной содержательности его структуры в реализме XIX в. // Поэтика реализма : межвузовский сборник. Куйбышев, 1985. С. 21.

[197] Тютелова Л. Г. Драматическое действие и проблема целостности в драме // Новейшая драма рубежа XX - XXI веков: проблема действия : материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова, Самара, 26–27 апреля 2013 года / Под общей редакцией Т. В. Журчевой. Самара: Самарский государственный университет, 2014. С. 26.

[198] Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова : дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. – Самара, 2012. С. 406.

присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от не важных, уметь освещать фигуры и говорить их языком»[199].

Как отмечает Л. Г. Тютелова, для А. П. Чехова «художественное исследование процессов настоящего важнее его завершения, поэтому результат зависит от индивидуального опыта каждого, вовлеченного в процесс исследования, а не от личностного опыта автора, вовлекающего в этот процесс читателя/зрителя»[200]. Чеховская драма призывает читателя к «необходимости индивидуального поиска возможностей существования в принципиально негармоничном и нецелостном мире»[201].

Поиск читателем / зрителем собственной позиции по исследуемой автором драмы проблеме является результатом авторской работы. Она заключается в выборе героя, образ которого оформляет личностную позицию как близкую авторской, так и далекую от нее; события, не только проявляющего возможности героя противостоять другому, но и сложению мира в его целом; организации драматического действия, открывающего особенности авторского исследования мира и его результатов.

На основании рассмотренных особенностей «новой драмы» сделаем выводы:

1. В условиях рубежа XIX–XX веков формирующиеся особенности нового драматического языка проявляются в форме «новой драмы», рождающейся как ответ на потребность зрителя в разговоре о нем самом. Ее герой – не исключительная личность, а обычный человек, находящийся в узнаваемых зрителем обстоятельствах.

2. Особенности события и драматического действия говорят нам о том, что опыты авторов «новой драмы» – это опыт постижения драматизма жизни. Для того чтобы его показать, они уводят традиционное событие на периферию, отслеживают судьбы героев, а не одного персонажа, и в центр внимания зрителя помещают не столько событие, зависящее от воли героя, его способности традиционно

---

[199] Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Письма в 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 2. С 280.
[200] Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова : дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. – Самара, 2012. С. 407.
[201] Там же. С. 409.

действовать, сколько событие постижения героем особенностей себя и своей жизни и т.п. Ради события, по сути происходящего во внутренней жизни героя, и представляется драматическая история.

3. И именно в «новой драме», в которой движение жизни от воли героя не зависит, исходная ситуация остается неизменной, возникает вопрос о человеке, который в обозначенных обстоятельствах должен найти силы продолжать жить.

4. За сменой картин и сцен открывается не логика события, а логика авторского поиска истины, которая так и остается в новой драме истиной, принадлежащей автору.

5. Особенности авторской позиции как личностной раскрываются благодаря организованному автором диалогу с читателем/зрителем посредством выбора героя, способного передавать личностную позицию, события как внешней, так и внутренней жизни, нескольким планам драматического действия и авторским способам представления этого события.

В последнее время благодаря работам современных исследователей создана периодизация драмы для подростков. В её истории выделены несколько этапов. В их рамках происходили серьезные изменения поэтики. И несмотря на то, что в центре авторских миров всегда находился герой-подросток, использовался этот образ для достижения разных целей: для создания образца для подражания, для утверждения новых нравственных норм времени, для выявления противоречий современности. И только в последнее время драматурги обратились к проблеме подросткового возраста как такового, для которого важна рефлексия, стремление сориентироваться в своем времени, выстроить с ним и окружающими отношения, которые нужны самоопределяющемуся «я», ничего не принимающему на веру. Именно поэтому таким актуальным является для драматургов опыт «новой драмы», о котором и были сделаны нами выводы в первой главе. Но при этом остается вопрос, насколько применим диалогический опыт «новой драмы» в случае организации взаимодействия с принципиально иным, нежели у «новой драмы», читателем/зрителем, чей жизненный багаж, важный для разговора с другим, значительно отличается от взрослого.

ГЛАВА 2
ЭВОЛЮЦИЯ СПОСОБОВ ОРГАНИЗАЦИИ ДИАЛОГА АВТОРА С ЧИТАТЕЛЕМ / ЗРИТЕЛЕМ: ОТ ДРАМЫ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ XX ВЕКА К ДРАМЕ О ПОДРОСТКАХ 1990–2000-Х ГОДОВ

2.1. Коммуникативные стратегии в подростковой драме на основных этапах ее развития

2.1.1. Рождение пьесы для детей и подростков в 1920-е годы

Чтобы доказать, что современная драма – закономерный этап развития пьесы для подростков, в котором мы видим использование авторами уже найденных приемов организации художественной коммуникации, обратимся к основным этапам развития пьесы для подростков в XX веке.

В предыдущей главе, опираясь на исследования учёных, мы показали, что коммуникация в драматическом произведении – это сложный треугольник взаимодействий между автором, героем и зрителем. В драме, как правило, автор не общается со зрителем напрямую, а транслирует свои идеи через поступки, слова и судьбы героев, т.е. коммуникация осуществляется посредством героя, конфликта, события и действия. С развитием драматического искусства палитра коммуникативных возможностей авторов постоянно обогащается. В числе коммуникативных стратегий, открытых диалогической русской драмой XIX столетия и «новой драмой» рубежа XIX–XX веков – многогеройность, многолинейность и полифоничность сюжетов, новые приёмы работы с событиями и событийными рядами, освоение субстанционального конфликта, внутреннее действие, символ, подтекст и надтекст, новые возможности ремарки и ремарочного субъекта, посредством которых автор может напрямую заявить свою позицию.

Как и многие другие исследователи, мы разделяем концепцию непрерывного развития русской драмы и считаем, что ретроспективный анализ детско-юношеской пьесы XX столетия может дать нам важные сведения для анализа современных произведений. А поэтому далее мы рассмотрим основные этапы

развития детско-юношеской драматургии, начиная со времени создания первых профессиональных театров юного зрителя в СССР до конца 1980-х, и на каждом из этапов определим цели и задачи авторской коммуникации со зрителем, а также специфику основных способов организации диалога автора с героем и зрителем: герой, конфликт, событие, действие, ремарка.

Как показывают исследования, проведенные О. Е. Коханой, И. Л. Любинским, М. И. Громовой, А. А. Сеничевой, можно говорить о четырёх этапах развития детско-юношеской драмы в СССР: 1920-е гг., 1930–1940-е гг., 1950–1960 гг., 1970–1980 гг.

Первый этап связан с организацией и становлением профессионального театра для детей и юношества в молодом советском государстве, основанном в результате Октябрьской революции 1917 года. Как отмечает О. Е. Коханая, революция «вызвала подлинный взрыв творческой энергии в различных видах искусств, в том числе и в театре»[1]. Ведущие театральные мастера новой культуры выступили с инициативой создания в Москве специального театра для детей с особым репертуаром.

В «Положении об устройстве детского художественного театра» были обозначены принципы формирования его будущей репертуарной политики: «Назрела необходимость в создании прекрасного зрелища для ребёнка, дабы отвлекать его хотя бы изредка от мрачной действительности, убивающей в нём сказку»[2]. Иными словами, на первом этапе развития театра для детей перед его создателями ставилась задача отвлечения ребенка от суровых условий жизни, в которых страна находилась после революции и войны. Театр не говорил с ребенком о насущных проблемах, а возвращал надежду, дарил радость: «Все существующие виды театрального искусства, воплощенные в художественные образы, способные радовать и возвышать душу ребенка чудесами истинной красоты, должны быть представлены в детском театре»[3].

---

[1] Коханая О.Е. Первый детский театр советской России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 245.
[2] Вестник театра. 1919. № 44. С. 9–10.
[3] Там же. С. 9–10.

При этом в программных документах находим и указание на особенности поэтики детской пьесы: «Для детей нужна художественная условная правда, натурализм их духовно не обогащает и эстетически не радует <…> Детский художественный театр должен черпать свой репертуар главным образом в сказке, фантастике и классических произведениях»[4].

Поставленные задачи начал решать Первый Государственный театр для детей (ГТДД, впоследствии Госцентюз), который был создан в Москве в 1920 году. Его художественным руководителем была назначена Генриетта Паскар, в художественный совет театра входили: К. С. Станиславский, К. А. Марджанов, Н. М. Фореггер, П. В. Кузнецов, композиторы А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, А. М. Шаломытова[5].

Художественное руководство Государственного театра для детей в первые годы своей работы выбрало в качестве основы для репертуара детскую литературную сказку и лучшие произведения мировой детской литературы, преимущественно иностранной, как и было предписано временем. В числе постановок 1920–1922 годов ГТДД мы видим «Маугли» по Р. Киплингу, «Соловей» по Г. Х. Андерсену, водевиль «Медведь и Паша» по Э. Скрибу, «Щелкунчик и мышиный царь» Э.Т.А. Гофмана, «Легенда о прекрасном Иосифе» по библейской истории, «Том Сойер» по М. Твену[6].

Ленинградский ТЮЗ (сегодня – ТЮЗ им. А. А. Брянцева) открылся в 1922 году премьерой русской литературной сказки в стихах «Конёк-горбунок» П. Ершова. В принципе, репертуар первых лет состоял преимущественно из сказок («Соловей» Г. Х. Андерсена, «Догоним солнце» И. С. Шмелева, «Золушка» Ш. Перро), русской и зарубежной классики («Бедность не порок», «Комик XVII столетия», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Свои люди – сочтемся» А. Н. Островского, «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), инсценировкой прозы революционной тематики («Гаврош» по

---

[4] Там же. С. 9–10.
[5] Коханая О.Е. Первый детский театр советской России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 246–247.
[6] Там же. С. 248.

роману В. Гюго «Отверженные» в инсценировке А. Бруштейн, «Гражданин Дарней» по мотивам «Повести о двух городах» Ч. Диккенса в инсценировке актёра ТЮЗа Л. Ф. Макарьева, «Разбойники Шиллера» Е. Г. Гаккеля по произведениям Ф. Шиллера).

Заметим, что на первом этапе подростку не уделялось какого-то особого внимания. В первую очередь театру предложили сосредоточиться на репертуаре утренних спектаклей для «маленького зрителя дошкольного и школьного периода». И только после определённых «завоеваний в области достижения психологии ребёнка-зрителя» планировали создать репертуар для подростков, а именно – «вечерние постановки с классическим репертуаром, кукольным театром, музыкальным дивертисментом»[7].

Специализированные ТЮЗы открываются по всей стране: 1921 г. – Московский театр для детей (сегодня – Российский академический Молодёжный театр), 1924 г. – Киевский театр для детей, в 1928 г. – Грузинский ТЮЗ в Тбилиси и Нижегородский театр юного зрителя, 1930 г. – Новосибирский театр юного зрителя. И уже к январю 1934 года в стране насчитывалось сорок два театра юных зрителей.

Важно, что ТЮЗы создавались как неотъемлемая часть системы воспитания подрастающего поколения советского государства. Их спектакли должны были отвечать не только и не столько художественным запросам ребенка, сколько воспитательным задачам школы, которая сосредоточена не на настоящем, к которому никто не имел возможности относиться критически, а на будущем. При этом, как отмечает В. Н. Дмитриевский, в 1920–1930-е годы театры для детей проводили комплексную работу по изучению зрителя на основе достижений передовой педагогики и психологии, что создавало основу для построения возрастной типологии восприятия. В организационную структуру ТЮЗов входила педагогическая часть, отвечающая за связь театров со школами. Театральные педагоги фиксировали и анализировали реакцию детей разных возрастных групп, проводили обсуждения спектаклей в театре и школах, собирали и систематизировали детские сочинения и рисунки, давали рекомендации

[7] Вестник театра. 1919. № 44. С. 10.

режиссерам, драматургам и актерам для адаптации материала под конкретный возраст. Уникальный опыт Ленинградского ТЮЗа – делегатское собрание, выборный детский «парламент зрителей», состоящий из учащихся всех ленинградских школ. Делегатское собрание, созданное в 1924 году основателем Ленинградского ТЮЗа А. А. Брянцевым по рекомендации профессора Н. Н. Бахтина, просуществовало более 70 лет[8].

Ключевым вопросом в деятельности ТЮЗов был выбор репертуара. Отметим, что если профессиональный детский театр был делом относительно новым, то детская драма к тому времени уже имела свои традиции. Во-первых, речь идёт о школьной драме XVII–XVIII веков, возникшей как самостоятельный жанр в Западной Европе на рубеже XIV–XV столетий и пришедшей в Россию благодаря творчеству Симеона Полоцкого (пьесы «О Навуходоносоре и трех отроках», «Комедия притчи о блудном сыне») и Дмитрия Ростовского («Комедии на Рождество Христово», «Действие на страсти Христовы списанное»).

Во-вторых, в истории русской культуры уже были известны пьесы для детских домашних театров. Основоположник данной традиции – общественный деятель и ученый А. Т. Болотов, организовавший в 1779 году в городе Богородицке первую театральную труппу, состоящую из детей. Специально для детского домашнего театра А. Т. Болотов написал пьесы «Честохвал», «Несчастные сироты», «Награжденная добродетель».

В конце XVIII – начале XIX веков в печать выходят сборники пьес для домашних представлений: «Театр для пользы юношества» (1779), изд. Н. И. Новикова; «Детский театр» (1818); «Детский театр» К. Лукашевич (1896). В XIX веке пьесы для детско-подросткового театра создают К. Баранцевич, К. Лукашевич, братья Джунковские, Н. Нович, А. Федоров-Давыдов, П. Соловьева и другие авторы. Однако данный репертуар оказался невостребованным для нового детско-юношеского театра, создаваемого в советском государстве, так как, что очевидно, изменились педагогические задачи и иным стало представление о том,

[8] Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Ч. 2: Советский театр 1917-1991 гг.. М.: Государственный институт искусствознания: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 368–370.

каким себя в будущем должен был увидеть современный читатель / зритель, то есть иными стали коммуникативные цели.

Переломным моментом в формировании репертуара стало введение цензуры и усиление идеологического контроля. В феврале 1923 года постановлением Совнаркома создается Комитет по контролю за репертуаром (Главрепертком)[9]. И тут возникает парадокс: под запретом оказывается рекомендованная к показу ранее сказка, которую советская педагогика начала обвинять в том, что она прививает мистические и религиозные настроения, тормозит развитие материалистического мышления у детей. В результате, как отметила Л. Шпет, «на несколько лет было прервано издание каких бы то ни было сказок для детского чтения, а в театрах для детей с 1925 по 1935 год не было поставлено ни одного сказочно-феерического спектакля»[10].

Ограничения коснулись также и классики. Лишь в середине 1930-х годов после статей А. М. Горького «О том, как я учился писать», «О безответственных людях и о детской книге наших дней», его высказываний и выступления С. Я. Маршака на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году сказка и классика были реабилитированы, как отмечает В. Н. Дмитриевский[11].

Разворачивались дискуссии о том, каким должен быть театр для детей. Юрий Бонди, новый художественный руководитель ГТДД, заявляет: «Я утверждаю, что единственный вид театра, нужный в настоящее время детям, – это театр агитационный. <…> Беспощадная борьба со старым бытом, со старой верой. Со старой этикой – вот наша первая задача»[12].

Важно отметить, что ТЮЗы находились в подчинения Народного комиссариата просвещения и испытывали давление со стороны педологов и школьных работников, которые требовали «создания универсального эталона для подражания на все случаи жизни, <...> выработке некой схематизированной

---

[9] Коханая О.Е. Первый детский театр советской России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 248.
[10] Шпет Л. Советский театр для детей. М., 1971. С114–115.
[11] Дмитриевский В. Н. Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей. Л.: Искусство, 1975. С. 74.
[12] Коханая О.Е. Первый детский театр советской России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 250.

установки своего рода «кодекса положительности», считая это спецификой театра для детей»[13].

ТЮЗы осознавали необходимость вывести на сцену героя-современника, однако остро стояла проблема отсутствия актуального драматургического материала. По воспоминаниям Н. И. Сац, «...самая горячая энергия не могла в те времена повернуть драматургов театров для взрослых лицом к детям»[14]. Живая связь с юными зрителями показывала, что сказка не способна в полной мере удовлетворить их запросы. О том, что дети и подростки ждут современную пьесу, говорили их письма: «“Мы хотим видеть пьесы о нашей жизни” <...> “Мы хотим, чтобы театр помогал нам разобраться в наших недостатках”. “Мы хотим видеть ожившими на сцене нашего театра тех, кто погиб в борьбе за Советскую власть”»[15].

Одна из первых советских пьес с образом героя-сверстника – «Колька Ступин»[16] С. А. Ауслендера и А. А. Солодовникова. Премьера в постановке Юрия Бонди состоялась на сцене ГТДД в 1923 году. Юный беспризорник отправляется в Америку, чтобы достать летающие башмаки для своей хромоногой подруги, вступает в борьбу с империалистами, спасает от крушения поезд и срывает план по взрыву гигантской радиобашни, на которой в честь 10-летия революции должен был вспыхнуть луч, равный по силе солнцу. В финале Колька героически погибает. В пьесе ощущается поиск формы разговора с юным зрителем. В ней присутствуют сказочные элементы (волшебный предмет – летающие башмачки), элементы фантастики (радиобашня, сверхмощный луч), приключенческий сюжет пьесы призван удерживать внимание зрителей. Но важно отметить и идеологическую составляющую финала: воспитание юного поколения осуществлялось через образ подростка, обладающего героическими чертами характера, что проявлялось в поступке – готовности пожертвовать жизнью ради высокой идеи. Смерть ребёнка в

---

[13] Дмитриевский В. Н. Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей. Л.: Искусство, 1975. С. 75.

[14] Сац Н. И. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний : монография. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022. С. 185.

[15] Там же. С. 371.

[16] Ауслендер С. А. Собрание сочинений / Сергей Ауслендер ; со вступ. ст. Б. Переса, автобиографией и портр. автора ; обложка: Т. Д. - [Москва] : Моск. т-во писателей, [1928] (Л. : тип. Ленингр. правда). 6 т. (Библиотека путешествий, приключений и исторических романов, повестей и рассказов). Т. 4: Юношеский театр. 1928. С. 121–204.

контексте эпохи расценивалась не как трагедия, а как жизнеутверждающий поступок, совершённый во имя революции и во благо светлого социалистического будущего. Но при этом, как в любой недиалогической пьесе, ее итог заранее предопределен, зритель не вовлечен в поиск истины, она ему преподнесена в готовом виде благодаря образу «готового» (по М. М. Бахтину) героя, программирующего и развитие действия, и его итог.

В 1925 году Ленинградский ТЮЗ показал в постановке А. А. Брянцева «Тимошкин рудник»[17], созданный актером и режиссером театра Л. Ф. Макарьевым. Как отмечает С. Д. Зельцер, пьеса «по праву может быть вписана красными цифрами в историю советского театра для детей»[18]. И дело не в том, что «Тимошкин рудник» – одна из первых реалистических драм о юном современнике. Увлекательная пьеса о мальчике, который мужественно спасает рудник от взрыва, основана на факте – материалах по истории гражданской войны в Донбассе.

Примечательно, что драматург видит зрителем своей пьесы не только подростка, но и взрослого. О двуадресности пьесы, её направленности на восприятие зрителями всех возрастов, говорит система персонажей, в которую входят представители разных поколений: сестра Тимошки Анютка, его односельчане, рабочие-шахтёры, в числе которых – ровесники Тимошки, служащие рудника, участники преступной банды. Многонаселённость пьесы позволила драматургу реалистично показать картины жизни и во всей полноте развернуть драматический конфликт, отражающий центральный конфликт эпохи: классовую борьбу, противостояние старого и нового миров.

Но и тут Тимошка – «готовый герой», т. к. в контексте революционной борьбы персонаж уже определился с тем, на чьей он стороне. Для того чтобы создать у юного зрителя аналогичную убежденность в правоте коммунистов, каким был убитый бандитами отец Тимошки, автор пьесы вводит яркие отрицательные образы врагов революции – белогвардейского офицера-авантюриста Денисова и атамана банды Андрея Хряща по прозвищу Батько. Финал пьесы, в котором

---

[17] Макарьев Л. Ф. Тимошкин рудник : пьеса в 3 действиях и 11 картинах. Москва : Московское театральное издательство, 1926. 45 с.

[18] Зельцер С. Д. Александр Александрович Брянцев / Общ. ред. и вступит. ст. С. Д. Дрейдена. М.: ВТО, 1962. С.24

Тимошка остаётся жив несмотря на смертельную опасность, утверждает правоту коммунистов и вселяет надежду на успех в строительстве новой жизни. Выбор, по сути дела, сделан в самом начале, и драматическое действие лишь должно убедить зрителя в его справедливости. Более того, всё внимание сосредотачивается на действии, именно на его уровне и ведется диалог со зрителем. Внутренне состояние героя, возможность его относительной автономности внешним событиям в такой драме нет.

Тем не менее важно для современной драмы, что в образах Кольки Ступина и Тимошки наметилась развитая в дальнейшем тенденция изображения подростка, наделённого героическими чертами характера, способного на поступок, в том числе – на жертву ради высоких идеалов и светлого будущего. Ещё одна существенная особенность образа подростка – его вовлечённость в общественную жизнь, ребёнок мыслится не частным субъектом, определяющимся со своей судьбой, а строителем социалистического будущего страны, которое выступает в качестве основной и при этом надындивидуальной ценностью.

2.1.2. Формирование традиций взаимодействия с читателями в пьесах 1930–1940-х годов

На развитие детско-юношеской драматургии 1930-х и 1940-х годов существенное влияние оказали последовательные меры, регламентирующие деятельность ТЮЗов. В 1934 году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей были утверждены принципы социалистического реализма как творческого метода советского искусства. В 1935 г. принято постановление СНК РСФСР «О театрах юных зрителей», которое призывало театры заботиться о коммунистическом воспитании подрастающего поколения, ориентировало на работу со школьниками преимущественно среднего возраста[19]. С 1936 года ТЮЗы перестали быть подведомственными учреждениями Народного комиссариата

[19] Постановление СНК РСФСР от 21 февраля 1935 г. «О театрах юного зрителя» // Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства (СУ) РСФСР. 1935. № 8. Ст. 82.

просвещения и вошли в подчинение созданного Всесоюзного комитета по делам искусств, что освободило театры от педагогического контроля и значительно расширило свободу творчества.

Перед драматургами ставилась задача – «художественное воплощение характера советского человека, постижение его социальной и нравственной сущности»[20], – пишет И. Л. Любинский, автор «Очерков о советской драматургии для детей».

В числе коммуникативных стратегий детско-юношеской драматургии 1930-х годов отметим создание образа авторитетного взрослого, мудрого наставника подрастающего поколения, как правило, из среды военных: красный командир, моряк, лётчик, пограничник, чекист и т.п. Человек военной выправки, строгой дисциплины и незаурядного ума – это образец идеального характера, на который должны были равняться юные зрители. Стоит добавить, что данная тенденция просматривается во всех сферах искусства того времени.

К примеру, в пьесе «Винтовка №492116» А. А. Крона (1930 г.) представлена история перевоспитания малолетних безпризорников, в недавнем прошлом – участников преступной банды. Четверо ребят от 12 до 17 лет попадают в территориальную воинскую часть, где под руководством опытных наставников-военных меняются взгляды молодых людей на собственную жизнь. В пьесе важны образы взрослых. Ротный командир Август Емельянович Эйно – безусловный авторитет, уважаемый всеми честный и строгий руководитель, чьи решения всегда оказываются верными. Командир отделения Егор Алексеевич Косов, назначенный наставником к новеньким ребятам, не только беспрекословно выполняет приказы вышестоящих, но и проявляет сердечное отношение к своим воспитанникам. Взрослые доверяют детям и терпеливо ждут, когда ребята откажутся от старых убеждений, перестанут воровать, начнут жить по новым правилам. Если ребята помладше довольно быстро принимают новые правила жизни, то старшему из них семнадцатилетнему Ироду это решение даётся не сразу. Когда человек из

[20] Любинский И. Л. Очерки о советской драматургии для детей. М.: Дет. лит., 1987. С. 77.

преступного прошлого, главарь банды Герцог предлагает Ироду вернуться «на свободу», герой ставится в ситуацию нравственного выбора.

Важно отметить, что драматург не показывает внутренние переживания юноши, благодаря чему сохраняется интрига, возрастает драматическое напряжение. Ирод – это уже «меняющийся герой» (по М. М. Бахтину), при этом изменения, происходящие в его сознании, выражаются во внешнем действии в форме поступка, то есть автономия внутреннего и внешнего действия в подростковой драме ещё не используется. На боевом дежурстве вместо того, чтобы отдать Герцогу доверенную ему боевую винтовку (для организации побега), парень обращает оружие против своего бывшего хозяина, берёт его в плен и приводит в воинскую часть. Не словами, а конкретными действиями юноша доказывает своё решение изменить жизнь и стать красноармейцем. Своеобразным символом перерождения становится отказ парня от прозвища Ирод. В новую жизнь он входит со своим настоящим именем – Алексей Иванов:

«Эйно. (*молча смотрит на Ирода, затем прикладывает руку к козырьку*). Поздравляю вас, товарищ Иванов. Вы доказали, что имеете право на вашу винтовку. (*Протягивает ему руку.*)»[21].

Иной вариант решения проблемы героя-носителя истины представляют собой пьесы, в которых воссозданы образы выдающихся политических и государственных деятелей. Пьеса И. Е. Всеволожского «Детство маршала»[22] (1937 г.) посвящена С. М. Будённому, «Большевик»[23] Д. Дэля (1940 г.) – Я. М. Свердлову. В послевоенное время это направление было продолжено Ю. Германом, автором пьесы «За тюремной стеной»[24] (1957 г.), посвящённой Ф. Э. Дзержинскому. Особенность этих пьес – романтизация, идеализация героев революции, в образах которых юный зритель мог обрести идеальный пример для подражания. Истории известных революционеров показывали то, как формируется идеальный характер или то, как он проявляется уже в детстве.

---

[21] Крон А.А. Пьесы и статьи о театре. М. : Искусство, 1980. С. 62.
[22] Всеволожский И. Детство маршала: Пьеса в 3 д. М., 1940. 98 с.
[23] Дэль Д. Большевик : (Из жизни Свердлова) : Пьеса в 4 актах. Москва ; Ленинград : Искусство, 1941. 65 с.
[24] Герман Ю. П. За тюремной стеной : пьеса в 3 д. Москва : Искусство, 1957. 102 с.

Идеальным героем может выступать и школьный коллектив. В пьесах школьной тематики 1930-х годов утверждается образ «положительного героя-подростка в новой социальной действительности»[25]. А одна из ведущих их коммуникативных стратегий (вплоть до 1960-х годов) – образ школьного коллектива, который задаёт высокую нравственную планку для всех членов общества и оказывает положительное влияние на «неправильных» подростков, которые характеризуются эгоизмом, индивидуализмом. Это и порождает противостояние героя коллективу, заканчивающееся победой последнего и утверждением коллективных ценностей. Об этом говорят пьесы «Брат героя»[26] Льва Кассиля (1939 г.), «Коньки»[27] С. В. Михалкова (1939 г.), «Красный галстук»[28] С. В. Михалкова (1947 г.), «Аттестат зрелости»[29] Л. Гераскиной (1948 г.), где процесс морального совершенствования детей и подростков происходит под влиянием школьного коллектива, являющегося носителем нравственных установок.

Так, в пьесе Лии Гераскиной «Аттестат зрелости» главный герой – школьник Валентин Листовский – постоянно насмехался над молодой учительницей, в результате чего был осуждён всем классным коллективом и, несмотря на успешную учебу, был исключен из комсомола. Конфликт в пьесе строится на противостоянии тех нравственных норм, которые коллективом признаются правильными, эталонными, и ошибочной, эгоистической позицией Листовского. Разрешение конфликта происходит за счет изменения позиции заблуждавшегося героя, признания им правоты школьного коллектива и возвращения на правильный путь.

На исходе 30-х годов становится очевидным, что за школьной может стоять семейная драма. И. В. Шток в «Доме №5»[30] намечает направление развития

---

[25] Любинский И. Л. Очерки о советской драматургии для детей. М.: Дет. лит., 1987. С. 98.

[26] Кассиль Л. Брат героя: Пьеса в восьми картинах. Авторская обработка для самодеятельного театра // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://krispen.ru/kassilj_l_01.pdf (дата обращения: 01.06.2026).

[27] Михалков С. В. Коньки, или Воспоминание о школе : В 2 ч., [с прологом] / С. В. Михалков. М.: [б. и.], 1976. 62 с.

[28] Михалков С. В. Красный галстук : Пьеса в 3-х актах, 8-ми картинах // Михалков С. В. Пьесы для детей. М., 1953. С. 49–88.

[29] Гераскина Л. Б. «Аттестат зрелости» / Пьеса в 4-х д., 8-ми карт. М.: «Искусство», 1951. 132 с.

[30] Шток И.В. Пьесы. Москва : Советский писатель, 1986. 464 с.

подростковой драматургии в сторону изображения частной жизни и погружения во внутренний мир подростка. Пьеса пользовалась популярностью и шла в театрах Москвы, Ленинграда, Саратова и многих других городов.

В «Доме №5» жизнь и понимание жизни показываются с разных точек зрения – с позиции ребёнка и с позиции взрослого. Происходит постоянное чередование сцен, в которых диалоги малышей, детей постарше и подростков чередуются с разговорами взрослых. Во многих сценах взрослые говорят с детьми, но не всегда участники коммуникации слышат друг друга. Основные действующие лица пьесы – ученики, учителя и родители, живущие в одном доме. Главный герой – четырнадцатилетний Ганя Сёмушкин, мечтатель и выдумщик, страстно желающий отличиться геройским поступком. Учительница и директор видят только его плохую успеваемость, другие соседи считают его хулиганом, одноклассники – обманщиком. На первый взгляд, это герой отрицательный, однако выясняется, что не всё не так однозначно. Никто, даже любимая девочка, одноклассница Гани, не догадывается, что мальчик живёт один с отцом-инвалидом, а его мама много лет назад уехала. Он стесняется своей семьи, ведь в сравнении с соседом Новосёловым, лётчиком, героем Советского Союза, его отец вовсе не герой, хотя и воевал. Но когда одноклассники случайно узнают, что Ганя один ухаживает за больным отцом, сам ведёт хозяйство и даже готовит суп, они видят в этом проявление самого настоящего героизма. Конфликт между коллективом и ребёнком переходит в пьесе к раскрытию конфликта поколений – когда взрослые могут не понимать, не видеть и не слышать детей. И на этом фоне раскрывается внутренний мир подростка, обнажается его уязвимость. Таким образом, главный конфликт пьесы, организующий логику построения действия, это внутренний конфликт подростка. Конфликт этот разрешается благополучно, хотя финал у пьесы открытый. После смерти отца к мальчику приезжает мать, происходит примирение, но парень отказывается ехать с ней, он выбирает другого взрослого, с которым подружился. А матери, по совету соседки, бывшей её учительницы, остаётся только ждать и верить, что всё образуется:

«*Марья Владимировна.* Как же мне быть теперь, Лидия Васильевна?

Лидия Васильевна. Ждать их. Или поехать туда, вслед за ними. Ведь у вас отпуск теперь, и отпуск надолго. Вот и поезжайте. И постепенно, шаг за шагом, завоюйте снова сердце Гани…»[31].

Изменение образа героя, усложнение действия и конфликтных положений говорит о том, что меняются диалогические особенности пьесы. Автор стремится включить зрителя в диалог, вывести на собственные размышления о жизни. Пьеса уже не утверждает надындивидуальные истины: лучший герой – герой-боец, главная роль в формировании личности – коллектив и т.п. Зритель, скорее, перестает быть экспертом того, насколько убедительно представлены основные идеи времени, преподносимые не только театром, но и другими видами искусства.

В драматургию 1940-х годов возвращаются мотивы героического, появившиеся ещё в 1920-е годы как неотъемлемая часть советской пьесы для детей и юношества. Но теперь эти мотивы связаны не с темой революции, а с отражением героического подвига советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов и той роли, которую дети и подростки сыграли для победы. Важно отметить созданную драматургами палитру образов детей, переживших войну или геройски погибших за родину. Это дети и подростки, находящихся в тылу («Далёкий край»[32] Е. Шварца, 1942 г.), юные герои, вовлечённые в дело войны («Сказка о правде»[33] М. И. Алигер, 1945 г., «Молодая гвардия»[34] А. Г. Алексина, 1974 г.), дети, оказавшиеся в оккупации («Я хочу домой»[35] С. В. Михалкова, 1949 г.), повзрослевшие участники войны («Мой бедный Марат»[36] А. Арбузова, 1965 г.).

В пьесах послевоенных лет школьная пьеса продолжает занимать важную часть репертуара. Отметим внимание драматургов к созданию положительного образа учителя – человека чуткого, небезразличного к судьбам детей, способного

---

[31] Там же. С. 459.
[32] Шварц Е. Л. Далекий край // Советская драматургия : репертуар театра юного зрителя : в 2 т. Москва ; Ленинград : Искусство, 1950. Т. 2. С. 3–53.
[33] Алигер М. И. Сказка о правде: [О Герое Советского Союза комсомолке-партизанке Зое Космодемьянской]: Драматическая поэма в 4-х действиях. М.; Л.: Искусство, 1947. 107 с.
[34] Алексин А. Г. Молодая гвардия: пьеса в 2 ч. / А. Алексин. М.: ВААП, 1974. 89 с.
[35] Михалков С. Я хочу домой // Пьесы для детского самодеятельного театра. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 9–52.
[36] Арбузов А. Н. Мой бедный Марат : диалоги в трех частях. Москва : Искусство, 1969. 86 с.

организовать коллектив, направить своих воспитанников к принятию правильных решений.

В качестве примера приведём пьесу В. С. Розова «Её друзья»[37] (1949 г.), в которой классный руководитель Валентина Васильевна Волохова первая обратила внимание на перемену в её ученице, отличнице Люсе Шаровой и навестила родителей девушки. Оказалось, что причина проблем с успеваемостью – прогрессирующая потеря зрения, о которой никто не догадывался. Одноклассники под присмотром классного руководителя и с одобрения директора организуют занятия на дому, благодаря чему Люся успешно заканчивает школу. А удачная операция в Москве возвращает девочку к нормальной жизни.

Обратим внимание на новый тип драматического конфликта, реализованный драматургом. В пьесе нет отрицательных героев и, соответственно, нет социального столкновения. Драматический конфликт в розовской пьесе лежит в сфере нравственной психологии, личной совести и внутреннего выбора. Это борьба человека с самим собой – справится ли он с обрушившейся на него бедой, и это проверка коллектива на подлинность дружбы – сможет ли каждый из участников коллектива пройти путь до конца и не отступить под давлением личных обстоятельств. Драматический конфликт определяет особенность действия пьесы – диалогические сцены, раскрывающие внутренние переживания героев:

«*Света.* Почему ты молчишь?

Люся. Я всё понимаю, Таня. Вероятно, и я то же говорила бы тебе. Только, наверное, не так хорошо. Девочки, этого нельзя себе представить, пока не испытаешь сама. Вот ты говоришь: одолеем все препятствия! Ну а что вы можете сделать? Ничего! Решительно ничего!

Таня. Так что же ты собираешься делать? Сидеть сложа руки и слезами обливаться? А время идёт!..»[38].

---

[37] Розов В. С. Её друзья // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Пьесы, 1943–1969. М.: ОЛМА-Пресс, 2001. С. 63–117.
[38] Там же. С. 90.

2.1.3. Развитие способов организации диалога с читателем / зрителем в 1950–1960-е годы, проблема двуадресности

Рассмотренная пьеса В. Розова предвосхищает существенный сдвиг в авторских стратегиях по выстраиванию диалога со зрителем в 1950–1960-е годы, когда подростковая драматургия развивается под влиянием процессов, характерных для искусства «оттепели»: ослабляется цензура, повышается уровень свободы слова. Основной целью авторов становится не формирование представления об идеальном герое, как это было ранее, а постановка проблемы выбора героем своего жизненного пути.

Герои пьес В. Розова «В добрый час» (1954 г.) и «В поисках радости» (1957 г.), В. Пановой «Как поживаешь, парень?» (1962 г.) стремятся принести пользу обществу и не принимают философию мещанства, они ищут свое призвание и решают вечные вопросы о смысле жизни.

Андрей Аверин, герой пьесы В. Розова «В добрый час» – вчерашний девятиклассник, сын профессора. В пьесе показывается процесс зарождения и твердого решения парня найти свою «точку», в которой раскроются все его способности.

«*Алексей.* Какая точка?

Андрей. Ну, место своё. Оно – одно единственное. Попал на это место – и все твои способности наружу выходят. Все, что есть! Тут, понимаешь, человек обязательно счастливый бывает. И другие его любят, ценят. Самое важное – найти эту точку... Призвание – это, наверное, тяга к этой точке. Да?»[39].

В основе сюжета пьесы В. Пановой «Как поживаешь, парень?»[40] лежит история о молодом человеке Евгении Заботкине, который собирается уехать из деревни в город навстречу новой, самостоятельной жизни. Он пытается доказать, что нельзя жить по регламенту, по чужому опыту и точке зрения, что жизнь не делится на «как надо» и «как нельзя». Борясь с чужими установленными

[39] Розов В. С. В добрый час! // Избранное: Пьесы. М.: Искусство, 1983. С. 72–152.
[40] Панова В. Ф. Как поживаешь парень?: Пьеса в 2-х частях. М. , 1962 . 91 с.

предписаниями за право собственного «голоса», он постепенно рушит свою жизнь. Но, получив именно свой жизненный опыт, Евгений находит истинный путь, возрастает изнутри и перерождается духовно.

Таким образом, герой пьесы, находящий свою точку опоры в жизни, становится для зрителя тем образцом, на который стоит равняться. При этом автор выбирает не прямые пути указания на своё целеполагание зрителю.

Основополагающий конфликт в пьесах данного периода претерпевает эволюцию: с плана внешнего (борьба разнонаправленных интересов школьного коллектива и подростка) происходит переход на план внутренний (внутренняя борьба подростка на пути к своему идеалу, путь взросления, преодоление «внутреннего перелома», кризиса). Герою, а вместе с ним и зрителю, предстоит сделать самостоятельный выбор и ответить на вопрос: каким быть. Важно отметить, что автор подсказывает верное направление и вполне ясно обозначает, какой выбор будет правильным. Поэтому и конфликт в этих пьесах оказывается разрешаемым. В пьесах возникают условно открытые финалы: противоречие разрешено, а открытость связана с тем, что перед героем возникает образ пути, на который он уже вышел. Его судьба ещё не сложилась, но её направление уже ясно.

Рассмотрим более подробно пьесу «В поисках радости» В. Розова. Она очевидно создается на основании чеховской традиции русской драмы, которая становится актуальной именно в оттепельной литературе.

Как и в новодрамовской пьесе рубежа XIX–XX веков, В. Розов разворачивает основное действие в доме Савиных, на пороге которого постоянно возникают новые лица – знакомые, соседи, одноклассники и т.п. И автор особенно подчеркивает, что в этом доме становится тесно, но не из-за присутствия в нем большого количества людей, а из-за загроможденности дома предметами. Их в этот дом затаскивает Леночка, жена старшего сына Клавдии Васильевны. И в доме создается тяжелая атмосфера, герои молчат и свое недовольство происходящим предпочитают не высказывать напрямую. Ситуация напоминает историю чеховского дома Прозоровых, где Наташа постепенно заводит свои порядки и выселяет сестер из их комнат, а в конце концов – из дома.

В чеховской пьесе герои под воздействием мещанства, пошлости и обыденности, и даже более широко – уходящего времени своей жизни в её будничных проявлениях – постепенно утрачивают свои мечты, становятся не теми, кем хотели быть изначально. Все персонажи чеховских пьес – это, как отметил в свое время Б. И. Зингерман, люди, которым за тридцать и даже за сорок лет. Это герои, несущие на себе «следы долгих соприкосновений с действительностью»[41]. Розовская пьеса создает возможность посмотреть на ситуацию чеховского героя с позиции тех, кто только начинает жить. Взрослый человек может оценить, насколько далеко он ушёл от самого себя.

В пьесе «В поисках радости» на сцене не просто три брата и сестра. Герои, будучи наследниками одного отца, представляют собой три поколения: Федору 28 лет, Татьяне 19 лет, Николаю 18 лет, а Олегу – 15. В чеховской позиции, по сути дела, находится только Федор. Именно его из родительского дома уводит Леночка, а Татьяне и Николаю предстоит сделать выбор. И парадоксальной в розовской пьесе оказывается позиция подростка.

Он, будучи героем драмы, отчасти построенной по модели новодрамовской пьесы с ее рефлексирующим героем, ищущим и открывающим правду о себе и жизни, оказывается характером, в основе которого лежит четко определенный автором нравственный стержень. И в решительный момент он обнажается, поскольку герой, единственный из всех, оказывается способен на поступок: когда Лена выбрасывает в окно банку с рыбками, за которыми ухаживал Олег, в ответ парень саблей своего отца начинает рубить вещи, которыми Леночка загромоздила весь дом. В итоге возникает пространство свободы. Но свободы не от вещей и мебели, а от людей, конформистов и мещан. Собственно, поэтому в финале Олег приглашает Геннадия приехать к ним в дом и говорит, что теперь места хватит всем.

Рядом с Олегом и другие задумываются о том, что они делают. Татьяна отказывается от Леонида, близкого своей жизненной позицией Леночке, и впервые начинает серьезно смотреть на Геннадия, давно в неё влюбленного. Николай, не

[41] Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 8–9.

задумываясь, бросается на помощь Кате. Видеть себя со стороны начинает и Федор. Но, подобно Андрею Прозорову, он остается со своей женой (надежды на то, что он не предаст свою мечту почти не остается).

Образцом поведения Олег становится и для Геннадия. После того, как Олег не принимает его подарок, купленный на взятые тайком деньги отца, Геннадий отказывается от воровства, не дает отцу ударить себя и находит в себе силы и слова, чтобы признаться в чувствах Татьяне.

Мир подростков у В. Розова не идеален. В нем есть и те, кто подобно Леночке, манипулирую близкими и полагают, что правы во всем; есть и случаи, когда у родителей появляются страшные мысли. Вспоминая о Федоре, Клавдия Васильевна признается: «...ваши неудачи, особенно измены человеческому достоинству, они просто пугают меня, хочется кричать от обиды! Я как будто падаю вниз, в грязь!»[42]. Такой неудачей была подростковая компания сына и его пьянство.

Не идеален и Олег. Одноклассницы говорят о нем, как о «немножко сумасшедшем», легкомысленном, излишне веселом, упрямом, «однобоко увлеченном литературой» и т.п. Но рядом с ним герои перестают обманывать самих себя и находят решения в трудных для них ситуациях. Так персонаж-подросток становится тем, кто помогает автору высветить проблемы людей и указать на идеал, который драматург хотел бы утвердить в жизни. При этом автор не приглашает читателя / зрителя к размышлению о том, что хорошо и что плохо: это и так очевидно. Как очевиден и воспитательный момент в драме, если ее смотрит подросток. За счет сложности организации сюжета произведения, где радость ищут все персонажи – от родителей до детей, очевидна и его двуадресность. А авторский вывод о том, что радость без нравственных основ жизни невозможна, появляется благодаря разрешению конфликтных положений пьесы и тех векторов развития жизни героев за пределами действия драмы,

[42] Розов В. С. В поисках радости // Избранное: Пьесы. М.: Искусство, 1983. С. 198.

которые обозначает ее финал, где «лунный луч падает на аквариум, освещая уснувших рыб»[43].

Аквариум с рыбами становится образом-символом пьесы. Наблюдая за ним, герой думает о хорошем и мечтает, чтобы такие мысли были и у его близких, и у всех людей вообще.

Таким образом, в драме оттепельного времени усложняется авторское целеполагание в пьесах, адресованных подросткам. В них не только дается образец жизненного выбора, но и показывается его сложность и трудность движения по выбранному пути. Причем подросток и наблюдает за жизнью взрослых, и оценивает свой мир, своих одноклассников, и совершает выбор, благодаря которому обнажается авторская система ценностей. Средствами реализации авторской цели становится далеко не идеальный герой, сложный многогеройный сюжет, конфликт, основанный на противостоянии разных систем ценностей, авторские символы, отсылки к классической новодрамовской драматической традиции и т.п. Таким образом, именно оттепельная драма показывает и возможности двуадресности пьесы, и актуальности для нее новодрамовской традиции, вовлекающей читателя / зрителя в диалог с автором.

2.1.4. 1970–1980-е годы как время актуализации пьесы не для подростков, а о подростках

Как отмечает А. А. Сеничева, время позднего СССР (1970-е – 1980-е годы), характеризующееся упадком идеологии, вывело на сцену героя, находящегося «между системой и хаосом»[44].

Многие пьесы этого периода двуадресны, поскольку обращаются не только к молодежи, но и к поколению взрослых людей. На примере историй отдельно взятых подростков драматурги начинают изображать острые общественные недуги.

---

[43] Там же. С. 228.
[44] Сеничева А. А. Современная драма о подростках: генезис и поэтика : диссертация … канд. филол. наук : 5.9.1 / Сеничева Анна Андреевна. – Вологда, 2026. С. 104.

Трансформируется молодой герой в пьесах В. Розова. В отличии от Андрея Аверина, который ради поиска своего призвания уезжает из благополучной Москвы в Сибирь, герой пьесы «Гнездо глухаря» (1978 г.) шестнадцатилетний Пров Судаков плывёт по течению и предпочитает согласиться с решением отца учиться в выбранном им престижном институте:

«*Пров.* <...> Ты после школы куда наметила?

Зоя. Попытаюсь в педагогический. А ты?

Пров. Я в МИМО.

Зоя. Ясненько.

Пров. Отец туда определяет.

Зоя. Ясненько, говорю.

Пров. Чего тебе ясненько?

Зоя. Все ясненько.

Пров. А что? Жизнь приобретает накатанные формы. Время стабилизации»[45].

Развитию двуадресности пьес способствует особое внимание драматургов к психологическим исследованиям взаимоотношений между взрослыми и детьми. В пьесах Г. С. Мамлина «Салют динозаврам!» (1979 г.), Г. И. Полонского «Драма из-за лирики» (1975 г.) говорится о дружбе и взаимопонимании между старшим и молодым поколениями как важнейшем залоге нравственного здоровья молодых людей, фундамента для становления личности, гражданского созревания. А. А. Арбузов в «Жестоких играх» (1978 г.) поднимает проблему отчуждённости в семье как источнике многих потрясений и драм молодых героев.

При дезориентации взрослых им трудно заниматься воспитанием подростков, трудно вести с ними диалог о том, каким следует быть, какой выбор стоит делать, как разбираться во всех перипетиях взрослой жизни, как готовиться к ней. Поэтому все больше появляется пьес о подростках. И эти пьесы, являясь лакмусовой бумагой для определения проблем времени, адресуются в первую очередь взрослым.

---

[45] Розов В. С. Гнездо глухаря // Избранное: Пьесы. М.: Искусство, 1983. С. 636.

В литературе кануна перестройки одной из ведущих тенденций становится «шоковая терапия», для которой характерно «усиление публицистического начала, ужесточение конфликтов и жизненных ситуаций, стремление к острому, правдивому разговору о накопившихся в застойное время общественных недугах»[46], – пишет М. И. Громова. Под влиянием идей гласности данная тенденция коснулась и детско-юношеской драматургии. Героями пьес и киносценариев становятся наркоманы и проститутки, юные бездушные прагматики, «неформалы», особо жестокие хулиганы. Многие пьесы этого времени выросли из реальных жизненных историй и журналистских материалов («Остановите Малахова!» В. Аграновского (1977 г.), «Вагончик» Н. Павловой (1982 г.), «Ловушка 46, рост 2» (1985 г.) и «Между небом и землей жаворонок вьется» (1989 г.) Ю. Щекочихина и др.).

В серии документальных пьес мы находим новую коммуникативную стратегию авторов: прямой разговор со зрителем через образ журналиста. В пьесе-расследовании, пьесе-предупреждении реализуется желание драматургов выйти на прямой диалог с молодёжью и взрослыми, чтобы через совместный эстетический опыт выйти на обсуждение острых вопросов о семье и воспитании детей, о школе и школьном коллективе как той среде, которая формирует самооценку подростков, о каждом участнике школьного коллектива и его ответственности за жизнь своих одноклассников.

Такова пьеса «Остановите Малахова!»[47] журналиста В. Аграновского (1977 г.), созданная на документальной основе. Это произведение о трагической судьбе подростка Андрея Малахова, который стал преступником и оказался в колонии для несовершеннолетних не только из-за губительного влияния среды (сначала школа, затем – «сходняк» мальчишек во главе с криминальным авторитетом), но в том числе из-за безразличия и невнимательности родителей.

---

[46] Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. – 5–е изд. М.: Флинта, 2017. С. 130.

[47] Аграновский В. А. «Остановите Малахова!» // Остановите Малахова! / Валерий Аграновский. Драма из-за лирики / Георгий Полонский: сборник пьес для юношества. М.: Сов. Россия, 1980. С. 4–73.

Пьеса строится в форме расследования, которое ведёт журналист, обозначенный в системе персонажей как «Я». Читатель / зритель видит чередование сцен интервью: журналист беседует с Андреем, тюремным психологом, родителями, одноклассниками, учителями. Есть сцены, в которых участвуют все. Зритель последовательно «погружается» в жизнь Андрея, отыскиваются причины его нравственного и социального падения. И благодаря монтажному соединению сцен не только обнажается авторская логика их представления и мысль, которая за ней скрывается, но и обозначается способ вовлечения в диалог с автором читателя / зрителя. Он оказывается дополнением к авторскому решению погрузить адресата своего высказывания во внутренний мир героя.

В подростковых и молодёжных пьесах 1980-х годов наблюдается тенденция к освоению субстанционального, неразрешимого конфликта, характеризующего и «новую драму». В пьесах ведётся спор многих «правд», в конфликт вступают мировоззренческие позиции героев, порой непримиримые. При этом право ответа на вопрос нравственного выбора драматурги передают не столько героям, сколько зрителям.

К примеру, в пьесе Людмилы Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна», написанной в 1980-м году, отражён конфликт между новым поколением молодёжи, которое успело воспринять мораль нового времени – жесткого, энергичного, делового, требующего «таких же качеств от новых людей»[48], и консервативной учительницей математики – женщиной «старой закалки», у которой вечные ценности и принципы превыше всего и для которой жить «по-человечески»[49] означает жить «по чести»[50], а не просто иметь материальные блага.

В драматургии «шоковой терапии» проступает тенденция к отходу от жизнестроительных основ и задач советской социальной драмы и появлению пьес

---

[48] Разумовская Л. Дорогая Елена Сергеевна // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL: https://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_1524.doc
[49] Там же.
[50] Там же.

«жёсткого реализма», в которых действительность представлена как «невозможная для выживания» молодого поколения.

Остановимся на детальном рассмотрении пьесы «Ловушка 46, рост 2», написанной журналистом Юрием Щекочихиным в середине 1980-х. В то время он работал в газете «Комсомольская правда», где вёл еженедельную молодёжную рубрику «Алый парус», выходившую многомиллионным тиражом в форме приложения к газете. Писал и в других изданиях на самые острые темы, в частности – о подростковой преступности.

Один из очерков Ю. Щекочихина, появившийся в 1981 году в «Литературной газете», назывался «У реки»[51]. В тексте приводилась реальная история провинциального шестнадцатилетнего мальчика, который по счастливой случайности не стал убийцей, поскольку ударил ножом своего обидчика, но промахнулся. Парень подвергался преследованиям со стороны своего ровесника, который требовал достать ему джинсы, бывшие в то время дефицитом и символом престижа. Мальчик просьбу выполнить не мог и решился на отчаянный поступок.

По предложению Центрального детского театра на основе этого очерка Юрий Щекочихин написал пьесу. Премьера спектакля «Ловушка №46, рост второй» в постановке Алексея Бородина состоялась в декабре 1985 года. Важным для пьесы Ю. Щекочихина, как и в пьесе В. Аграновского, является образ Журналиста. Он организует прямой диалог со зрителем: «…Для реальных прототипов эта история стала уроком, и я хочу, чтобы он стал открытым»[52]. Но действие представляется не монтажным соединением сцен-интервью, а последовательно в пяти актах и движется по классической схеме от экспозиции – к завязке конфликта – острой фазе конфликта – кульминации и развязке.

В системе персонажей пьесы – несколько групп поселковых и городских ребят, представляющих подростковые субкультуры. В первых сценах показывается противостояние двух стай футбольных болельщиков: красно-белых, называющих себя «волка́ми», и красно-синих, именующих себя «конями». «Волки» и «кони» –

---

[51] Синяткина А. Что-то яркое и свежее ворвалось с ним в театр... // Ramtograf.ru: Газета о Российском академическом молодёжном театре. URL: https://www.ramtograf.ru/november2009/strpamyati.html.
[52] Щекочихин Юрий. Армия жизни. М.: Commonplace, 2017. С. 308

ребята из 8-х и 9-х классов, живущие в посёлке Химзавод, в полутора часах езды от города. Химзаводские ребята носят однотипную одежду, шарфы и шапки под цвет любимых футбольных команд.

Представители банды «коней» в пьесе не персонифицированы. Фокус авторского внимания направлен на ребят из банды «волков»: на лидера стаи Мишу по кличке Арлекино, его друга и «адъютанта» Андрея по кличке Чиж, Упыря («начальника безопасности») и Лёшку, который на год младше остальных ребят.

Вторая группа – «шарага». Это городские подростки из обеспеченных семей, с богатыми квартирами, дачами, мебелью, дорогой импортной техникой. Они ходят «*в джинсах и аккуратных кожаных куртках; ни шарфов, ни шапок*»[53].

Третья группа действующих лиц – взрослые. Это родители ребят из стаи «волков», майор милиции и журналист.

Основной конфликт в пьесе разворачивается внутри стаи «волков», когда двое ребят пытаются выйти из группировки. Сюжет пьесы – многогеройный и многолинейный, объединяющий драматические линии нескольких персонажей. Автору важно показать трансформацию, происходящую с каждым из участников истории.

Лидеры «шараги» знакомятся с Арлекино. Он привлекает их силой, авторитетом и влиянием. Арлекино, в стремлении произвести впечатление на своих богатеньких друзей, начинает на глазах у всех унижать Лёшку: публично издевается над ним, называя «Мошкой», заставляет вставать на колени, ползать и лаять как собака, произносить клятву. Все ребята из «шараги» смотрят на это молча, и только девочка Лена – дочь историка – возмущается и называет происходящее фашизмом. Инцидент с унижением Лёшки производит раскол в банде «волков». Андрей и Лёшка уходят из банды, за что подвергаются травле и ежедневным побоям.

В развитии сюжета пьесы значительная роль отводится линии любви и дружбы между Андреем и Леной. Именно Лена оказывает влияние на нравственный переворот в душе молодого человека, который мог бы поддаться

---

[53] Там же. С. 309.

влиянию толпы. Пара встречается тайно, но ребятам не удаётся избежать столкновения с «волками», чья банда пополняется ребятами из «шараги». Кульминационной в пьесе становится сцена, в которой унижению и насилию подвергаются не только мальчишки, но и Лена.

Автор пьесы показывает, что ребята, остающиеся в стае «волков», лишь деградируют. Лидер стаи Арлекино превращается в настоящего тирана. Упырь, которого в начале пьесы задерживают за драку, в конце попадается уже за воровство. Часть ребят из «шараги» перенимают «волчью» идеологию насилия и участвуют в избиении Андрея и Лены. Лена предпочитает потерять друзей и уйти из «шараги», но остаться при своём мнении. Лёшка постоянно мечется и переходит то на сторону Андрея, то на сторону Арлекино. Андрей проходит путь от состояния обезличенности и полного растворения в стае до жёсткого противостояния с ней.

Давление на Андрея нарастает. Как отмечается в ремарках, «те, с кем он был раньше, стали теперь его врагами, коварными, жестокими и беспощадными»[54].

В пьесе использован приём «вставных эпизодов», когда в основное действие вклиниваются сцены семейного общения «ребят-волков» со своими родителями. Автор показывает, что в каждой семье существуют проблемы, а в семье Арлекино градус напряжённости самый высокий. В семье Андрея существует проблема отстранённости. Отец не понимает, почему его сына бьют, ведь «с ним таких историй никогда не случалось»[55]. К сожалению, крик о помощи, обращённый к отцу, остаётся неуслышанным. Оставшись один-на-один в неравной схватке с миром насилия, парень решается на преступление.

Арлекино загорается идеей достать джинсы – как у его друзей из «шараги». Ему кажется, что отец Чижа, врач-хирург по профессии, берёт взятки – в том числе «джинсами» – и сможет решить проблему. Чиж вначале отказывается, ведь его отец – честный человек и «никогда ничего за операции не берет»[56]. Но после очередной угрозы парень решается заманить Арлекино в ловушку, где произойдёт

---

[54] Там же. С. 335.
[55] Там же. С. 337.
[56] Там же. С. 356.

честный обмен – джинсы за деньги. Там он наносит своему бывшему другу удар ножом, после чего идёт в милицию.

Примечательно, что катастрофическое событие в пьесе показывается не напрямую, а опосредованно. В финале автор располагает событийный ряд таким образом, чтобы создать у зрителя ощущение неминуемой беды. До наступления катастрофического события используется приём проспекции, когда монологи персонажей предвосхищают будущие события, раскрываются мотивы, двигающие поступками героев. После удара ножом, произошедшего «за сценой», применяется обратный приём – ретроспекция – когда из позиции «здесь и сейчас» персонажи рассказывают о произошедшем.

Финал у пьесы открытый. Заключительная реплика Журналиста побуждает зрителя ещё раз вернуться к началу этой истории и подумать о том, почему всё случилось так, а не иначе.

Таким образом, анализ пьесы Ю. Щекочихина показывает, что драматурги 1970-х – 80-х годов зачастую берут за основу сюжета частный случай, но выходят за рамки локальной истории на уровень общественной полемики и показывают болевые точки всего общества.

Автор создаёт такую драматическую структуру, которая раскрывает субстанциональный, неразрешимый конфликт – конфликт мировоззрений между носителями идеологии силы, которые ради достижения своей цели легко могут пойти на унижение, насилие и даже преступление, и тех, кто защищает идеалы мира, добра, дружбы, любви, честности и справедливости. Не только дети, но и окружающие их взрослые, более того, всё общество в целом оказываются причастными к возникновению и развитию противостояния, которое не может закончиться примирением противоборствующих сторон.

В пьесах появляется образ коллектива. Но он больше похож на стаю. Подростки существуют в оторванном от взрослых пространстве, оказываются вне внимания школы и родителей, увлекаются новыми идеями, а старые ценности подвергают сомнению. В детской литературе развязка обязательно должна быть позитивной, однако в пьесе Ю. Щекочихина развязка трагическая. Автор таким

образом ведёт диалог с поколением взрослых, призывая более внимательно относиться к жизни детей.

В 80-е годы все больше используются коммуникативные стратегии «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, выстраиваются диалогические отношения со зрителем посредством героев – носителей разных, порой непримиримых позиций, и посредством многолинейного сюжета, раскрывающего трансформацию позиции каждого участника истории. Но если А. П. Чехов предпочитал оставаться беспристрастным свидетелем драмы, то драматурги конца советской эпохи, обращаясь к теме жизни подростков и видя их в качестве своих адресатов, считают недостаточным просто показать историю.

Ввиду остроты поднимаемых вопросов автор хочет организовать прямой диалог со зрителем здесь и сейчас, поэтому так важен образ Журналиста. Его позиция – индивидуальная, личностная. Но он никого не судит, его образ необходим, чтобы инициировать диалог со зрителем. Сделать выбор и сформировать своё собственное суждение каждый зритель должен сам.

2.2. Пьесы о подростках 1990–2000-х и эстетика «новой новой драмы» рубежа XX–XXI веков

Системный кризис, с которым репертуарный театр столкнулся в 1990-е годы в связи с распадом СССР и глобальными изменениями в общественной жизни, оказал существенное влияние на состояние подростковой драматургии. Многие подростковые пьесы советского периода оказались невостребованными. Тем не менее, образ подростка не исчез из поля зрения драматургов. Напротив, жизнь подростков оказалась под их пристальным вниманием.

Возникает целый ряд жестоких пьес о детских судьбах, в которых юные герои появляются в трагическом ореоле никому не нужных, заблудившихся в этом абсурдном мире, брошенных, обречённых на одиночество и выживание, вместо нормальной человеческой жизни. Мы видим, что в них в отличие от детско-юношеской драмы советского периода адресатом преимущественно является

взрослый зритель. Для подростковой драмы важно показать возможности решения детских проблем и вывести зрителя во взрослую жизнь, однако появившиеся пьесы эту задачу не решают. Это и позволяет увидеть иной адресат драмы: они о подростках, но не для подростков.

Тема беспризорности и подростковой преступности поднимается в пьесе Л. Разумовской «Домой!»[57], написанной в 1993 году. Герои пьесы – дети и подростки, сбежавшие из интернатов и семей, очень рано повзрослевшие, выживающие на чердаках и в подвалах – почти все обречены на гибель. Пятнадцатилетняя Танька Рыжая, ждущая ребёнка от одного из двух сожителей-бандитов, не выдерживает родовых мук. Нет будущего и у семнадцатилетней Жанны, сбежавшей из дома от отчима-насильника, а в итоге вынужденной заниматься проституцией. Эти девушки, сами ещё дети, оказались никому не нужными («Сейчас много лишних людей появилось. Разве ты не заметил? Зачем нам всем жить?»[58]).

В последнем разговоре Жанны с Тёмным ангелом, который приходит забрать её душу, обнаруживается парафраз из финала чеховской пьесы «Дядя Ваня»:

«*Ангел.* Дай мне руку. Я помогу тебе подняться на крышу.

Жанна (*со страхом*). И что потом?

Ангел. И мы полетим. (*Чуть-чуть язвительно*.) И ты увидишь небо в алмазах»[59].

В этих словах, усиленных ремаркой, угадывается неутешительная оценка, которую автор даёт современному миру, безразличному к будущему детей. Здесь, на земле, – безысходность. Только там, в ином мире, этих брошенных детей пожалеют, проявят к ним милосердие. Об этом – последняя мольба Жанны:

«*Жанна*. Не уходи! Не оставляй меня одну! <…> Пожалей... я тебя очень прошу... я так устала... я хочу домой! Я так хочу домой, ангел! Отведи меня домой. Домой! Ну, пожалуйста. Домой! Домой!»[60].

---

[57] Разумовская, Л. Домой! // Драматург. 1995. №6. С. 47–82.
[58] Там же. С. 47–82.
[59] Там же. С. 47–82.
[60] С. 47–82.

Стоит отметить, что при всей трагичности истории драматург не лишает зрителя веры в жизнь. За трагическим финалом пьесы следует оптимистичный эпилог, говорящий о возможности нормального будущего для уцелевших детей. Это будущее напрямую связано с их духовным выбором, движением к богу и божественным заповедям:

«*Венька.* И сотворит Бог все новое...

Фома. ...все новое...

Венька. И будет Бог все и во всем, и будет царствовать во веки веков.

Фома. ...веков...

Венька. Аминь»[61].

На пьесах о подростках сосредоточились многие авторы театрально-драматургического движения «новая новая драма», которое возникло в России на рубеже XX–XXI веков (временные границы движения, по версии И. М. Болотян, охватывают период с 1998 по 2008 годы[62]).

В этих пьесах нашли отражение такие острейшие проблемы времени, как детский суицид («Раз, два, три!»[63] В. Леванова, «Путешествия на краю»[64] И. Савельева), одиночество, брошенность и незащищённость ребенка от жестокости взрослых («Пластилин»[65] и «Волчок»[66] В. Сигарева, «Выглядки»[67] и «Мама смерть»[68] В. Леванова), подростковая жестокость («Собиратель пуль» Ю. Клавдиева[69], «Наташина мечта»[70] Я. Пулинович), наркозависимость («Божьи

---

[61] С. 47–82.
[62] Болотян И. М., Лавлинский С.П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». М.: РГГУ, 2010. №2 (45)/10. С.36.
[63] Леванов В. Раз, два, три! // Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018. С. 271–275.
[64] Савельев И., Путешествия на краю: Камерная пьеса в 4 действиях // Драматург. 1995. № 6. С. 3–46.
[65] Сигарев В. Пластилин // Василий Сигарев – драматург, режиссер. URL: http://vsigarev.ru/doc/plastilin.html.
[66] Сигарев В. Пластилин // Василий Сигарев – драматург, режиссер. URL: http://vsigarev.ru/doc/volchok.html.
[67] Леванов В. Выглядки // Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018. С. 271–275.
[68] Леванов В. Мама-смерть // Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018. С. 271–275.
[69] Клавдиев Ю. Собиратель пуль // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev_4026.doc.
[70] Пулинович Я. Наташина мечта // Журнальный зал. URL: https://magazines.gorky.media/ural/2008/6/natashina-mechta.html.

коровки возвращаются на землю»[71] и «Семья вурдалаков»[72] В. Сигарева), отчуждённость в семье («Соколы»[73] В. Печейкина)

Все вышеперечисленные произведения, несмотря на то что главными героями в них являются дети, подростки и молодые люди, демонстрируют приверженность их авторов эстетике жестокости. Примечательно, что ребёнок и подросток как главный актант жестоких пьес для взрослой аудитории – это тренд не только русской, но и европейской драматургии конца XX – начала XXI столетий.

О. В. Ловцова отмечает, что в британской драме конца 1990-х – начала 2000-х годов сформировалась эстетика драматического и театрального искусства «In-Yer-Face Theatre» (театр-вам в лицо), которая актуализирует тему жестокости через образ ребёнка: «Поколение драматургов “театра вам-в-лицо” <…> интересуется разрушительной силой жестокости и продолжает исследовать ее причины и природу, изучать детей как субъектов, в первую очередь и наиболее остро испытывающих на себе суровость мира. В это время появляется – и процесс продолжается в настоящий момент – целый ряд пьес, авторы которых сфокусированы на фигуре ребенка и детских проблемах»[74].

С эстетикой театра «In-Yer-Face» российские драматурги имели возможность познакомиться в конце 1990-х – начале 2000-х годов благодаря приезду в Москву британского театра «Royal Court». Как отмечает М. И. Сизова, «Royal Court» активно проводил семинары, раздавал гранты, осуществлял совместные проекты, «основанные на драматическом изучении остросоциальных проблем, что отчасти стимулировало интерес русских авторов и развитие их творческой мысли в определенном направлении»[75]. Исследовательница пишет, что под влиянием кураторов «Royal Court» российские участники семинаров освоили технику «вербатим», т.е. использование дословной записи документального речевого

---

[71] Сигарев В. Божьи коровки возвращаются на землю // Василий Сигарев – драматург, режиссер. URL: http://vsigarev.ru/doc/korovki.html.

[72] Сигарев В. Семья вурдалаков// Василий Сигарев – драматург, режиссер. URL: http://vsigarev.ru/doc/cvurda.html.

[73] Печейкин В. Соколы // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/p/pecheykin/pecheykin_2429.pdf.

[74] Ловцова О.В. Типология детских образов в британской драме: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна – Екатеринбург, 2018. С. 6–10.

[75] Сизова М.И. Феномен тольяттинской драматургии (В. Леванов, В. и М. Дурненковы, Ю. Клавдиев): дис … канд. иск. наук : 17.00.01 / Сизова Мария Ивановна. – СПб., 2013. С 6.

материала. Пьесы, созданные в этой технике, составили основу репертуара «Театра.doc», основанного в 2002 году в Москве[76].

Я. О. Шебельбайн приводит многочисленные примеры немецкоязычных пьес 2001–2019 годов о подростках, посвящённых темам: «детская травма как следствие семейного насилия <…> неспособность к общению и “расскоммуникация” <…> трудности взросления и неприятие жестокого мира взрослых <…> “превращение детской мечты во взрослое разочарование” <…> самоубийство как единственный возможный ответ миру <…> вопросы взаимоотношений, любви и секса, агрессия молодого поколения, тотальное непонимание отцов и детей, копирование детьми аморального образа жизни взрослых: пьянства, безосновательной агрессии, безработицы»[77].

Стилистика русскоязычных пьес 2000-х о подростках повторяла общий тренд «перформансов насилия» и отличалась гипернатурализмом, намеренным отказом авторов от литературных языковых норм, активным использованием обсценной лексики. Образ ребёнка / подростка в пьесах этого направления был средством изображения мира взрослых и поводом для разговора о болезнях общества. Доказательством тому становится тот факт, то исполнялись эти пьесы (в виде читок или спектаклей) не в ТЮЗах, а на сценах драматических театров и на экспериментальных театральных площадках для взрослой публики.

Для пьес рубежа XX–XXI веков о жизни подростков были характерны такие мотивы, как смерть, сиротство, брошенность, одиночество. Сюжеты пьес часто заканчивались гибелью юного героя, который становился жертвой жестокого мира взрослых. В сюжет пьес включалось подробное описание происходящих событий, в том числе сцены унижения, издевательств, насилия над подростками.

Многие пьесы о подростках рассматриваемого периода близки к жанру трагедии, поэтому разрешение конфликта в них носит катастрофический характер, а смерть героя неминуема. К примеру, в пьесе В. Сигарева «Пластилин» главный герой 14-летний Максим вместе со своим другом подвергаются насилию со

---

[76] Там же. С 7–8.

[77] Шебельбайн Я. О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001–2019) // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2019. № 4. С. 44.

стороны бывших уголовников, а заканчивается пьеса гибелью подростка, который пытается отомстить преступникам, но проигрывает в неравной схватке. Как отмечает О. В. Журчева, в этом произведении театральной критикой «были замечены черты чистой трагедии, когда весь социально-бытовой смысл затмевается “прасюжетом о бабочке, летящей на огонь”»[78].

Как отмечает исследователь современной драматургии Т. В. Журчева[79], в пьесах этого периода ребёнок – судья жестокого и страшного мира, но в то же время – его неотъемлемая часть, его порождение; ребёнок слаб, но жесток; он жертва, но каждую минуту готов стать палачом.

Шокирует история героини пьесы-монолога Я. Пулинович «Наташина мечта»: шестнадцатилетняя девушка из детдома совершает бесчеловечный поступок, до состояния комы избивая соперницу. При этом она не чувствует за собой вины, потому что её никто никогда не любил и, элементарно, не научил любить.

Чтобы вывести на первый план героя-подростка и показать в меру падения его и мира, который определил это падение, драматурги используют не только жанровые возможности трагедии, но и монодрамы.

Отметим, что в 1990-е годы к жанру монодрамы обращался Н. Коляда («Американка», «Девушка моей мечты», «Бенефис» и др.), в 2000-е годы интерес к монодраме был возвращён благодаря творчеству Е. Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно» и др.) Также в этом жанре писали В. Леванов («Смерть Фирса», «Что значит заслонить?», «Любовь к русской лапте» и др.), Ю. Клавдиев («Я -пулемётчик») и другие авторы.

Окружающий мир в пьесах «новой новой драмы» представлен в категориях «ужасного». В «Пластилине» В. Сигарева образ провинциального города проступает через образы мрачных пятиэтажных хрущёвок, низеньких бараков, висящей на одной петле двери, городского парка, где «вопят лягушки свои

---

[78] Журчева О. В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. С.26

[79] Журчева Т. В. Настоящее без будущего. Образ ребенка/подростка в новейшей русской драматургии как индикатор состояния современного общества // Современная драматургия. 2018. № 3. С. 197–199.

похабные брачные песни»[80]. Среди окружающих Максима людей, кроме его бабушки, не удаётся найти ни одного «нормального» человека, каждый в той или иной степени отравлен различными извращениями (сексуально озабоченный одноклассник Лёха, училка-«короста», женщина на стадионе, невеста, сосед, насильники и их девушка Натаха). Единственный светлый образ в пьесе – девушка (ОНА), в которую Максим влюблён («ОНА идёт навстречу по тротуару, аккуратно переступая лужи. Не идёт, а парит. Такая вся лёгкая, воздушная, неземная»[81]). Однако и этот образ в пьесе разрушается, когда Максим становится случайным свидетелем сцены ругани девушки с матерью («Не трогай меня, дура! Ты мне не мать больше! Отпусти! Отпусти! Дура! Дура! Дура! Хоть бы ты умерла…»[82]).

В «новой новой драме» о подростках ужасен мир семьи. От голода погибают брошенные матерью дети в «Выглядках» В. Леванова, в «Соколах» В. Печейкина семья оказывается в невыносимых бытовых условиях, из-за чего каждый становится врагом друг-другу; при живой матери остаётся сиротой и в финале погибает юная героиня «Волчка» В. Сигарева, с отцом-алкоголиком вынуждены жить потерявшие мать дети из его же пьесы «Божьи коровки возвращаются на землю».

Большинство произведений о подростках данного периода фиксируют действительность, но не дают возможности зрителю увидеть пути ее изменения, не предлагают разрешения социальных и внутренних проблем подростка. Возникает идеология «отрицания»: «мир так страшен, что тебе лучше исчезнуть».

В общем тренде депрессивных подростковых историй выделяется основанная на автобиографическом материале пьеса Елены Исаевой «Про мою маму и про меня»[83], в которой залогом удачно складывающейся судьбы становится дружеская близость матери и дочери.

Коммуникативная стратегия автора пьесы «Про мою маму и про меня» состоит в соединении монолога героини, обращенного непосредственно к зрителю

---

[80] Сигарев В. Пластилин // Василий Сигарев – драматург, режиссер. URL: http://vsigarev.ru/doc/plastilin.html.
[81] Там же.
[82] Там же.
[83] Исаева Е. Про мою маму и про меня // Сайт Елены Исаевой. URL: http://www.isaeva.ru/plays/about.html.

и разрушающего условную «четвёртую стену», и диалогических сцен с сохранением «четвёртой стены»:

«*Лена.* А ты как думаешь – где надо начинать пробовать себя?

Мама. Там, где тонко.

Лена. Как это?

Мама. Ну, где тебе легче всё даётся.

Лена (в зал). Музыка мне далась не очень. Пока я учила аккорды к песням – всё было отлично, но когда выяснилось, что ещё существует сольфеджио и прочее такое – я поняла, что стать великим композитором у меня не хватит никакого терпения…»[84].

Перемежение сцен позволяет зрителю не столько переживать происходящее перед ним, сколько анализировать. Так актуализируется опыт интеллектуальной «новой драмы», восходящей в русском театре к пьесам М. Горького.

Отметим, что в это время пьесы собственно для подростков тоже создаются в это время, только в гораздо меньшем количестве. Один из примеров пьесы, ориентированной на подростков, – «Рыжая пьеса» Ксении Драгунской. Автором показана дисгармония и неустроенность жизни в большом городе, где «*много важных заводов*»[85], но никто из подростков не видит здесь своего будущего, а отец Егора, одного из главных героев, собирается уехать в Америку. Тем не менее, большинство показанных в пьесе противоречий разрешается, а в финале, как в традициях чеховской драмы, звучат мечты о счастливом будущем. Отец не едет в Америку, а остаётся, чтобы построить дом, куда «смогут прийти все. Особенно дети. Кому идти некуда, кто из дому сбежал, кому просто надо…»[86].

Выход на первый план пьес о подростках в начале XXI века приводит к определенному кризису молодежного театра. Для выполнения своей миссии он остро нуждается в новой драме, которая позволяет наладить диалог с подростком, чтобы вывести его из подросткового кризиса, усиленного, как показывает

---

[84] Там же.
[85] Драгунская К. Рыжая пьеса // Современная драматургия. 1999. №1. С. 87.
[86] Там же. С. 101.

«взрослая» драма, общим кризисным состоянием общества. И такой драмой становятся пьесы, созданные в середине 10-х – начале 20-х годов XXI века.

Сделаем выводы:

1) одним из основных импульсов развития драмы для подростков в 20-е годы XX века стало возникновение профессионального детского театра, создаваемого в условиях особого внимания государства к советской культуре, её задачам и функциям, при этом этапы становления и развития пьесы для детей и подростков на протяжении века свидетельствуют о том, что меняется понимание основных целей создания молодежного театра и драмы для него – от отвлекающих от «суровой правды жизни» к ее приятию и борьбе за будущее, от педагогически-агитационных к психологическим, дающим возможность определиться подростку с тем, что свойственно его возрасту, и выйти из подросткового кризиса;

2) уже в пьесах первой половины XX века для подростков проявляется её двуадресность: ребенку пьеса позволяет разобраться с собой, взрослым – разобраться в мире как таковом, двуадресность может становиться более очевидной и даже трансформировать пьесу для подростков в пьесу о подростках, которая не показывает пути разрешения выявленных автором жизненных проблем, а ведет зрителя только к их осознанию и пониманию причастности к тому, что происходит;

3) в ранней подростковой драме основными способами организации диалога с читателем / зрителем становится *образ героя*, рассматриваемого автором как образец жизненного поведения или с самого начала развития действия пьесы, разворачивающегося обычно в общественном пространстве, или становящегося таковым в его конце, а также *образы взрослых-наставников или школьного коллектива*; преимущественно *внешнее действие*, раскрывающее драматический конфликт, отражающий центральный конфликт эпохи (классовая борьба, противостояние старого и нового миров) и имеющий финальное разрешение;

4) в 1950-1960-е годы под влиянием идей «оттепели» драматурги перестают передавать истину, которая рассматривается как абсолютная надындивидуальная и идут к цели вовлечения читателя/зрителя в диалог с театром, который в

соответствии с возрастом основного адресата помогает ответить на вопросы о себе и найти пути вхождения во взрослую жизнь. Об основных авторских целях говорят образ героя с неоднозначным характером, который не является безусловным образцом для подражания, но стремится найти выход из сложных жизненных обстоятельств; место действия, переходящее из общественного пространства в пространство частной жизни; сложный многогеройный сюжет, раскрывающий нравственно-философский конфликт, основанный на противостоянии разных систем ценностей и открытый финал, предлагающий читателю/зрителю самому определиться с возможностями выхода из сложной ситуации; авторские символы; паратекст;

5) театр «шоковой терапии» конца 1970-х – 1980-х годов ведет прямой и откровенный диалог со зрителем о наиболее острых проблемах времени: проблеме поколенческого разлома, молодёжной преступности, наркомании, проституции; в числе способов организации этого диалога особенно стоит отметить выбор документального жизненного материала, создание образа героя – трудного подростка, выбирающего деструктивное поведение или совершающего преступление; образа общества, в котором не только существует поколенческий разлом, показывающий оторванность детей от взрослых, но и отсутствуют единые нравственные ценности; использование сложных многогеройных и многолинейных сюжетов, которые могут строиться как по классической схеме с последовательным раскрытием конфликта, так и в форме расследования/суда с ретроспективным анализом ситуации, которому способствует образ журналиста-расследователя.

6) для 1990–2000-х актуальной остается драматургия «шоковой терапии», которая создается на основании традиций «новой драмы» и опыта британского «In-Yer-Face Theatre» (театра-вам в лицо), в ней автор обнаруживает своё индивидуальное видение мира, которое связано с сомнением в возможности счастливого детства героев и будущего для них и приглашает взрослого зрителя к обсуждения актуальных проблем времени на основании взаимодействия с образом ребёнка-жертвы взрослого мира или ребёнка-палача, неразрешимого конфликта.

На наш взгляд, такой тип пьесы не позволяет достичь специфических целей драмы для подростков, а именно – дать жизненные ориентиры, помочь разобраться в своих проблемах, понять себя и окружающий мир. Тем не менее, лабораторией «новой новой драмы» сделан серьёзный шаг в развитии современной пьесы широкой адресной направленности, а именно: предложены табуируемые ранее темы, в рамках которых показан трагизм повседневного существования обычного человека, освоены новые техники в создании документальной драмы (вербатим, «личный документ» как основа пьесы), обновлён интерес к монодраме, запущен процесс поиска новых жанров, введён в практику формат читок пьес с последующим обсуждением. Всё это найдёт отражение в пьесах о подростках и для подростков 2010-2020-х годов.

ГЛАВА 3
ГЕРОЙ И СОБЫТИЕ ПОДРОСТКОВОЙ ДРАМЫ 2010–2020-Х ГОДОВ КАК ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДИАЛОГА АВТОРА С ЧИТАТЕЛЕМ / ЗРИТЕЛЕМ

3.1. Тематика, возрастная адресация драмы 2010–2020-х годов

Новая драма рубежа XIX–XX веков, как размышлял Б. Шоу – это пьеса-дискуссия, призванная изменить мир. Такую же цель преследует подростковая драма, причём авторские стратегии в выстраивании коммуникации со зрителем напрямую зависят от вопросов и требований времени. Если на первых этапах работы ТЮЗов юное поколение воспитывалось и менялось под влиянием образов положительных героев, то в 1950–1960-е годы уже взрослый зритель начинал задумываться о своей жизни, ровняясь на «розовских мальчиков».

Репертуар ТЮЗов, несмотря на свою изначальную сосредоточенность на юном зрителе, всегда стремился привлечь к диалогу поколение взрослых и обозначить болевые точки времени. Так, подростковая драматургия 1970–1980-х отражает кризис утраты идеалов в позднесоветском обществе, фиксирует деградацию школьного коллектива, акцентирует внимание на поколенческом разломе, говорит об одиночестве, перед лицом которого оказывается молодой человек, сталкивающийся с травлей сверстников. Проблема буллинга, немыслимая в подростковой пьесе 1930–1970-х, проникает на театральную сцену и киноэкраны в 1980-е годы и до сих пор остаётся одной из главных тем драматургии для подростков и о подростках.

В 1990–2000-е годы в рамках движения «новой новой драмы» формируется новый тип пьесы о подростках для взрослых зрителей. Стоит заметить, что в этом проявляется особенность «новой новой драмы» по сравнению с драмой рубежа XIX–XX веков. Б. И. Зингерман, рассматривая вопрос взаимоотношения чеховского героя и времени, заметил, что драматург был сосредоточен на проблемах людей среднего возраста. И в этом отличие литературы конца века от

произведений его начала. Исследователь видит в этом понимание авторами особенностей своего времени как момента конца, исхода. И наиболее остро эту особенность эпохи переживают, конечно, те, кому о завершении жизни думать еще рано, но в то же время осмыслить катастрофичность положения мира они уже в состоянии. Общий ансамбль персонажей дает возможность драматургам показать не трагичность отдельного человеческого существования, одной индивидуальной судьбы, а противоречия времени как такового.

О детях в новодрамовских пьесах могли говорить (как об утонувшем сыне Раневской в «Вишневом саде»), но не выводить их на сцену, а тем более – рассматривать их проблемы. Правда, стоит заметить, что всё-таки молодые герои, но не подростки, появляются. Это и Маша Шамраева, Нина Заречная, Треплев, Соня Серебрякова, сестры Прозоровы, Аня и Варя. Но и они включены в общий ансамбль героев и решают авторскую задачу фокусировки на историческом времени (это в первую очередь) и времени как таковом (это позволило чеховской драме, например, стать основой не только отечественного театрального репертуара на протяжении века).

«Новая новая драма» включает в состав действующих лиц подростков, даже может только их выводить на сцену и при этом учитывать новодрамовскую традицию. В пьесах, создаваемых в период глобального переустройства постсоветского общества, во времена экономических и социальных потрясений, когда прежние основы жизни были разрушены, через образы ребёнка-жертвы взрослого мира и ребёнка-палача авторы отражали ситуацию всеобщего хаоса и пребывания человека в этом хаосе. Герои-подростки усиливали ощущение катастрофы: хаос жизни кажется непреодолимым, у мира будто и нет будущего.

Важно отметить, что в условиях свободы слова и отсутствия цензуры драматурги выбирали табуированные ранее темы, отказывались от языковых норм, активно использовали обсценную лексику. Это говорит о том, что авторы не видели в качестве своей основной цели организацию коммуникации со зрителем-подростком и ориентировались, прежде всего, на взрослую аудиторию. Именно она должна была увидеть картину своего мира глазами драматурга, который

признаниями своих героев, нелепым их поведением, неумением найти себя в своем времени или полным подчинением абсурдности происходящего указывает на актуальные проблемы современности.

Но уже в 2010-е годы потребность именно в подростковой пьесе была осознана театром и драматургами. Для стимулирования творческой активности авторов в рамках конкурсов драматургии «Евразия» и «Ремарка» открываются номинации «12+», «пьеса для подростков», «пьеса для детей». Появляются новые конкурсы и проекты, направленные на создание подростковых и молодёжных пьес («Своя территория»). Проводятся специализированные драматургические конкурсы. В 2024 году в честь 225-летия Александра Сергеевича Пушкина фестиваль «Молодежь. Театр. Фест» провёл Пушкинский конкурс драматургии[1], благодаря чему появилась тематическая серия пьес, связанных с жизнью и творчеством поэта.

Как показал опыт «новой новой драмы», не всякая пьеса, в которой главным героем является ребёнок или подросток, может быть показана подростковой аудитории. Важным вопросом в работе драматургов и театра стало определение возрастной аудитории создаваемых пьес. И дело совсем не в формальной маркировке произведений.

Существуют исследования, касающиеся возрастной классификации. К примеру, Н. Ю. Богатырёва в монографии «Русская литература для подростков 2010-х–2020-х годов» приводит следующие данные: «… по международной классификации возрастов, принятой ООН, подростковый возраст – 11-14 лет, юношеский возраст – 15-17 лет, молодой возраст – 18-39 лет. Согласно российской демографической классификации, от 7 до 17 лет человек находится в периоде отрочества, с 17 до 30 пребывает в категории «молодежь». 16-20 лет – возраст девушек, 17-21 год – возраст юношей»[2].

В России проблема возрастной регуляции драматических произведений поэтапно решается на законодательном уровне. В 2012 году вступил в силу закон

---

[1] Подведены итоги Пушкинского конкурса драматургии! // Официальный сайт театра юных зрителей им. А. А. Брянцева. URL: https://tyuz-spb.ru/novosti/podvedeny-itogi-pushkinskogo-konkursa-dramaturgii.html.

[2] Богатырёва Н. Ю. Русская литература для подростков 2010–2020-х годов: монография. Москва: МПГУ, 2022. С. 7.

«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» (№ 436-ФЗ от 29.12.2010)[3], в соответствии с которым литературные произведения, а также анонсы зрелищных мероприятий подлежат маркировке в зависимости от их тематики и содержания. Законом предусмотрены возрастные маркировки 0+, 6+, 12+, 16+, 18+. Благодаря этому в театральной практике нижняя граница подростковой пьесы закрепилась на возрасте 12 лет, верхняя – на возрасте 16 лет.

На государственном уровне осуществляется и нравственно-этическая регуляция литературы для подростков. Законом № 135-ФЗ[4] от 29.06.2013 запрещена пропаганда нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних. В 2022 году закон № 478-ФЗ от 05.12.2022[5] запретил распространение любой информации, которая пропагандирует нетрадиционные сексуальные отношения, педофилию или смену пола, среди людей всех возрастов.

Определить точный адресат пьес помогают специализированные театральные практики, появившиеся в 2010–2020-е годы.

Один из популярных форматов – читка подростковых пьес на многочисленных лабораториях, инициируемых театрами и фестивалями. Ежегодно в разных регионах читки организует оргкомитет международного конкурса пьес русскоязычных драматургов «Ремарка». Существуют читки для представителей театров, например, проводимые с 2018 года читки пьес из шорт-листов «Маленькой Ремарки» на фестивале театрального искусства для детей «Арлекин»[6].

В числе активно используемых практик – фестивали-лаборатории с показами эскизов спектаклей, последующим обсуждением и зрительским голосованием, по результатам которого пьеса попадает в репертуар. К примеру, проект

---

[3] О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию: Федеральный закон от 29.12.2010 № 436-ФЗ (ред. от 23.11.2024) // Собрание законодательства РФ. – 2011. – № 1. – ст. 48.

[4] О внесении изменений в статью 5 Федерального закона «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» и отдельные законодательные акты Российской Федерации в целях защиты детей от информации, пропагандирующей отрицание традиционных семейных ценностей : Федеральный закон от 29.06.2013 № 135-ФЗ // Собрание законодательства РФ. – 2013. – № 26. – ст. 3207.

[5] О внесении изменений в Федеральный закон «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации: Федеральный закон от 05.12.2022 № 478-ФЗ // Собрание законодательства РФ. – 2022. – № 49 (ч. III), ст. 8585.

[6] Арлекин + Ремарка стартует! // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». 2018. 28 апреля. URL: https://remarka-drama.ru/news/arlekin-remarka-startuet.

«Современная драматургия – подросткам»[7] Новосибирского академического молодёжного театра «Глобус», театральный фестиваль «Премьера одной репетиции»[8] тольяттинского театра юного зрителя «Дилижанс», лаборатория-конкурс современной драматургии «Своя территория»[9] в Омске. Интересен проект «Эскиз-театр» Самарского театра юного зрителя «Самарт», в рамках которого в пространстве фойе демонстрируются и обсуждаются эскизы спектаклей, созданных на режиссёрской лаборатории «Молодая режиссура»[10].

Читки, лаборатории, фестивали подростковой пьесы свидетельствуют о стремлении театра и драматургов организовать диалог с юным зрителем, чтобы апробировать пьесы, получить обратную связь, определить интересующие подростков темы, понять, какой может и должна быть современная пьеса.

При этом стоит ещё раз подчеркнуть, что на тематику и поэтику новой драмы для подростков оказывают влияние традиции «новой новой драмы» для взрослых, что было замечено, в частности, М. А. Черняк в статье «Новая драма для новых тинэйджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии»[11]. В первую очередь на это указывает обращение драматургов к «трудным» темам, в числе которых «насилие, секс, терроризм, война, сиротство, неполные семьи, переосмысление отечественной истории, подростковый суицид, буллинг, насилие в семье и др.»[12]. Такой репертуар вступает в резкое противоречие с произведениями советской детской литературы, которая поэтизировала безоблачное детство, отмечает исследовательница[13].

Особенности традиционной детской литературы, как определяют И. Н. Арзамасцева и С. А. Николаева[14], состоят в направленности на детское

---

[7] Проект «Современная драматургия – подросткам» // Театр «Глобус». 2018. URL: https://globustheatre.tilda.ws/page2589141.html.

[8] Обзор IX фестиваля «Премьера одной репетиции» // Театр юного зрителя «Дилижанс». 2018. URL: https://teatrdiligence.ru/blog/podvedeny_itogi_ix_festivalja_premera_odnoj_repeticii/2018-06-26-1384.

[9] Эфендиева Н. Подростку живётся трудно // Петербургский театральный журнал. 2020. URL: https://ptj.spb.ru/blog/podrostku-zhivetsya-trudno/.

[10] Эскиз-театр // Самарский театр юного зрителя «Самарт». URL: https://samart.ru/theatre/projects/eskiz-teatr/.

[11] Черняк М.А. Новая драма для новых тинэйджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 7. С. 88.

[12] Там же. С. 91.

[13] Там же. С. 91.

[14] Арзамасцева И.Н., Детская литература: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – 3-е изд., перераб. и доп. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 17–29.

восприятие, нравственных основах, недопущении использования сленга криминального мира, нецензурных слов и т.д., преимущественно счастливой развязке. В современной детской и подростковой литературе происходит трансформация, демонстрирующая разрыв с некоторыми принципами. В частности, Н. С. Зелезинская в статье «Подростковая литература как зеркало общества» обращает внимание на тенденцию ухода от счастливой развязки[15]. М. А. Черняк в коллективной монографии «Детское чтение: Проблемы рецепции и интерпретации» приводит результаты социологических опросов, которые свидетельствуют о том, что «юного читателя раздражает “сладкая” и “добренькая” литература с хэппи-эндом, они требуют серьёзной и проблемной, пусть горькой, но честной литературы»[16].

Но честность подростковой литературы может быть связана не только с выходом на ранее табуированную при работе с подростком тематическую территорию. Отметим важное наблюдение П. А. Руднева. Он отмечает, что в классической детской литературе был создан образ ребёнка с позиции взрослого. Образ получался именно таким, каким его хотел бы видеть взрослый. Если говорить о драме, то об этом свидетельствует и ведение в ней диалога с читателем / зрителем через героя, образ которого во многом близок образцовому даже при погружении в его внутренний мир и выявление в нем противоречий. В современных же произведениях, как полагает П. А. Руднев, история показывается глазами самого ребёнка, что, в частности, объясняет популярность жанра детского дневника.

По мнению критика, образ Холдена Колфилда, героя романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», становится своеобразным ориентиром для последующих текстов детской и подростковой литературы. Герой отказывается от навязываемых ему моделей поведения и руководствуется только собственным жизненным опытом. Это позволяет ему вначале прийти к осознанию ответственности за собственную жизнь и затем проявить ответственность за других.

---

[15] Зелезинская Н.С. Подростковая литература как зеркало общества // Вопросы литературы. 2020. №1. С. 159–176.
[16] Детское чтение: Проблемы рецепции и интерпретации: коллективная монография / отв. ред. В. Д. Черняк, М. А. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им А. И. Герцена, 2020. С. 11.

Эта тенденция проникает и в драму: герой нового времени «отказывается от нормативной социализации, желая созревать на своих ошибках, через самопознание, а не через дидактику»[17]. А влияет на изменение героя подростковой драмы, как мы полагаем, опыт «новой новой драмы» с ее противоречивым и далеким от образца персонажем.

Помимо «новой новой драмы», по мнению театроведа М. Денёвой[18], на развитие подростковой пьесы оказывает влияние литература «young adult».

Исследователями А. В. Березиной и А. В. Бочаровой выделены следующие особенности «young adult» литературы:

1) ориентация на возраст читателей от 12 до 20 лет, а также на взрослых (то есть ее двуадресность);

2) широкая проблематика (взрослые проблемы, становление идентичности, личностный рост и развитие, поиск себя и своего места в мире, взаимоотношения в семье и школе, первая любовь, дружба, буллинг, подростковое насилие, протест, преодоление испытаний и т.д.);

3) особенность героя – подростки или молодые люди;

4) многожанровость;

5) передача восприятия мира глазами взрослеющей личности; сюжеты, показывающие путь преображения и развития героя, причём не обязательно идеального, и получение героем нового опыта (как позитивного, так и негативного)[19].

Действительно, все темы, поднимаемые литературой «young adult», мы находим в современной подростковой драме:

1) взаимоотношения внутри семьи: диалог поколений, проблемы распада семьи, конфликт поколений, отчуждённость в семье, проблемы воспитания и т.п.

---

[17] Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010–е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 461–462.

[18] «Можно все». Лекция театроведа Милы Денёвой о современной драматургии для детей и подростков // Интернет-газета «РАМТограф». 2022. 26 июня. URL: https://ramtograf.ru/t-deneva-06-22.html.

[19] Березина А. В., Бочарова А. В. Young adult как направление художественной литературы для старшеклассников // Культура: теория и практика. 2022. №6(51). С. 25–41.

(«Чёрный апельсин»[20] Д. Сидерос, «Вся правда о моём отце»[21] Е. Гузёмы, «Ганди молчал по субботам»[22] А. Букреевой), «Я уеду»[23] Н. Овчинниковой, «Жизнь проходит прекрасно»[24] У. Гицаревой, «Разные мамы, разные звери»[25] Е. Алексеевой и другие);

2) школьные конфликты, буллинг, подростковая агрессия, конкурентная борьба за лидерство («Макаки, пицца и деструкция»[26] И. Васьковской, Д. Уткиной, «Вдох-выдох»[27] Ю. Тупикиной, «Воин»[28] М. Огневой, «Всем, кого касается»[29] Д. Сидерос и другие);

3) преодоление полученного в прошлом травматического опыта («Свинья в стене»[30] Е. Щетининой, «За белым кроликом»[31] М. Огневой и другие);

4) общение подростков в виртуальном пространстве («Кого я нашел в соцсети»[32] И. Витренко, «Март и слива»[33] Е. Бизяевой, «Это всё она»[34] А. Иванова, «#всёчтотебязадевает»[35] О. Михайлова и другие);

---

[20] Сидерос Д. Чёрный апельсин // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2019/dana_sideros_chernyi_apelsin.docx.

[21] Гузёма Е. Вся правда о моём отце // Коляда-Театр. URL: https://www.kolyada-theatre.ru/upload/files/2017/06/16/vsya_pravda_o_moem_ottse.doc.

[22] Букреева А. Ганди молчал по субботам // literratura.org: Литературa. Электронный литературный журнал. 2018. URL: http://literratura.org/issue_dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html.

[23] Овчинникова Н. Я уеду // Из личного архива Е. С. Кабиловой с разрешения автора текста. 2024.

[24] Гицарева У. Жизнь проходит прекрасно // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2020/ulyana_gicareva_zhizn_prohodit_prekrasno.docx.

[25] Алексеева Е. Разные мамы, разные звери // Сайт Евгении Алексеевой. URL: https://grammarfon.tilda.ws/differentmothersdifferentanimals.

[26] Васьковская И., Уткина Д. Макаки, пицца и деструкция // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/v/vaskovskaya_irina/utkina_darya_vaskovskaya_irina_8635.doc.

[27] Тупикина Ю. Вдох-выдох // Сайт Юли Тупикиной. URL: https://www.tupikina.com/page2.

[28] Огнева М. Воин // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–37.

[29] Сидерос Д. Всем, кого касается // Всем, кого касается: современная подростковая драма: сборник пьес. М.: Самокат, 2019. С. 1–41.

[30] Щетинина Е. Свинья в стене. Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2020/elena_shchetinina_svinya_v_stene.docx.

[31] Огнева М. За белым кроликом // Проза.ру – российский литературный портал. 2018. URL: https://proza.ru/2019/03/11/1050.

[32] Витренко И. Кого я нашел в соцсети // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2018/igor_vitrenko_kogo_ya_nashel_v_socseti.docx.

[33] Бизяева Е. Март и Слива // Хочу по правде: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–22.

[34] Иванов А. Это всё она // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–25.

[35] Михайлов О. #всёчтотебязадевает // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2020/oleg_mihailov_vsechtotebyazadevaet.docx.

5) первая любовь и отношения в подростковой среде («Фото топлес»[36] Н. Блок, «Дар моей невинности»[37] И. Васьковской, «Чок-чок-пятачок»[38] П. Кабалиной, «Подруга из мёртвого города»[39] И. Витренко и другие),

6) проживание потери близкого человека: смерть родителей, друзей, родственников («Бог ездит на велосипеде»[40] И. Васьковской и Д. Уткиной, «Мой папа – Питер Пэн»[41] К. Климовски, «Ма-син-син»[42] В. Ольховской, «Один билет до Марса»[43] С. Тюжина и другие);

7) самоопределение, поиск своего места в мире, исследование и принятие себя («Эльфы, орки и другие жители Вологды»[44] А. Гейжан, «Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А»[45] М. Райцес, «Я – Таня Ларина»[46] А. Гейжан), «Не хочу быть героем»[47] Е. Тимофеевой и другие);

8) опыт взросления через преодоление испытаний и принятие взрослых решений («Море, звёзды, олеандр»[48] М. Малухиной и другие);

9) осмысление отечественной истории, ребёнок/подросток в годы Великой Отечественной войны («Почтальон из Николаевки»[49] А. Гейжан, «Банка сгущёнки»[50] Т. Комылиной, «Я не умру»[51] Д. Верясовой, «Галочки»[52] Е. Юсуповой

---

[36] Блок Н. Фото топлес / Н. Блок // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–21.

[37] Васьковская И., Уткина Д. Дар моей невинности // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL: https://theatre-library.ru/files/u/utkina_darya/utkina_darya_vaskovskaya_irina_12023.doc.

[38] Кабалина П. Чок-чок-пятачок. // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2025/polina_kabalina_chok-chok-pyatachok.docx..

[39] Витренко И. Подруга из мёртвого города // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2025/igor_vitrenko_podruga_iz_myortvogo_goroda.docx

[40] Васьковская И., Уткина Д. Бог ездит на велосипеде // Всем, кого касается: современная подростковая драма: сборник пьес. М.: Самокат, 2019. С. 1–29.

[41] Климовски К. Мой папа – Питер Пэн // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2019/keren_klimovski_moi_papa_piter_pen.docx.

[42] Ольховская В. Ма-син-син // Сайт Влады Ольховской. – URL: https://olhovskaya.ru/plays/ma-sin-sin/.

[43] Тюжин С. Один билет до Марса // Литерратура: Электронный литературный журнал. URL: hhttps://literratura.org/dramaturgy/5169-sash-tyuzhin-odin-bilet-do-marsa.html

[44] Гейжан А. Эльфы, орки и другие жители Вологды // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2024/anna_gejzhan_elfy_orki_i_drugie_zhiteli_vologdy.docx.

[45] Райцес М. Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/r/rayces_marta/rayces_marta_11603.doc.

[46] Гейжан А. Я – Таня Ларина // Союз писателей Москвы. URL: https://soyuzpisateley.ru/publication.php?id=2081.

[47] Тимофеева Е. Не хочу быть героем // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/storage/plays/2026/ekaterina_timofeeva_ne_xocu_byt_geroem.docx.

[48] Малухина М. Море, звёзды, олеандр // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2020/mariya_maluhina_more_zvezdy_oleandr.docx..

[49] Гейжан А. Почтальон из Николаевки // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/g/geyzhan_anna/geyzhan_anna_19420.docx.

[50] Комылина Т. Банка сгущёнки // Гильдия драматургов России. URL: https://rus.theater/banka-sgushhyonki/.

и другие).

Как видим, драматурги исследуют самые разные аспекты жизни современных подростков и поднимают широкий спектр общественных проблем. Репертуар новой драмы для подростков говорит о двуадресной направленности пьес: но, в отличие от «новой новой драмы», через образ меняющегося героя авторы в первую очередь говорят с подростковой аудиторией и предлагают свои пьесы именно ТЮЗам.

С учётом вышесказанного мы определяем следующие особенности подростковой пьесы последнего десятилетия:

1) тематика, связанная с широким спектром подростковых проблем и интересов, за исключением запрещённых законодательством тем;

2) сохраняющаяся двуадресная ориентация на зрителя 12-17 лет и взрослых;

3) главный герой – подросток, с которым зритель ассоциирует себя и с его помощью ищет решение актуальных для него проблем и проблем времени (что является наследием «новой драмы») и который говорит на языке современной молодежи;

4) обязательные для авторов этическая и нравственная установки, определяющие особенность подростковой литературы как таковой и не отменяемые при развитии поэтики этой драмы, а также поиск возможности формирования у подростка позитивного восприятия мира при откровенном разговоре с ним о проблемах времени.

Иными словами, пьесы 2010-х – начала 2020-х годов совпадают по тематике с тем, что было создано в предыдущем десятилетии. Но у них появился иной адресат. Об этом говорит герой этой драмы, событие, действие. Что и будет доказано в следующих разделах.

---

[51] Верясова Д. «Я не умру» // Огни Кузбасса. 2025. №2. 2025. С. 55-68.

[52] Юсупова Е. Галочки // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/yu/yusupova_evgeniya/yusupova_evgeniya_19902.docx

3.2. Герой подростковой пьесы 2010–2020-х годов

Диалог с подростком требует учитывать особенности адресата: его возраст, интересы, специфику восприятия. Без изучения подростковой аудитории, без глубокого понимания проблем и потребностей современного молодого зрителя работа драматурга не представляется возможной. Как отмечает в одном из интервью режиссёр Дмитрий Крестьянкин, в работе с подростками «нужна лютая честность»[53].

Коммуникация между автором и зрителем в первую очередь организуется через героя, поэтому авторы, занимающиеся подростковой пьесой, стремятся создать достоверный образ молодого человека, близкий и понятный современному зрителю. Какой он – юный герой нашего времени? Как и о чём он разговаривает, чем увлекается, от чего страдает, когда бывает счастлив, к чему стремится? В каких условиях он живёт? Каков окружающий его мир? Эти и многие другие аспекты учитываются авторами.

Подростковая драматургия 2010–2020-х развивается в годы поступательного экономического роста и стремительного развития цифровых технологий, когда появление смартфонов, социальных сетей, виртуальных цифровых платформ кардинальным образом меняет привычное устройство жизни. При внешнем спокойствии взрослый человек испытывает стресс от необходимости постоянно меняться, подстраиваясь под требования времени. Можно говорить о том, что внешний хаос 1990–2000-х сменился внутренним хаосом. Подростки, в отличие от взрослых, быстро приспосабливаются к технологичному и быстро меняющемуся миру, но их взросление проходит в условиях общего уровня тревожности. Такая ситуация даёт драматургам благодатное поле для исследования внутренней жизни человека своего времени, в особенности – подростка. Это с одной стороны, с

---

[53] Клейман Ю. Дмитрий Крестьянкин: «Нужна лютая честность» // Петербургский театральный журнал. – URL: https://ptj.spb.ru/archive/114/teen-theatre/dmitrij-krestyankin-nuzhna-lyutaya-chestnost/.

другой – авторам драматургии для подростков в силу особенностей её функций важно дать возможность адресату драмы выйти из состояния тревожности.

В этом отношении интересны театральные практики последних лет, привлекающие к созданию пьес подростков, драматургов и психологов. К примеру, в Омске в рамках проекта «Своя территория»[54] драматурги берут интервью у школьников, предлагают им темы эссе, обучают их драматическим практикам и на основе материалов, полученных благодаря взаимодействию с потенциальным зрителем, пишут пьесы, которые становятся основами режиссерских эскизов, а потом и полноценных постановок. В результате получаются произведения, которые знакомят подростков с травматическим опытом современников и предлагают примеры их преодоления.

Знакомство с пьесами исследуемого нами периода показывает, что герой новой подростковой драмы – это, в первую очередь, подросток, с которым зритель может ассоциировать себя: мальчик или девочка, юноша или девушка 12–17 лет. Стоит отметить, что в отличие от советской подростковой пьесы, где героем преимущественно был персонаж мужского пола (вспомним «розовских мальчиков»), в новой подростковой драме особенный акцент на гендерной принадлежности героя не делается. Так, в «Лисьих огнях»[55], мистической драме Влады Ольховской, созданной в рамках проекта «Своя территория», подростков везут на реабилитационный семинар. Герои наказаны за буллинг. Группу составляют шесть персонажей: Рита («школьная королева»[56], одетая ярко, почти вызывающе), Марат (довольно спортивный, тренированный, рослый), Лера (невзрачная только на первый взгляд, так как уверена в себе, «не пытается укрыться от внимания»[57], Макс (мальчик «с намеком на неформала, но не очевидным»[58]), Паук (хакер, выглядит так, что не поймешь – мальчик это или девушка). Драматург словно собирает на одной сцене разные типы героев, которые,

---

[54] Эфендиева Н. Подростку живётся трудно // Петербургский театральный журнал. 2020. URL: https://ptj.spb.ru/blog/podrostku-zhivetsya-trudno/

[55] Ольховская В. Лисьи огни // Сайт Влады Ольховской. URL: https://literratura.org/dramaturgy/5720-vlada-olhovskaya-lisi-ogni.html

[56] Там же.

[57] Там же.

[58] Там же.

как показывают современные пьесы, часто руководят травлей сверстников. При этом группа героев состоит из равного количества девушек и мальчиков.

Еще один пример: у Игоря Витренко в пьесе «Яна всем нравится (нет)» в ситуации травли оказываются как мальчик, так и девочки. И одна из героинь, переживая, что не нашла в себе силы противостоять одноклассникам говорит: «*…им плевать, кого травить. Просто им жертва нужна. И никто их не останавливал*»[59]. Гендер героя-жертвы или героя-агрессора оказывается не важен.

Даже при изображении начинающейся влюбленности авторы исследуют поведение обеих сторон, как это делает Саша Тюжин в пьесе «Я – Сима»[60], где возникает симпатия между Серафимой и Корнеем, благодаря которой героиня преодолевает свое одиночество.

Авторы показывают героев-подростков в узнаваемых потенциальными зрителями бытовых ситуациях: за разговором в школьной рекреации («Фото топлес»[61] Н. Блок, «Чок-чок-пятачок»[62] П. Кабалиной), в раздевалке («Разные мамы, разные звери»[63] Е. Алексеевой), в классе на перемене («Не хочу быть героем»[64] Е. Тимофеевой), в творческой студии («Макаки, пицца и деструкция»[65] И. Васьковской, Д. Уткиной), дома за компьютером («Март и Слива»[66] Е. Бизяевой), на вечеринке («Бог ездит на велосипеде»[67] И. Васьковской и Д. Уткиной, «Никаких сомнений»[68] Д. Варденбург, «Дар моей невинности»[69] И. Васьковской), дома в

---

[59] Витренко, И. Яна всем нравится (нет) // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/igor_vitrenko_iana_vsem_nravitsia_net.docx

[60] Сюжеты [Текст]: сборник пьес молодых российских драматургов / Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО); [сост. Кабинет драматургии]. Москва: СТД РФ, 2025. № 42. 296 с.

[61] Блок Н. Фото топлес / Н. Блок // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–21.

[62] Кабалина П. Чок-чок-пятачок. // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2025/polina_kabalina_chok-chok-pyatachok.docx.

[63] Алексеева Е. Разные мамы, разные звери // Сайт Евгении Алексеевой. URL: https://grammarfon.tilda.ws/differentmothersdifferentanimals.

[64] Тимофеева Е. Не хочу быть героем // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/storage/plays/2026/ekaterina_timofeeva_ne_xocu_byt_geroem.docx.

[65] Васьковская И., Уткина Д. Макаки, пицца и деструкция // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/v/vaskovskaya_irina/utkina_darya_vaskovskaya_irina_8635.doc.

[66] Бизяева Е. Март и Слива // Хочу по правде: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–22.

[67] Васьковская И., Уткина Д. Бог ездит на велосипеде // Всем, кого касается: современная подростковая драма: сборник пьес. М.: Самокат, 2019. С. 1–29.

[68] Варденбург Д. Никаких сомнений // Хочу по правде: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. – С. 1–18.

[69] Васьковская И., Уткина Д. Дар моей невинности // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/u/utkina_darya/utkina_darya_vaskovskaya_irina_12023.doc.

процессе подготовки к ЕГЭ или ОГЭ («Я – Таня Ларина»[70] А. Гейжан, «ОГЭ по литре»[71] Ю. Вороновой), в очереди на экзамены в институт («Девочки»[72] Е. Гузёмы) и т.д.

Авторы стремятся говорить со зрителем-подростком на одном языке, и это выражается на языковом уровне пьес: в стилизации речи под живой разговорный язык, использовании молодёжного сленга, специфического лексикона виртуального мира – языка пользователей сетевых сообществ, интернет-сайтов, виртуальных игровых платформ.

Приведём пример разговора одноклассников из пьесы Саши Тюжина «Я – Сима»:

«*Сима*. Шишкина, майнкрафт мне верни.

Дарина. Да блин… я еще мир Барби не достроила.

Сима. Не мои проблемы. Мне диск нужен.

Дарина. Сим, ну плиз, пару деньков, до выходных хотя бы, умоляю.

Сима. Нет.

Дарина (*чуть не плача*). Арин.

Арина. Ну, рил, Васнецова, ты же нормик. Вот че ты вообще?»[73].

Для отражения современной цифровой эпохи, в которой происходит слияние реального и виртуального миров, авторы наполняют предметный мир пьес всевозможными электронными устройствами и гаджетами, составляющими неотъемлемую часть жизни подростков.

Примечательно, что цифровые устройства проникают в подростковую пьесу не только в качестве примет времени, но и как способ создания образа героя. Так, глухая девочка – героиня пьесы М. Райцес «Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А» – страдает от того, что мать ассоциирует её с устаревшим пейджером,

---

[70] Гейжан А. Я – Таня Ларина // Союз писателей Москвы. URL: https://soyuzpisateley.ru/publication.php?id=2081

[71] Воронова Ю. ОГЭ по литре / Ю. Воронова // Молодые люди: всероссийский конкурс современной драматургии для детей и подростков. Екатеринбург, 2024. С. 359–378.

[72] Гузёма Е. Девочки // Библиотека пьес уральских драматургов. URL: https://uralplays.ru/files/Guzema_Devochki.docx

[73] Сюжеты [Текст]: сборник пьес молодых российских драматургов / Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО); [сост. Кабинет драматургии]. Москва: СТД РФ, 2025. № 42. С. 183.

настроенным «только на приём информации»[74]. Добавим, что приведенный пример говорит о появлении героя-подростка с особенностями здоровья.

Акцент на цифровых технологиях – это ещё и способ отразить проблему разобщённости в жизни современных подростков, которые в пространстве виртуального общения чувствуют себя более раскованно и свободно, чем в реальной жизни. К примеру, в одной из глав пьесы Е. Гузёмы «Девочки»[75] одноклассники Алина и Никита сидят за одной партой в школе, не разговаривают и не дружат. Но в социальной сети ВК они общаются круглосуточно со своих фейковых страниц и влюбляются друг в друга.

Ещё одна авторская стратегия в создании достоверного образа юного героя – отражение увлечённости современных подростков кумирами (звёздами кино, персонажами фильмов и компьютерных игр), о которой говорят как внешние детали образов, так и психологические особенности поведения персонажей. К примеру, герои пьесы «Никаких сомнений»[76] Д. Варденбург отождествляют себя с персонажами фильма «Пираты Карибского моря»: Евдокия – Барбосса, Маша – Черная Борода, Лена – Зомби, Саша – Енот Ракета. В пьесе И. Васьковской и Д. Уткиной. «Бог ездит на велосипеде»[77] герои носят футболки с надписями – цитатами условий компьютерной игры Assassin's Creed.

Встречаются случаи, когда герои идентифицируют себя с литературными персонажами или писателями. Так, сёстры Таня и Оля Ларины – главные действующие лица в пьесе А. Гейжан «Я – Таня Ларина»[78] – сравнивают себя с героиней романа «Евгений Онегин». Герой пьесы О. Лихачёвой «Пуш. KILL»[79] Родион, попадая в альтернативный мир, в котором все забыли Пушкина, выдаёт стихи поэта за свои. И этот случай стоит отметить особенно: современные

---

[74] Райцес М. Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/r/rayces_marta/rayces_marta_11603.doc

[75] Гузёма Е. Девочки // Библиотека пьес уральских драматургов. URL: https://uralplays.ru/files/Guzema_Devochki.docx

[76] Варденбург Д. Никаких сомнений // Хочу по правде: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–18.

[77] Васьковская И., Уткина Д. Бог ездит на велосипеде // Всем, кого касается: современная подростковая драма: сборник пьес. М.: Самокат, 2019. С. 1–29.

[78] Гейжан А. Я – Таня Ларина // Союз писателей Москвы. URL: https://soyuzpisateley.ru/publication.php?id=2081.

[79] Лихачёва О. Пуш. KILL // Литературa: Электронный литературный журнал. URL: https://literratura.org/dramaturgy/6102-olesya-lihacheva-pushkill.html

подростки свободно ориентируются в цифровой культуре, а классика далека от них. Это даже приводит к тому, что взрослые и подростки не могут понять, что говорит их собеседник. В пьесе Игоря Витренко «Яна всем нравится (нет)» девочка не понимает, о чем говорит ей Обухова (взрослая героиня):

«*Обухова.* Яна, чего это ты? На машине? Советские люди в булочную на такси не ездят

Яна. Чего?

Обухова. Не знаешь ты классики»[80],

Так, драматурги затрагивают одну из активно обсуждаемых сейчас тем. И целый ряд пьес, в той или иной мере связанных с именами авторов русской литературы прошлого или их героями, создается как разговор с читателем / зрителем о необходимости опираться на классический базис для того, чтобы не потерять национальную идентичность. К таким пьесам, как заметила Л. Г. Тютелова[81], можно отнести работы А. Гейжан («Я – Таня Ларина»[82]), О. Вороновой («ОГЭ по литре»[83]), О. Лихачевой («ПУШ.KILL»[84]), О. Бочаровой («Онегин и двое из 9 “Б”»[85]), А. Казанцева («Операция “Пушкин”»[86]) и других.

В некоторых пьесах авторы делают акцент на месте жительства героев. В частности, авторам важно показать жизнь подростков в провинциальных городах. Так, в пьесе А. Гейжан «Эльфы, орки и другие жители Вологды» жизнь в провинциальном городе, откуда все уехали «в Москву или в Питер»[87], выступает как антитеза жизни в культурных столицах и определяет внешний конфликт пьесы, связанный с выбором героем дальнейшего жизненного пути (уехать или остаться),

---

[80] Витренко, И. Яна всем нравится (нет) // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL: https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/igor_vitrenko_iana_vsem_nravitsia_net.docx

[81] Тютелова Л. Г. Особенности использования пушкинского мифа в современной драме // Филология и культура. Philology and Culture. 2026. № 2 (84). С. 238–242.

[82] Гейжан А. Я – Таня Ларина // Союз писателей Москвы. URL:https://soyuzpisateley.ru/publication.php?id=2081.

[83] Воронова Ю. ОГЭ по литре // Молодые люди: всероссийский конкурс современной драматургии для детей и подростков. – Екатеринбург, 2024. С. 359–378.

[84] Лихачёва О. Пуш. KILL // Литературa: Электронный литературный журнал. URL: https://literratura.org/dramaturgy/6102-olesya-lihacheva-pushkill.html

[85] Бочарова Ю. Онегин и двое из 9 «Б» // Сайт Юлии Бочаровой. URL: https://bocharova-drama.ru/onegin

[86] Казанцев А. Операция «Пушкин» // Гильдия драматургов России. URL: https://rus.theater/operacziya-pushkin/

[87] Гейжан А. Эльфы, орки и другие жители Вологды // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2024/anna_gejzhan_elfy_orki_i_drugie_zhiteli_vologdy.docx.

а также внутренний конфликт, связанный с поиском культурной и духовной идентичности.

Узнаваемым пространством свободного времяпровождения подростков могут быть и заброшенные территории. Но в пьесах рассматриваемого периода оно скорее становится приметой недавнего прошлого, в которое возвращаются повзрослевшие герои, тогда как в «новой новой драме» оно было пространством настоящего, того неблагополучия, который характеризует жизнь людей и страны в целом (см., например, у Ю. Клавдиева в пьесе «Пойдем, нас ждет машина»: «*На сцене – стол, стулья, водка, стаканы, консервы, бычки, скомканные одеяла, перевёрнутые стулья <…> грязно, убого*»[88]).

Интересен пример драмы Дмитрия Богославского «Держись на поверхности, доверься воде...»[89]. В ней основным местом действия является старый заброшенный бассейн, в котором происходили встречи героев в прошлом, и который в настоящем является сценой встречи персонажей, чья история не завершалась когда-то, поэтому они к ней возвращаются, чтобы разобраться с тем, что с ними происходит. Автор в ремарке замечает: «отбитая временем и людьми кафельная плитка, выбитые окна, где-то затянутые (и уже кем-то прорванным) полиэтиленом, строительный мусор, битые бутылки, окурки… В сам бассейн сброшены вещи – артефакты былой жизни: металлические шкафчики, лавочки, огромная металлическая вешалка гардероба, с наброшенной на неё какой-то ветошью, кем-то снятые двери, столы, стулья»[90]. Заброшенное пространство характеризует уже не жизнь страны в целом. Это характеристика того хаоса, который живет внутри героя и с которым ему необходимо разобраться.

Но чаще герой существует в семейном пространстве, поскольку большое внимание в современной подростковой драме уделяется не школьному, как в советское время, а семейному окружению героев. Неполная семья, семья с одним ребёнком, семья с погибшим членом семьи, семья обеспеченная или бедная,

---

[88] Клавдиев Ю. Пойдём, нас ждёт машина // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev_4025.doc

[89] Богославский Д. Держись на поверхности, доверься воде // Центр Белорусской драматургии. URL: http://dramacenter.org/upload/information_system_25/1/9/3/item_193/information_items_property_822.pdf

[90] Там же.

развёрнутый образ семьи или лишь некоторые обстоятельства, касающиеся семейной жизни, так или иначе присутствуют во многих современных подростковых пьесах.

Преобладают пьесы с героями-подростками из неполных семей. Страдания подростка из-за семейной драмы показаны в пьесе «Ганди молчал по субботам»[91] А. Букреевой: шестнадцатилетний Мот тяжело переносит развод родителей, называя произошедшее апокалипсисом. Героиня пьесы «Вся правда о моём отце»[92] Е. Гуземы шестнадцатилетняя Таня страдает от того, что отец не хотел её появления на свет и никогда не любил, но во втором браке любит и жену, и ребёнка.

В пьесе-монологе «Я уеду»[93] Н. Овчинниковой раскрывается драма пятнадцатилетней Саши, которая убегает из дома в полной уверенности, что мама её не любит, а любит младшую дочь от второго брака. В крайне тяжелой ситуации оказывается героиня пьесы «Макаки, пицца и деструкция»[94] И. Васьковской, Д. Уткиной четырнадцатилетняя Юля, отец которой бросает не только маму, но и дочь.

Нужно отметить, что в последнее время появились пьесы, где страдающий от развода родителей подросток заставляет в конце концов родителей научиться жить так, чтобы решения взрослых не калечили жизнь детей. В 2025 году в шорт-листе Маленькой Ремарки появилась пьеса Анны Кизиковой «Час сорок с двумя пересадками»[95]. Название пьесы указывает на время, которое необходимо потратить подростку, чтобы добраться до своей старой школы, из которой он уходит, так как после развода мать меняет квартиру. Дом в этой пьесе, в котором герою предстоит жить, – неустроенное пространство. Но его неустроенность – просто примета переезда. Не он определяет внутреннее состояние героя и

---

[91] Букреева А. Ганди молчал по субботам // literratura.org: Литературa. Электронный литературный журнал. 2018. URL: http://literratura.org/issue_dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html.

[92] Гузёма Е. Вся правда о моём отце // Коляда-Театр. URL: https://www.kolyada-theatre.ru/upload/files/2017/06/16/vsya_pravda_o_moem_ottse.doc.

[93] Овчинникова Н. Я уеду // Из личного архива Е. С. Кабиловой с разрешения автора текста. 2024.

[94] Васьковская И., Уткина Д. Макаки, пицца и деструкция // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/v/vaskovskaya_irina/utkina_darya_vaskovskaya_irina_8635.doc.

[95] Кизикова А. Час сорок с двумя пересадками // Литературa: Электронный литературный журнал. URL: https://literratura.org/dramaturgy/5749-kizikova-anna-chas-sorok-s-dvumya-peresadkami.html

заставляет его бежать. Более того, решивший свои проблемы подросток, вероятно, войдет в этот дом и сделает его своим.

В некоторых пьесах, раскрывающих проблему неполных семей, особенный акцент делается на образе матери-одиночки, которая с трудом справляется с жизнью. В пьесе И. Васьковской и Д. Уткиной «Макаки, пицца и деструкция» мать Юли, недавно пережившая развод, чувствует себя несчастной и никому не нужной, в её доме постоянно нечего есть, она практически не общается с дочерью: *мать молчит, не оборачивается, не реагирует, отворачивается к телевизору* (ремарки взяты из разных сцен)[96].

В «Я – Сима» Саши Тюжина мать героини с трудом справляется со своей жизнью после смерти мужа. Ей кажется, что главное для дочери она делает: кормит, одевает, поощряет занятия танцами. Но в это время сама – пьет. И тогда возникает ремарка: «*Серафима молчит, борется с желанием закричать, разбить этот чёртов стакан, наорать на мать, ответить, что так нельзя, и вообще, достала уже и хватит пить. Тыжемать*»[97].

Мать Даши – героиня пьесы П.Кабалиной «Чок-чок-пятачок»[98] – постоянно болеет, из-за чего девочка вынуждена подрабатывать, чтобы оплатить съемную квартиру, но при этом женщина не расстаётся с жестоким и грубым сожителем, который давно не любит свою «семью».

Отметим, что современная драма для подростков не столь однозначна. Драматурги не только благодаря драмам, переживаемым героями, показывают читателю / зрителю, насколько неблагополучны современные отношения взрослых, не задумывающихся о судьбах своих детей, но и видят возможности иного анализа ситуации. Как и в классической «новой драме», герои современной пьесы открывают для себя возможности жить в сложившихся не по их воле

---

[96] Васьковская И., Уткина Д. Макаки, пицца и // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/v/vaskovskaya_irina/utkina_darya_vaskovskaya_irina_8635.doc

[97] Сюжеты [Текст]: сборник пьес молодых российских драматургов / Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО); [сост. Кабинет драматургии]. Москва: СТД РФ, 2025. № 42. С. 188–189.

[98] Кабалина П. Чок-чок-пятачок. // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2025/polina_kabalina_chok-chok-pyatachok.docx.

обстоятельствах. Так, Е. Тимофеева в пьесах «Не хочу быть героем»[99] и «Полина ищет па»[100] помещает подростков в положения, где они могут сравнить свою семью с другими семьями, в которых есть оба родителя. Это помогает героям посмотреть на ситуацию со стороны и через этот опыт разглядеть и осознать ценность дружеских отношений, которые сложились в их собственных неполных семьях.

В подростковой драматургии можно выделить направление семейных спектаклей, в которых главными героями одновременно являются и подростки, и родители. В пьесе «Не хочу быть героем» Е. Тимофеевой своё призвание ищут и четырнадцатилетний Славик, и его мама Наталья. А. Гейжан в пьесе «Эльфы, орки и другие жители Вологды»[101] сосредотачивается не только на жизни Пашки и его друзей, но и показывает глубокую драму, переживаемую отцом из-за смерти жены, и его робкую попытку завести новые отношен.

Можно отметить пьесы, в которых подросток не является главным героем, однако история взрослых показывается глазами подростка. Например, в пьесе «Жизнь проходит прекрасно»[102] У. Гицаревой двенадцатилетний Серёжа в наблюдении за взаимоотношениями старшего поколения семьи сам становится взрослее.

В отдельный сегмент можно отнести группу пьес, в которых главным героем является рефлексирующий взрослый, вспоминающий детские или юношеские годы («За белым кроликом»[103] М. Огневой, «Мальчик-головошар»[104] Е. Тимофеевой, «Мой папа – Питер Пэн»[105] К. Климовски).

---

[99] Тимофеева Е. Не хочу быть героем // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/storage/plays/2026/ekaterina_timofeeva_ne_xocu_byt_geroem.docx.

[100] Тимофеева Е. Полина ищет па // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/storage/plays/2022/ekaterina_timofeeva_polina_ishhet_pa.docx.

[101] Гейжан А. Эльфы, орки и другие жители Вологды // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2024/anna_gejzhan_elfy_orki_i_drugie_zhiteli_vologdy.docx.

[102] Гицарева У. Жизнь проходит прекрасно // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2020/ulyana_gicareva_zhizn_prohodit_prekrasno.docx.

[103] Огнева М. За белым кроликом // Проза.ру – российский литературный портал. 2018. URL: https://proza.ru/2019/03/11/1050.

[104] Тимофеева Е. Мальчик-головошар // Литературa: Электронный литературный журнал. URL: https://literratura.org/dramaturgy/5578-ekaterina-timofeeva-malchik-golovoshar.html.

[105]Климовски К. Мой папа – Питер Пэн // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2019/keren_klimovski_moi_papa_piter_pen.docx.

В современных пьесах, посвящённых осмыслению отечественной истории, появляется герой-подросток – исторический персонаж. Пьеса Д. Верясовой «Я не умру»[106] – предсмертный монолог Зои Космодемьянской. Образ ребёнка/подростка в условиях войны раскрыт в пьесах «Почтальон из Николаевки»[107] А. Гейжан, «Банка сгущёнки»[108] Т. Комылиной, «Галочки»[109] Е. Юсуповой.

Опыт предшествующей драмы, как взрослой, так и подростковой, дает возможность авторам создавать сложные, неоднозначные, часто подвижные – способные к изменениям – образы героев. Благодаря этому пьеса для подростков – это пьеса не о событии – трагическом, комическом – а о человеке, который существует в заданных жизнью обстоятельствах, будь то переезд, развод родителей, утрата близких, подготовка к неизбежным экзаменам, даже школьная травля (авторы четко показывают, как уже было отмечено выше в случае пьесы Игоря Витренко в пьесе «Яна всем нравится (нет)», что буллинг не зависит от качеств человека, которого травят, это чаще всего самоутверждение героя или попытка его самого справиться с какой-либо внутренней проблемой). Отсюда существование героя в заданных условиях, что создает образ героя для других, и его внутреннее существование, не всегда сразу открываемое читателю / зрителю.

В этой связи особенно интересна пьеса Александры Зайцевой «Сейчас Кира извинится»[110] (2024 г.), вошедшая в шорт-лист «Маленькой ремарки».

Автор обозначает её жанр как (не совсем) пьеса. Текст пьесы заставляет её читателя / зрителя с самого начала сосредоточиться на героях. Даже первая ремарка – не о месте действия, а о звуках и герое: «*Звук долгого школьного звонка. Тишина. Начинает играть припев песни “Мама для мамонтёнка”. Мама Ани роется в сумке, находит телефон, пытается отключить звонок, шипит, чертыхается, всё больше раздражается. Отключает*»[111]. Звук заставляет

---

[106] Верясова Д. «Я не умру» // Огни Кузбасса. 2025. №2. 2025. С. 55-68.
[107] Гейжан А. Почтальон из Николаевки // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/g/geyzhan_anna/geyzhan_anna_19420.docx.
[108] Комылина Т. Банка сгущёнки // Гильдия драматургов России. URL: https://rus.theater/banka-sgushhyonki/.
[109] Юсупова Е. Галочки // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/yu/yusupova_evgeniya/yusupova_evgeniya_19902.docx.
[110] Зайцева А. Сейчас Кира извинится // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/storage/plays/2026/aleksandra_zaiceva_seicas_kira_izvinitsia.docx.
[111] Там же.

предположить, что место действия – школа, в которой идет обычная жизнь, не нарушаемая событием, которое выводит героев на сцену. Причем в конечном итоге речь идет и не о событии, а о поведении героини как таковом.

Постепенно становится понятно, что школа в лице её директора стремится избежать конфликта между подростками и их родителями. В центре оказывается Кира. В её адрес звучат обвинения взрослых, которые, кажется, пытаются защитить своих детей и дать оценку девочке. После обвинительных реплик драматург заставляет своего персонажа сначала отстраниться от происходящего (надеть наушники), потом вытряхнуть все из своей школьной сумки и надеть на себя то свиной пятачок, то картонную корону, то маску овцы и козы.

Весь реквизит помогает визуализировать образ, создаваемый взрослыми. При этом героиня молчит. Её речь как традиционный способ создания характера в драме не используется автором. Образ создают другие персонажи. К репликам мам добавляются реплики их дочерей. Но подростки говорят не о Кире, они начинают оправдываться и представлять видение себя и объяснять свое собственное поведение.

В итоге читатель / зритель начинает чуть больше понимать, что происходило в школьном классе, на торжественной линейке и т.д. Но образы подростков так и остаются загадкой. Постепенно в игру с реквизитом включаются Света, Аня и Дарина, чьи мамы обвиняли Киру в недостойном поведении и травле их дочерей: «*Света и Аня берут из кучи Кириных вещей собачьи ошейники, надевают. Дарина не может найти, Кира ей помогает, она надевает тоже…*»[112]. Собачьи ошейники помогают визуализировать образ подростков, возникающий в речи Кириной мамы, которая ворвалась в директорский кабинет, пытается увести свою дочь из кабинета директора и обвиняет взрослых в травле своей дочери: «…дочек своих подначиваете, натравливаете как злобных шавок!»[113].

В итоге все героини со своими масками, искусственными носами, ошейниками выглядят нелепо, но совсем не смешно: автор так разрушает

---

[112] Там же.
[113] Там же.

создаваемые другими образы подростков. При этом Кира так и не приносит своих извинений, которых от неё ждет директор школы, стремящийся найти компромисс. В подростковой драме, заботящейся о будущем своего времени, судя по всему, компромисс не является решением детских проблем, как показали драмы еще оттепельной поры (см. пьесу В. Розова «В поисках радости»[114]). Компромисс – дело драмы, констатирующей неразрешимость экзистенциальных проблем и невозможность преодоления хаоса, что свойственно взрослой драме или драме о подростках для взрослых.

У Александры Зайцевой в самом конце пьесы девочка заговорит. Но её извинение будет совсем не тем, что от нее ждут. Оно звучит вопреки воли взрослых, собранных автором на сцене:

«*Извините, что я на вас посмотрела. Я не должна смотреть на людей.*

Извините, что меня втаптывают в грязь, а вам приходится обращать на это внимание.

Извините, что я учусь в этой школе.

Извините, что я есть.

Извините, что я лось»[115].

В итоге все подростки – Кира, Света, Аня и Дарина – называют себя лосями. После этого звучит стихотворение о животных на мушке у охотников, гаснет свет и на сцене остаются тени, все рогатые. Финал сталкивает несколько разных версий образа героя, делая его противоречивым, ставящим вопрос о том, что есть каждый из персонажей, и дающий оценку только поведению взрослых, которые очень далеки от своих детей и очень немногое понимают в их жизни.

Таким образом, драматурги стремятся к узнаваемости образов своих героев – как родителей, оказывающихся чаще всего на периферии драматического мира пьесы для подростков, так и самих подростков. При этом им важно создать образы достаточно сложные, не сводимые к определенной роли – агрессора, жертвы, защитника, друга и т. п. Роли только помогают выстроить образ обычных

---

[114] Розов, В. С. В поисках радости // Избранное: Пьесы. М.: Искусство, 1983. С. 153–228.
[115] Там же.

жизненных событий. Более важным является факт невозможности однозначной оценки героев, особенно в ситуации их поиска самих себя. Взрослая драма уже показала, что даже герой в середине своей жизни не может точно определить, что он такое (см. опыт чеховского театра). Подростку же это сделать намного труднее. А взгляд на героя со стороны оказывается очень приблизительным, а чаще всего – неверным.

Только тогда, когда главная цель драмы о подростках состоит в том, чтобы показать жизненный хаос, автор не стремится к пониманию своего героя, а через него демонстрирует меру нравственного падения современного человека. Но такое целеполагание далеко от целей драмы для подростков, как их понимает современный театр.

Сосредоточенность взрослых на своих собственных проблемах – разводах, безденежье, одиночестве и т.п. – рифмуется с погруженностью в себя и подростков. Только их рефлексия – это попытка найти себя и доказать себе и миру, что они есть такое.

Поэтому стоит отметить и особенности образов взрослых в подростковой драме.

Не всегда родители занимаются воспитанием детей, так как уверенны, что это обязанность школы. Мама героини в пьесе «Вдох-выдох» Юлии Тупикиной так и говорит в беседе с классным руководителем:

«…у меня тяжёлая жизнь. Я одна воспитываю дочь. Работать приходится много, заработок нестабильный. Нет сил ни на что. Просто даже сесть и подумать нет сил. Квартиру мы снимаем, своего жилья нет. Дочь у меня непростая. Условия я создала: ноут-бук, вай-фай, питание, одежда, книги. Книг у нас много, ни у кого в городе столько нет. Всё, больше ничего не могу, дальше школа. И задача школы, я считаю, справляться с детьми. А не перекладывать всё на одиноких матерей»[116].

---

[116] Тупикина Ю. Вдох-выдох // Сайт Юли Тупикиной. URL: https://www.tupikina.com/page2

Драматурги показывают, что одинокие матери устраивают свою личную жизнь в ущерб заботе о детях. Так, в пьесе «Разные мамы, разные звери»[117] Е. Алексеевой шестнадцатилетний Костя, страдающий игровой зависимостью, оказывается на грани гибели из-за того, что его мама уехала с новым мужем в свадебное путешествие, а ребёнок остался один в чужом городе.

Родители Дениса в пьесе Полины Кабалиной «Чок-чок-пятачок» с восьмого класса позволяют мальчику жить одному, а сами обосновались в доме загородом, навещая сына «раз в неделю-две, продукты привезти, что-то приготовить»[118]. С одной стороны, так они воспитывают в парне самостоятельность, но с другой – одиночество было источником его страданий, о чём он делится со зрителями / читателями в монологе:

«*Денис*. Я давно один. Нет у меня семьи. Родители уехали в дом. У них своя жизнь. А я остался один. Внутри меня нет любви...»[119].

Это начало монолога. А в его завершении мальчик рассказывает о том, как он впервые ощутил любовь. И о том, что любовь эта – настоящая, он узнаёт по ощущению, связанному с детскими воспоминаниями о своей семье:

«Я обнимал ее. Было такое странное ощущение. Будто я обнимал свою семью. Как было когда-то: я, мама, папа и кошка. Это было очень давно, но я помню, что чувствовал внутри. Мне так этого не хватало. Теперь Даша – моя семья, как мама, папа и кошка»[120].

Показана ситуация найденного в семье баланса, когда родители дают подростку свободу, но всё же контролируют его жизнь. А пример тёплых отношений между родителями становится для молодого человека ориентиром для его выбора.

В одной и той же пьесе драматург может создать контрастные образы и показать разные семьи и разных родителей. В пьесе Марии Малухиной «Бумажные

---

[117] Алексеева Е. Разные мамы, разные звери // Сайт Евгении Алексеевой. URL: https://grammarfon.tilda.ws/differentmothersdifferentanimals.
[118] Кабалина П. Чок-чок-пятачок // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2025/polina_kabalina_chok-chok-pyatachok.docx
[119] Там же.
[120] Там же.

ножи» отец главной героини Киры – сам ещё ребёнок. Он покупает себе гитару, и когда девочка обнаруживает её в родительской комнате, ей даже в голову не приходит, что новый инструмент, в точности тот, о котором она мечтала, куплен не для неё:

«*Кира бросается папе на шею.*

Кира. Папочка! Папулечка! Спасибо-спасибо-спасибо!

Папа обнимает Киру, но выглядит крайне растерянно.

Папа. Эм… Кирусь… Ну… вообще-то… она моя. Я себе в подарок купил. С премии на работе. Для наших с мужиками гаражных джэмов. (*преувеличенно бодрым тоном*) Но и тебе, конечно, могу дать погонять!»[121].

Примечательно, что сцена показана с точки зрения ребёнка. Реакция девочки вполне ясна, т.к. в подростковом возрасте ребёнок сосредоточен только на самом себе и ему кажется, что он – центр вселенной. Поведение отца показывает его как эгоистичного ребёнка, так как он, зная об увлечении Киры сочинением музыки и её мечте об электрогитаре, покупает инструмент не дочке, а себе. Собственно, через некоторое время он и сам признаётся, что повёл себя не по-взрослому:

«*Папа*. Я тут подумал… И это… Извиниться хочу. Ты ведь права со всех сторон. Мне, вон, к сорокету скоро, а я себя взрослым так и не ощущаю. Купил себе игрушку для хобби, которым занимаюсь от силы раз в месяц»[122].

В этой же пьесе показаны отношения в другой семье, где мать терпеливо ждёт, когда дочка поделится с ней тайной:

«*Дина отворачивается, у нее на глазах слезы. Мама обнимает ее. Дина пытается сбросить объятие. Мама не отпускает ее.*

Мама. Страх пока сильнее?

Дина кивает.

Мама. Чего боимся?

Дина (под нос). Ничего.

---

[121] Малухина М. Бумажные ножи // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2024/mariya_maluhina_bumazhnye_nozhi.docx.
[122] Там же.

Мама. Я предлагаю, как Котенок Гав. *(имитирует голос Котенка Гава).* Давай бояться вместе!

Дина не может сдержать улыбку»[123].

В современной подростковой драматургии могут быть показаны вполне благополучные семьи, в которых ребёнок всё же чувствует себя несчастным. В пьесе Влады Ольховской «Ма-Син-Син»[124] дочь окружена заботой и вниманием любящих родителей. Далеко не сразу зрителю / читателю раскрывается источник страданий девочки. Оказывается, что в своих мыслях она никак не может отпустить погибшую подругу и постоянно общается с ней, словно с живой.

Итак, герой современной пьесы – это обычный подросток, помещённый в жизненные обстоятельства, которые наполнены драматизмом разной природы. Можно сказать и так: герой-подросток показан в период кризиса, возникшего в результате столкновения со сложностями, которых прежде в его жизни не было. Героем может быть и взрослый, которому нужно вернуться в детство, чтобы пересобрать свою жизнь заново и прийти к новому внутреннему ощущению себя. Драматургу важно показать путь обретения героем того или иного опыта – негативного или позитивного, навязанного событиями извне или же инициированного им самим.

Подросток не показан как носитель идеологических убеждений, как это было в советской драме. Герои показаны самые разные. Кто-то является носителем базовых нравственных ценностей, заложенных в детстве на уровне сказок о добре и зле, а кто-то совсем не понимает этих элементарных границ. Образ подростка может быть и положительным, и отрицательным, герой может быть сильным и слабым, но важно одно: в конце пьесы он уже не тот, кто был в начале.

Образ героя-подростка в драме 2010–2020-х – это уже не образ ребёнка-жертвы или ребёнка-палача, с помощью которого авторы показывали степень деградации общества хаоса 1990–2000-х. Во-первых, его образ не сводим к той роли, которую он играет в драматическом действии. И действие это не о

---

[123] Там же.

[124] Ольховская В. Ма-син-син // Сайт Влады Ольховской. URL: https://olhovskaya.ru/plays/ma-sin-sin/.

воцарившемся жизненном хаосе. В современной подростковой драме авторов интересует мир ребенка, находящегося в кризисной ситуации, выход из которой дает ему возможность ответить на вопрос, кто он. Именно поэтому образы взрослых – родителей, учителей, психологов, тренеров, репетиторов, с которым связана жизнь современного подростка, находятся на периферии драматического мира.

Во-вторых, образ героя, находящегося в поиске ответа на вопросы о себе, оказывается сложным, противоречивым. Персонаж и для себя, и для другого открывает различные особенности своего характера, способности на неожиданные поступки, что делает его образ сложным и неоднозначным. Неоднозначность образа появляется и благодаря тому, что авторы не только заставляют персонажей говорить о своем самочувствовании и понимании того, что с ними происходит, но и активно используют чужие, часто противоречивые, точки зрения. Способствует усложнению образа героя и использование разных способов представления события в подростковой драме, о чём мы более подробно поговорим в следующем разделе.

3.3. Событие, тип меняющегося героя, конфликт, действие и сюжет

Особенности действия в современной подростковой драме определяются прежде всего свойственной подростковому возрасту склонностью к рефлексии, которая необходима для познания себя, самоопределения, выбора дальнейшего пути.

В подростковом возрасте мир начинает открываться с новых сторон, и это новое необходимо осмыслить. Кроме того, подростковый период – это время активной социализации, когда подросток учится выстраивать взаимоотношения с окружающими. Это время проб и ошибок, столкновений и поиска выхода из конфликтных ситуаций, время первых жизненных драм. Вспомним замечание П. А. Руднева о герое нового времени, который стремится узнать мир через самопознание, через собственный опыт, а не через дидактику.

Кроме того, ещё в «новой новой драме» о подростках наметилась тенденция обращения взрослого героя к детскому и подростковому опыту, чтобы найти причины кризиса и преодолеть его в настоящем времени. С учётом вышесказанного можно утверждать, что авторы выбирают разные стратегии организации действия, чтобы не оставить зрителя в позиции стороннего наблюдателя, приобщить его к происходящему на сцене, помочь через опыт «другого» прийти к собственному пониманию жизни.

В построении действия современных подростковых пьес нами отмечены следующие тенденции.

Сюжеты подростковых пьес часто бывают героецентричными, их действие однолинейно («сюжеты единого действия», по В. Е. Хализеву), т.е. в центре действия находится главный герой-подросток и все события подчинены раскрытию его истории. К примеру, «Ганди молчал по субботам» А. Букреевой – это история шестнадцатилетнего Саши (Мота), который пытается справиться с разводом родителей. Герой пьесы Саши Тюжина «Один билет до Марса» тринадцатилетний Лёшик проходит путь, чтобы смириться со смертью отца-космонавта и позволить матери устроить личную жизнь. Героиня пьесы В. Ольховской «Ма-Син-Син» двенадцатилетняя Ира должна смириться со смертью подруги и впустить в свою жизнь нового друга. В пьесе М. Огневой «Воин» главный герой двенадцатилетний Тоха из семьи потомственных военных должен справиться со своими страхами и внутренними сомнениями, чтобы научиться противостоять школьной банде. К героецентричным пьесам относятся монодрамы «Море, звёзды, олеандр» М. Малухиной, «Вся правда о моём отце» Е. Гузёмы, «Я уеду» Н. Овчинниковой, «Я не умру» Д. Верясовой и другие.

Встречаются пьесы с многолинейными сюжетами, причём вариации могут быть разными. В первой вариации в рамках сюжета развертываются драматические линии разных героев, но один из героев – главный (как правило – подросток или рефлексирующий взрослый), т. к. именно он стоит на пороге принятия решения (Ольга в пьесе «За белым кроликом» М. Огневой собирается сделать аборт, но

решает оставить ребёнка; Пашка в пьесе «Эльфы, орки и другие жители Вологды» А. Гейжан стоит перед выбором – уехать или остаться).

В другой вариации перед выбором стоят и герой-подросток, и герой-взрослый (в пьесе Е. Тимофеевой «Не хочу быть героем» сын Славик ищет своё призвание и пробует стать писателем, а мама Наталья принимает приглашение стать школьным психологом).

В третьей вариации выбор или поступок должны сделать все герои-подростки (девочки в пьесе «Разные мамы, разные звери» Е. Алексеевой объединяются, чтобы спасти друга; в одном из эпизодов пьесы «Учебник историй»[125] М. Москвиной ребята совместно крадут тесты по физике, и затем выручают одноклассницу, на которую пало подозрение, и сознаются в причастности к происшествию).

Также можно выделить пьесы, созданные в традиции документального сторителлинга. Они построены по принципу монтажа нескольких историй, в каждом из которых есть своя группа героев или один герой. Сюжеты могут быть объединены общей темой, но это не обязательно. К примеру, пьеса Е. Гузёмы «Девочки» состоит из шести эпизодов (глав) о жизни девочек и юношей старшего школьного возраста и студентов: «Хорошие девочки» – о поступлении девочек в институт, «Плохая девочка» – о любовном треугольнике, «Девочки и мальчики» – о симпатиях и антипатиях парней и девушек, «Девочки и взрослые» – об интернет-общении и несчастной любви, «Государство и девочки» – об отношении девочек к власти, «Мечта девочки» – монолог о мечте). Каждый эпизод имеет свою группу героев и законченный сюжет, речь персонажей организована в форме полилога, за исключением последней главы.

Кроме того, мы обратили внимание на то, что подростковые пьесы можно классифицировать по типу события, организующего действие. Во многих пьесах герой-подросток не является инициатором события: оно случается не по воле героя

---

[125] Москвина М. Учебник историй // Коляда-Театр. URL: https://www.kolyada-theatre.ru/upload/user/Evraziya2023/big2023/Москвина_Мария__Учебник истории_Большая сцена.docx

и приходит в его жизнь извне, а герою необходимо отреагировать, осмыслить происходящее, понять, как жить дальше.

В других пьесах герой-подросток, подобно герою ренессансной драмы, сам инициирует событие, предпринимает действия. В пьесах первых двух типов вектор действия направлен из настоящего в будущее.

Есть пьесы, в которых герой-взрослый возвращается в прошлое – в годы детства или юности, и, соответственно, организующим действие событием становится «событие представления» в настоящем времени «представляемых событий» прошлого. В таких случаях вектор действия направлен из настоящего в прошлое и наоборот.

И ещё один тип пьес – это, как правило, это монодрамы, в которых герой-подросток готовится к предстоящему событию, и для этого обращается к имеющемуся опыту прошлого. Поэтому, как и в предыдущем случае, на сцене будет иметь место «событие представления».

Каждый из перечисленных выше типов событий формирует тип меняющегося героя в подростковой драме. Проясним, что мы имеем в виду под термином «меняющийся герой». В первой главе мы писали о том, что «драма» как новый жанр, возникший в эпоху поэтики индивидуального авторства, вывела на сцену нового героя. В отличие от предыдущих жанровых форм – трагедии и комедии, где герой был «готовым», в драме герой утрачивал прежнюю неизменность и тождество себе, он переставал быть только актантом драматического действия, который оформляет и реализует его трагическое или комическое жанровое содержание, и становился субъектом действия со своей собственной меняющейся позицией.

В подростковой драме герой проходит определённый путь и приобретает опыт (позитивный или негативный), поэтому к завершению действия он не остаётся тождественен себе изначальному, он меняется.

В соответствии с вышеизложенной логикой нами предпринята попытка классификации новой подростковой драмы.

На основе анализа пьес мы выделяем *четыре типа событий*, организующих действие и определяющих *тип драматического конфликта* и *тип меняющегося героя* в подростковой драме исследуемого периода, которые помогают авторам включить читателя / зрителя в диалог и привести на основании авторской подсказки к поиску своей собственной позиции.

Далее мы рассмотрим примеры пьес, отнесённых нами к разным типам событий, и покажем, каким образом в произведениях построено действие, как реализуется драматический конфликт и формируется образ меняющегося героя, что в совокупности составляет стратегию коммуникации автора с читателем/зрителем.

3.3.1. Событие настоящего, инициируемое Другими

Событие настоящего, инициируемое Другими (взрослыми, ровесниками, «цифровыми героями»[126] и т.д.) без волевого участия героя-подростка, определяет появление двух типов героев. Первый – герой-подросток, который рефлексирует, формирует свою жизненную позицию и в результате приходит к совершению поступка или нравственного выбора. Действие при этом имеет два плана – внешний и внутренний. Внутренний план может выражаться в монологе, ведении дневника, переписки в сети и др. Второй тип – герой-подросток, который чаще показывается как действующий, а не отстраняющийся от происходящего и размышляющий о том, что с ним творится. Он появляется при основном внимании автора к тому, что составляет преимущественно план внешнего действия. В таком случае важна роль, которую в представляемом событии играет герой. Он может быть жертвой, становящейся победителем; жертвой, становящейся агрессором; агрессором, который отказывается в конечном итоге от агрессивного поведения, и т.д. Стоит отдельно пояснить, что герои и во втором случае из-за сложности и

[126] «Цифровой герой» – термин А. А. Сеничевой. См. об этом: Сеничева А. А. Современная драма о подростках: генезис и поэтика: дисс. канд. филол. наук. Вологда, 2026. С. 112.

многогранности образов подростков не остаются только актантами, оформляющими образ события, как это было в традиционалистской драме.

В тех пьесах, где событие инициируется «цифровым героем», имеет место два плана действия: первый отражает события в реальном мире, второй – в мире виртуальном. Конфликт в таких пьесах преимущественно каскадный. Первый связан с причиной, которая вызвала слом коммуникации в реальной жизни и побудила подростка уйти в виртуальный мир, чтобы искать ответы не у тех, кто его окружает в реальной жизни (родителей, друзей, психологов и т.д.), а у виртуальных незнакомцев. К примеру, конфликт со сверстниками из-за буллинга в школе, семейный конфликт. Второй конфликт связан со смешением в сознании героя виртуального и реального миров и отказом героя возвращаться в мир настоящего.

В качестве примера подростковой драмы, в которой конфликтное событие, инициируемое взрослыми, организует действие с преобладанием рефлексии героя-подростка, приведём драму «Ганди молчал по субботам» Анастасии Букреевой.

В 2017 году пьеса была признана «Пьесой года» на конкурсе конкурсов «Кульминация»[127] и поставлена во многих российских театрах, а также за рубежом – в Румынии.

В пьесе отражена проблема распада семьи и связанного с этим внутреннего кризиса юного героя. Главный герой пьесы шестнадцатилетний Мот находится в конфликте с миром взрослых, в котором разрушается семья и предаются идеалы любви. На уровне сюжета исходное событие (сообщение отца об уходе из семьи) помещено в начало пьесы, вслед за короткой экспозицией, изображающей семейную идиллию. Далее показывается, что происходит с семьёй и как меняется герой, каким образом он преодолевает внутренний кризис.

Сюжет строится на чередовании монологов героя, ведущего рассказ от первого лица, и диалогических сцен с сохранением «четвёртой стены», в которых коротко иллюстрируются этапы распада семьи:

---

[127] Кульминация | Финал // http://stdrf.ru: Союз театральных деятелей Российской Федерации. 2017. URL: http://stdrf.ru/news/1636/

«Мот. Когда наступил апокалипсис, я думал о еде <…> я знал, что в мире есть китайские супы, картошка в порошках с сушеной зеленью и куриные кубики “Магги”. Я представлял себе, что вместо отбивной с салатом, я возьму такой супчик разведу, буду грызть кубик “Магги” и закусывать все это мармеладным мишкой. И вот когда я так размечтался, пришел папа. Он пришел раньше обычного, сел за стол вместе со всеми, и… он странно улыбался.

Папа. Лучше я скажу это сейчас. Я ухожу.

Мот. Мама, я хочу бутерброд с селедочным маслом. Сделай, пожалуйста.

Мама. Сегодня пельмени.

Мот. Дедушка встал и демонстративно вышел.

Дедушка уходит»[128].

Данная структура действия характерна для «новой новой драмы». В частности, по этой схеме построена пьеса Е. Исаевой «Про мою маму и про меня», о чём мы писали ранее.

В пьесе есть несколько монологов героя, которые можно назвать «лирическими отступлениями», т. к. они не продвигают внешнее действие и представляют собой поток мыслей на отвлечённые темы. Эти искренние, непосредственные размышления о себе и о жизни – способ авторской коммуникации, нацеленный на эмоциональное подключение зрителя к герою, вхождение в его внутренний мир. Например, по одному из монологов подростка можно судить о том, что с сестрой у него отношения не сложились, и среди сверстников не удалось найти друга:

«…У меня всегда были какие-то сложности с социализацией. В десять лет я начал разговаривать с камнем. Я нашёл его во дворе, под скамейкой, нарисовал ему глаза и рот и назвал его Томми...»[129].

Драматург обращается и к традиции исторической «новой драмы», используя чеховский приём «минус-события», способствующий активизации зрительского внимания. Во-первых, интрига заложена уже в названии пьесы – «Ганди молчал по

[128] Букреева А. Ганди молчал по субботам // literratura.org: Литературa. Электронный литературный журнал. 2018. URL: http://literratura.org/issue_dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html
[129] Там же.

субботам», и зритель ждёт прояснения смысла этих слов. Во-вторых, действие, как ожидает зритель, должно привести к изменению ситуации в семье (примирение, восстановление отношений, хотя бы ради ребёнка) или к изменению героя (принятие ситуации, прощение, примирение с «заблудшими родителями»). Однако ни первое, ни второе не случается. Происходит прямо противоположное. В семье ситуация становится только хуже: разрушителем семьи оказывается не только отец, но и мать, которая сначала приводит в квартиру хмыря Володю, а затем уходит жить к нему. Любовница бросает отца, и тот возвращается домой, но спит не в «их с мамой спальне», а «на диване в кабинете»[130]. Дед теряет рассудок и уходит «на войну»[131]. Раскрывается правда о сестре, которая вовсе не уехала на чемпионат по бальным танцам в Аргентину, а тяжело заболела и больше не будет танцевать. Гармония в семью не возвращается в пределах пьесы и, по всей видимости, не вернётся уже никогда. Семьи больше нет, она рассыпалась, и далее каждый движется по собственной траектории.

С героем тоже не происходит ничего из того, что ожидает зритель. Происходит всё ровно наоборот. Мальчик не становится сильным и не взрослеет (в том смысле, что не становится таким же, как взрослые, не принимает идеологию разрушения базовых морально-нравственных ценностей), он не пытается повлиять на взрослых, чтобы их примирить. Он отстраняется. Протестует (и в качестве протеста приводит домой бомжа Лизу, которая постоянно молчит и произносит только одну фразу: «Ганди молчал по субботам»[132]). В ответ на попытку родителей выгнать Лизу из дома, заявляет, что вступит в общество самоубийц в Контакте и прыгнет с крыши. Затем, подражая Лизе, начинает молчать (сначала по понедельникам, далее – по всем остальным дням недели).

В монологах подростка проступает мотив смерти: «Да не будет нормальной девушки у меня. Я как тот пацан-гуманоид из деревни Мидвич. Его инопланетная пара умерла при рождении»[133].

---

[130] Там же.
[131] Там же.
[132] Там же.
[133] Там же.

В заключительной сцене говорится о том, что юноша почти всегда сидит в переходе в метро и вглядывается в лица прохожих, то есть он, как Лиза, становится бомжем – человеком без дома, без семьи. Разумеется, никто его не прогоняет из родного дома, но на уровне подсознания он свою семью теряет и своего будущего не видит. Мальчик, как говорит о своем герое Анастасия Букреева, «…превращается в Ганди, отрекается от мира, иначе он превратится в маму и папу, в картонные варианты человеческого существования»[134].

Примечательно, что кульминационное событие в пьесе связано не с главным героем: не он совершает поступок, не он прозревает, не он находит выход. Кульминация связана с драматической линией Лизы, которая всё время молчит, но в конце концов рассказывает свою историю о том, как она много лет назад потеряла в метро своего ребёнка, лишь на минуту выпустив его из виду. Событие рассказывания этого трагического и переломного в жизни Лизы эпизода становится самой эмоциональной сценой в пьесе. Исповедь Лизы «оглушает публику своей личной историей, она закапывает зрителя живьем в свое горе»[135], – читаем в одной из рецензий. Именно в этом, на наш взгляд, состоит главное послание драматурга зрителям.

Драматургу важно не только показать, что происходит с героем, но и *передать роль героя зрителю*. Важно запустить в сознании зрителя мыслительный процесс: «А как бы поступил он, оказавшись на месте героя? Согласен ли он с тем, какое решение принял герой?» Пьеса обращена не только к зрителям-подросткам, но и к родителям.

Как отмечают С. П. Лавлинский и А. М. Павлов, современная драма требует от читателя / зрителя непрерывной нравственно-этической самоидентификации (связанной с соотнесением судьбы героя с собственным опытом) и эстетической

---

[134] Букреева А. Это тот случай, когда история воспитывает автора // vtinform.com: Информационное агентство «Восток-Телеинформ». 2015. URL: https://vtinform.com/interview/143171/?sphrase_id=13658272

[135] Стафиевская С. Ганди молчал и нам завещал. Драма–терапия в Хакасии: от подросткового бунта до личной трагедии // shansonline.ru. Сетевое издание «Шанс. Регион». URL: http://shansonline.ru/index.php/istorii/item/4728-gandi-molchal-i-nam-zaveshchal-drama-terapiya-v-khakasii-ot-podrostkovogo-bunta-do-lichnoj-tragedii

самоидентификации (связанной с завершением судьбы героя)[136]. Коммуникативный акт между субъектом действия и реципиентом реализуется в пьесе через ситуацию «прямого общения со зрителем»[137]. Процесс непрерывной «нравственно-этической самоидентификации»[138] происходит как на уровне героя, так и на уровне реципиента, который соотносит пережитый личный опыт с опытом героя. Приёмы, найденные А. Букреевой, достигают этой цели.

В пьесе, на наш взгляд, реализован субстанциональный драматический конфликт. Герой-подросток погружается в кризисное состояние, связанное с преодолением противоречий, навязанных ему миром взрослых, и он пытается преодолеть эти противоречия. Герой находится на пути взросления, он меняется. Он начинает видеть и осознавать чужую боль (через рассказ Лизы), сталкивается со смертью друга (смерть Лизы), узнаёт о болезни сестры и ощущает сострадание, начинает общаться с отцом и матерью. Но всё же большую часть времени он проводит не дома, а в метро, где когда-то встретил Лизу.

Автор использует повтор: в финале герой повторяет ту же самую фразу, которую он произносил в начале: «Мама. Папа. Сестра. Дедушка. Карамелька. Мой дом. Моя крепкая, любимая семья»[139]. Финальная фраза завершает событие представления истории, однако не говорит о разрешении драматического конфликта. Мир, в который помещён герой, так и остается дисгармоничным. Герой этот мир не принимает, не становится его частью. Наоборот, он замыкается, уходит в свой собственный мир.

Несмотря на неразрешимость драматического конфликта, найденная автором стратегия выводит зрителя на самостоятельные размышления.

В некоторых пьесах показывается, как событие, инициируемое Другими, организует действие, показывающее преображение героя: из состояния жертвы агрессии герой в результате усилий со своей стороны становится победителем.

---

[136] Лавлинский С.П., Павлов А.М. О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография. Под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. С. 118.

[137] Там же. С. 116.

[138] Там же. С. 116.

[139] Букреева А. Ганди молчал по субботам // literratura.org: Литературa. Электронный литературный журнал. 2018. URL: http://literratura.org/issue_dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html

Интересный вариант организации действия предлагают драматурги И. Васьковская и Д. Уткина в пьесе «Макаки, пицца и деструкция», где героиня-жертва становится сначала победителем, но затем сама превращается в агрессора.

Ирина Васьковская и Дарья Уткина – уральские драматурги, ученицы Николая Коляды. В результате творческого союза этих успешных самостоятельных авторов родилось несколько подростковых пьес, в числе которых – «Макаки, пицца и деструкция», вошедшая в шорт-лист фестиваля-лаборатории «За!Текст»[140] в 2015 году.

Конфликт в пьесе разгорается из-за преподавателя театральной студии, которая намеренно ставит своих воспитанниц в ситуацию конкурентной борьбы.

Любительская труппа школьного театра под руководством учительницы и режиссера Натальи Петровны репетирует спектакль и готовится к конкурсу, где главным призом должна стать поездка в Москву на фестиваль непрофессиональных театров. На первый взгляд, действие развивается благодаря конкурентной борьбе двух девочек-подростков – неформального лидера коллектива Даши и новенькой девочки Юли, которую вместо Даши руководитель студии назначает на главную роль. Но события происходят не только в школе. Важные сцены, раскрывающие обстоятельства семейной жизни девочек и их отношения с родителями, происходят у них дома.

Конфликтующие между собой девочки Даша и Юля – полные противоположности. Даша – из богатой семьи и ведёт себя высокомерно, о чём говорит авторская ремарка: «*На сцену горделиво, как королева, входит Даша. Она в костюме макаки, на голове у нее корона. Даша с презрением смотрит на ленивых девочек: ни трудолюбия, ни страсти!*»[141]. Именно она первоначально получает главную роль в спектакле, хотя и не обладает актерским талантом, о чём ей говорят все – от участниц коллектива до руководителя.

---

[140] Огнева М. Объявлен шорт–лист фестиваля–лаборатории «За!Текст» // DramaFond. 2015. URL: http://dramafond.ru/2015/02/23/obyavlen-short-list-festivalya-laboratorii-zatekst/

[141] Васьковская И., Уткина Д. Макаки, пицца и деструкция // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/v/vaskovskaya_irina/utkina_darya_vaskovskaya_irina_8635.doc.

Юля – из неполной семьи (отец недавно ушёл), ведёт себя скромно. При этом девочка талантлива: на её способности сразу обращает внимание руководитель школьного театра («Юленька, прекрасно! Просто замечательно!»[142]). Помимо актерского дара Юля обладает еще и музыкальными способностями («Семь лет музыкалки по классу фортепиано»[143]).

Благодаря семейным сценам в пьесе появляются образы матерей девочек. Они тоже противоположны друг другу. Мать Юли – одинокая женщина, которую недавно бросил муж, она чувствует себя несчастной и никому не нужной. Мать Даши – богатая женщина, замужем за успешным бизнесменом, ездит по экзотическим странам; часто мать с дочкой обедают не дома, а в ресторане. Но это лишь внешнее различие. К своим дочерям обе женщины одинаково равнодушны. И это позволяет читателю / зрителю догадаться, что и противопоставленность образов юных героинь может быть мнимой.

Обращает на себя внимание созданный автором образ отца Юли, который не только ушёл в другую семью, но и полностью прекратил общение с дочерью. Когда девочке удаётся найти его новое место жительства, она приходит к нему и просит вернуться, но тот не только разговаривает с ней холодно, но и отпихивает дочь, угрожает вызвать милицию:

«*Отец.* Ты взрослая уже, всё понимаешь…

Юля. Нифига я не взрослая!

Отец. Тише! У нас соседи!

Юля. Пойдем домой! (*хватает отца за руку, тащит, но мать Ани тащит его обратно*) Папа!

Отец отпихивает Юлю.

Отец. Успокойся сейчас же! (*пауза*) Ты что, есть хочешь?

Пауза.

Юля. Папа, ты что, больной?

---

[142] Там же
[143] Там же

Отец. Ты как с отцом разговариваешь?! Быстро домой, а то я милицию вызову!»[144].

В пьесе есть два монолога девочек, которые они произносят в своих комнатах, оставшись наедине с собой. Благодаря этим монологам можно сделать вывод, что обеих героинь терзают одинаковые внутренние переживания, они страдают от недостатка любви и внимания со стороны родителей. И даже их стремление стать актрисами мотивировано желанием обратить на себя внимание родителей.

Девочкам приходится решать свои проблемы в одиночестве, и они начинают жить по жестоким правилам взрослого мира: идут на обман, предательство. Даша инсценирует кражу денег у Натальи Петровны и обвиняет в воровстве Юлю, чтобы убрать соперницу. В этой ситуации показан образ коллектива, который сначала потворствует Даше, а затем отрекается от неё, в результате чего девочку исключают из спектакля. То есть в современной пьесе образ коллектива далек от того, каким его показывали авторы советского времени. Поэтому он часто и похож просто на группу людей, а чаще – на стаю или банду, живущую по законам, далеким от нравственных. Примечательно, что никто в коллективе не поднял вопрос о примирении и необходимости извинений.

С помощью ремарок авторы показывают переживания девочек, но переживания эти связаны не с конфликтом в театральной студии, а с личными и семейными драмами. Юля плачет после встречи с отцом, Даша – после ссоры со своим парнем Колей: «*Юля идет по улице в костюме макаки и вытирает слезы. Навстречу ей идет зареванная Даша с разноцветным от размокшей косметики лицом…*»[145].

Во время произошедшей на улице встречи девочки не показывают друг другу, что происходит у них внутри. Даша делает вид, что изгнание из театра для неё ничего не значит: «Я, кстати, поняла, что театр – это не мое. Это вообще отжившее искусство»[146]. Она не пользуется ситуацией и не просит у Юли прощения. После

---

[144] Там же
[145] Там же
[146] Там же

встречи с Дашей в душе Юли что-то происходит, на что косвенно намекают авторы: «*Даша уходит. Юля улыбается*»[147].

В финале пьесы драматурги показывают, к каким деструктивным результатам приводит незавершённость конфликта. Происходит смена ролей – Юля, по сути, превращается в свою соперницу Дашу и вместо жертвы становится агрессором. В финальной сцене она точно таким же командным тоном, какой раньше был у Даши, общается с другими девочками. Она играет главную роль в спектакле. В ремарке отмечается, что Юля «*чувствует себя королевой*»[148]. Подобное замечание, как мы помним, в начале пьесы относилось к Даше. Парень Даши становится Юлиным парнем, причём в отношения с ним она вступает вовсе не из-за того, что он ей по-настоящему нравится. По сути, конфликт трансформировался, перейдя в сферу психики. Перед читателем / зрителем стоит непростая задача – разобраться с тем, что случилось с героиней, и в этом проявляется авторская стратегия.

Авторы не посвящают читателя / зрителя в то, что творится во внутреннем мире героя. Внутреннее действие оказывается очень фрагментарным и не развернутым, как в «новой драме», у Чехова, например. Образы героинь в данном случае становятся в большей мере способом поднять проблему, поставить вопрос, а не решить его. Но уже обострение ситуации в драме, активное включение читателя / зрителя в её исследование говорит не только об авторских способах организации диалога автора и читателя / зрителя, но и о его целях.

Иную стратегию выбирает драматург Мария Огнева в драме «Воин». Как и в предыдущих двух пьесах, герой-подросток вынужден решать проблему, навязанную ему извне (в данном случае мальчик подвергается травле со стороны сверстников), но автор создаёт историю со счастливым концом, когда герой преодолевает свою беспомощность, перестаёт быть жертвой и становится победителем.

---

[147] Там же
[148] Там же

Отметим, что пьеса М. Огневой «Воин» имеет успешную театральную жизнь. В частности, во внеконкурсную программу Детский weekend фестиваля «Золотая маска» вошёл спектакль новосибирского МДТ «Первый театр» (режиссер Юлия Каландаришвили)[149].

Пьеса имеет документальную основу, что продолжает традиции «новой новой драмы» для взрослых. В новейшей документальной драматургии, согласно исследованию С. М. Болговой, можно выделить четыре основные стратегии: «пьесы-verbatim», построенные на основе художественного монтажа записанных интервью; пьесы, основанные на реальных жизненных историях, но подчинённые авторской художественной обработке; пьесы, построенные на «личном документе»: письмах, личных дневниках; пьесы-проекты о жизни и культуре того или иного города[150].

Пьеса «Воин» отсылает к конкретному периоду российской истории – Чеченской войне 1996 года. В заголовочных ремарках указывается, что в работе были использованы расшифровки новостных передач каналов ОРТ и НТВ 1996 года. В пьесе эти тексты обозначены как «мужские и женские голоса по телевизору». Благодаря этим голосам в пьесе представлены мнения военных относительно происходящих событий, передаются свидетельства солдат, рассказывающих об издевательствах чеченских боевиков. Один из новостных сюжетов, в котором русскому парню отрезают голову, дан в пересказе главного героя-подростка в форме дневниковой записи.

Главный герой пьесы 12-летний Тоха Димов – из семьи военных. Его старший брат воюет в Чечне, но в последнее время от него нет новостей. Вместе с мамой мальчик живёт в авиационной воинской части, находящейся неподалёку от посёлка. Семьи военных называют капэпешными, потому что вход в часть проходит через КПП (контрольно-пропускной пункт).

---

[149] Воин // 1-teatr.ru: Первый театр. URL: https://1-teatr.ru/performance/voin/

[150] Болгова С. М. Современная документальная драма как новое жанровое образование // ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2014. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст : Материалы XIX международной научной конференции, Санкт-Петербург, 06–07 июня 2014 года / Под общей редакцией профессора В. Н. Скворцова. Редакционная коллегия: Т. В. Мальцева (отв. ред.), Н. К. Данилова, С. А. Петрова. Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2014. С. 79–84.

Внешнее столкновение в пьесе происходит между капэпэшным Тохой и главой поселковой шпаны Дюшей. Также драматург показывает внутреннюю борьбу с самим собой, происходящую в сознании главного героя. Процесс его взросления раскрывается как в сценах с активным физическим действием, так и через дневниковые записи, вмонтированные в канву пьесы. Отметим, что в подростковой драме последнего времени часто используется принцип монтажного соединения эпизодов как способ дополнительной активизации зрительского внимания.

Структурно пьеса состоит из чередующихся отрывков трёх различных планов: дневниковые записи, в которых мальчик записывает то, что случилось с ним за день, фиксирует свои мысли и переживания, вспоминает прошлое; сцены из реальной жизни (в школе, в квартире Тохи, на территории воинской части, на территории посёлка); сцены в Аргунском ущелье (в Чечне): это сновидения Тохи, в которых он видит своего старшего брата Миню.

Образ Мини – сильного и смелого старшего брата, продолжателя семейной традиции – защищать Родину – постепенно прорисовывается через дневниковые записи Тохи: «Минька настоящий воин, как папа. И как дедушка. Дедушка до Берлина дошел»[151].

В дневнике Тоха раскрывает суть конфликтной жизненной ситуации, в которой он оказался. До того, как Миня отправился воевать, все поселковые боялись ребят из части и никто не смел обзывать их капэпэшниками. Миня был главным в школе, но с его уходом всё изменилось. Ребят из военной части стало меньше, и лидерство захватил Дюша. Всю школу он держит в страхе, потому что его отец – тюремный авторитет и может прислать бандитов. Вся школа платит ему дань фишками. Тоха пишет:

«…Старшие играют в фишки на деньги. Банда Дюши собирает дань с одноклассников, а они в свою очередь отбирают фишки у младших классов.

[151] Огнева М. Воин // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–37.

Первоклашки отбирают у детсадовцев. Такой вот закон джунглей. Только я ни у кого не отбираю, потому что мне жалко первоклашек. Поэтому меня бьют»[152].

Воином, выручающим его, оказывается новенькая одноклассница Катя с говорящей фамилией Храброва. Сначала Тоха не принимает Катю, но вскоре ребята сближаются, Катя встаёт на его сторону и начинает защищать его от банды. Ребят объединяет то, что у обоих отцы отдали свою жизнь, защищая Родину. В разговорах ребята невольно начинают открываться друг другу и говорить о глубоко личных вещах.

Катя рассказывает Тохе о философии бусидо, о самураях, которые «ничего не боятся» и «смотрят в лицо смерти»[153]. Учит его приёмам карате. Девочка даже специально проигрывает ему фишки, чтобы его не били и он мог платить дань. В итоге Тоха начинает работать над собой, осваивает приёмы борьбы и, самое главное, учится преодолевать страх.

Драматический конфликт, реализованный в пьесе, совмещает внешнее столкновение, которое завершается поражением сил зла и победой сил добра, а также борьбу героя с самим собой. Причем именно второе и определяет итог внешнего столкновения ребят. В этой пьесе герой уже не просто тот образ, с помощью которого автором заявляется проблема. Он интересен читателю / зрителю уже сам по себе. И очень важно, что в подростковой пьесе внешнее и внутренне действие не автономны, а пересекаются. И внутреннее в конечном итоге определяет внешнее.

За счёт усиления нарративного начала (использования дневниковых записей) акцент в пьесе делается на внутренних изменениях главного героя. Автор показывает, как из состояния забитого и даже злобного мальчика Тоха переходит к состоянию открытости и дружелюбности. Общение с Катей расширяет его кругозор, помогает раскрепоститься, делает его сильнее. Что в итоге помогает их тандему сломить авторитет Дюши. Положительная развязка истории (возвращение

---

[152] Там же.
[153] Там же.

старшего брата домой) также показывает стремление автора создать произведение в первую очередь для подростковой аудитории.

Важно отметить, что созданные в пьесе образы героев-воинов, защитников Родины, и противопоставление их антигероям, стоящим на стороне зла, несут важный для подростковой аудитории этический и воспитательный смысл.

Далее мы рассмотрим две пьесы, в которых событие настоящего инициируется «цифровым героем».

Отметим, что в 2010–2020-е годы отражение коммуникации подростков в виртуальной реальности становится ведущим трендом в подростковой драматургии. Согласно исследованию Л. Г. Тютеловой, Е. Н. Сергеевой и К. А. Сундуковой, 19 из 31 пьес, вошедших в шорт-листы 12+ премии «Маленькая ремарка» в период с 2018 по 2020 годы, затрагивают тему общения в виртуальной среде. Как отмечают эти авторы, «диджитал-технологии в ориентированных на молодую аудиторию пьесах становятся маркером современности и характерной для техногенной цивилизации деталью, порождающей конфликтные ситуации»[154].

О. В. Ловцова говорит «цифровом ребёнке» как новом типе героя в современной драме. Это «герои-дети, вовлеченные в виртуальное пространство и имеющие отношение к компьютерной культуре»[155].

А. А. Сеничева рассматривает влияние виртуальности на структуру драмы о подростках. Исследовательница пишет о *никнеймах* как способе номинации «*цифровых героев*», через которые автор может передать «внутренние установки героев, их психологические состояния, социальный опыт и неявные возрастные маркеры»; вводит понятия «*агент цифровой среды*» (персонаж, синтезирующий антропоморфные черты с нечеловеческой, алгоритмической или виртуальной природой своего происхождения), «*цифровая ремарка*» (ремарка, которая моделирует технический или интерфейсный контекст действия), «*технозонг*» (представленный в формате видео-блога монолог, комментирующий сценическую

---

[154] Тютелова Л. Г. Технологии виртуального общения в современной драматургии для подростков / Л. Г. Тютелова, Е. Н. Сергеева, К. А. Сундукова // Технологии в инфосфере. 2021. Т. 2. № 4(5). С. 98–99/

[155] Ловцова О. В. Типология детских образов в британской драме: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ловцова О. В. – Екатеринбург, 2018. С. 26.

ситуацию или внутреннее состояние героя), «*цифровая реплика*» (реплика, представленная в виде переписок в мессенджерах и социальных сетях, которая может быть либо полностью лишена тембровой и интонационной окраски, либо содержать интонационные и эмоциональные маркеры), «*интермедиальная ремарка*» (авторский комментарий, отсылающий к разным видам искусства, как правило – к музыкальному, с целью отражения внутреннего состояния героя), «*техносимвол*» (концентрированный художественный образ, в котором материальная вещь или цифровой феномен обретает многомерное смысловое значение, отражающее внутренний мир героя или суть основного конфликта)[156].

В некоторых подростковых пьесах отсылка к виртуальной реальности является маркером времени и не влияет на событийность, действие и конфликт. Для нашего исследования важно рассмотреть пьесы, в которых авторы показывают конфликтную, деструктивную сторону пребывания подростков в интернет-пространстве (анонимное общение, подмена живого общения виртуальным и т.д.), что выражается в использовании авторами новых стратегий.

При рассмотрении структуры каждой пьесы мы обратили внимание на особого рода события – событие ухода из реального мира в виртуальный мир – от себя настоящего к себе виртуальному, т.е. к образу, созданному в гиперпространстве, и событие возвращения героя из виртуального мира в настоящую жизнь. Причины, побуждающие героя-подростка совершить переход границы, могут быть самыми разными: слом коммуникации в реальном мире и возможность свободного общения в виртуальном, поиск ответа на волнующие вопросы, попытки обрести понимание, сочувствие, любовь и т.д.

Юный герой пьесы Екатерины Бизяевой «Март и Слива» – девятиклассник Слава, называющий себя Сливой, испытывает разочарование в реальной жизни. О своём кризисном состоянии герой сообщает зрителю в первой реплике, открывающей действие:

---

[156] Сеничева А. А. Современная драма о подростках: генезис и поэтика : диссертация … канд. филол. наук : 5.9.1 / Сеничева Анна Андреевна. – Вологда, 2026. С. 112–124.

«СЛИВА: Слива говорил о себе в третьем лице и в прошедшем времени. <…> не потому, что считал себя великим, ну, типа, как Юлий Цезарь, а потому, что Сливы уже как бы не существовало. Ну, и в прошедшем времени по той же причине»[157].

В разговорах с друзьями и матерью он строит фразы, используя ту же самую конструкцию – третье лицо, прошедшее время:

«МАТЬ СЛИВЫ: Ты уроки сделал?

СЛИВА: Слива сделал уроки.

МАТЬ СЛИВЫ: Врешь ведь.

СЛИВА: Слива врал»[158].

Автор, таким образом, даёт понять, что мальчик отстраняется от окружающих и никого не впускает в свой мир. Причём, события, которые повлияли на произошедший слом в коммуникации, произошли задолго до начала сценического действия. В числе причин – строгость матери, грубость отца, что показано в сценах семейного общения:

«ОТЕЦ СЛИВЫ: Да ты знала б, как тошно тут с вами.

МАТЬ СЛИВЫ: Я знаю. И что?

ОТЕЦ СЛИВЫ: Да каждый день, там задрали, сюда пришел, тут еще хуже. Все одно и то же, одно и то же!»[159].

Единственный человек, с которым у мальчика складываются доверительные отношения, это прабабушка. С ней он общается от первого лица и использует ласковое, задушевное обращение «Ба»:

«СЛИВА: Ба, а вот у тебя жизнь хорошая была?

БАБУШКА: Хорошая»[160].

После семейных скандалов, связанных с уличением отца в измене, подросток устремляется за ответами в виртуальный мир. В действии пьесы появляются сцены переписки Сливы с персонажем по имени Mr.Blood. Никнейм этого «цифрового

---

[157] Бизяева Е. Март и Слива // Хочу по правде: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–22.
[158] Там же.
[159] Там же.
[160] Там же.

героя» отсылает к вымышленной сущности из игры Minecraft. Согласно одной из крипипаст (легенд, созданных игроками и описывающих историю персонажа), Mr.Blood – это персонаж, который чувствует себя виновным в смерти друга, с которым он играл в сети: в виртуальном мире странная сущность убила виртуального друга, и в тот же день в реальной жизни полиция нашла друга мёртвым за ноутбуком в комнате, залитой кровью[161].

Цифровые реплики героев свидетельствуют о том, что анониму удалось полностью завоевать доверие подростка. Откровенные разговоры ребёнка с виртуальным другом заканчиваются призывом к суициду. Перейдя первую границу, совершив уход из реальности в виртуальный мир, юный герой начинает готовиться к следующему шагу. И новая граница, которую он собирается переступить, уже лежит между жизнью и смертью.

Примечательно, что драматург включает в пьесу несколько сцен с фрагментами телевизионного ток-шоу, в котором обсуждается проблема детского суицида, поднимается вопрос безопасности в глобальной сети, идут разговоры о допустимости вторжения взрослых в личное пространство ребёнка. Этот приём говорит о желании автора обратиться к взрослой аудитории зрителей.

Трагического исхода в пьесе нет. Драматург создаёт позитивный финал, в котором подростка спасает его мать. Она регистрируется в сети под вымышленным именем Эльзы, устанавливает с мальчиком контакт, начинает общаться с ним и входит в доверие. Вместе они выбирают день, когда прыгнут с многоэтажки: «Тридцать первое марта. Март кончится, и мы кончимся. Все кончится»[162]. Увидев мать, пришедшую в то место, где всё должно было случиться, ребёнок осознаёт свою ошибку. И финальным событием становится примирение с настоящим, возвращение в реальность, о чём свидетельствуют слова раскаяния:

«СЛИВА: Мам, прости.

МАТЬ СЛИВЫ: Это мы, все мы, манекены пластмассовые. Так нельзя. Мы не о том плачем. Не о том мы плачем.

---

[161] Крипипаст о персонаже Mr.Blood // Сайт Minecraft CreepyPasta Wiki. URL: https://minecraftcreepypasta.fandom.com/wiki/Mr.blood

[162] Бизяева Е. Март и Слива // Хочу по правде: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–22.

СЛИВА: Мам, пойдем домой. (*Уходят обнявшись*)»[163].

Авторская ремарка говорит о возвращении в отношения между сыном и матерь живой эмоциональной связи, выражаемой на тактильном уровне.

Стратегия, выбранная автором пьесы, призвана дать юному зрителю иллюстрацию деструктивности чрезмерного увлечения виртуальным общением. Драматург показывает типичную ситуацию, когда ребенок может с легкостью доверить самое сокровенное незнакомой «маске», но тот, кто за ней скрывается, преследует свои интересы. Со взрослым зрителем драматург ведёт разговор через образы матери и отца, чья грубость и фамильярность в общении с сыном стали причиной отчуждения ребёнка. Ещё один приём, найденный драматургом – введение в ткань пьесы фрагментов телевизионного шоу, что расширяет возможности обсуждения злободневной темы со зрительской аудиторией.

В пьесе «Это всё она» Андрея Иванова показывается конфликт между сыном и матерью, возникший вследствие семейной трагедии. После смерти отца мальчик превратился в тирана, который издевается над матерью и отказывается идти на контакт.

О степени отчуждённости в семье говорится в ремарке, предваряющей действие:

«МАТЬ и СЫН в своих комнатах. Комнаты разделены чем-то бОльшим, чем просто стена»[164].

Важно отметить, что смерть отца, являющаяся исходным событием в пьесе, вынесена за пределы сюжета. О произошедшей трагедии зрители/читатели узнают постепенно из монологов матери, сначала косвенно («Это давно началось, еще при Ване»[165], «Бедный мой Ванечка…»[166]), затем напрямую («Ну, как бы я смирилась со смертью Ваниной»[167]).

---

[163] Там же.
[164] Иванов А. Это всё она // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–25.
[165] Там же.
[166] Там же.
[167] Там же.

Подчёркивая тот факт, что коммуникация в семье нарушена, автор создаёт структуру, в которой герои излагают своё видение текущей ситуации посредством чередующихся монологов, направленных невидимому слушателю (внесценическому герою). Зритель таким образом видит две точки зрения на одни и те же события:

«МАТЬ (разговаривает с подругой). <…> Костя мне не открывает. Он никому не открывает. А когда я спрашиваю его, почему он не открывает… (у меня же сумка, пакеты в руках – неудобно ключ доставать!) он говорит, что не слышал звонка – сидел в наушниках у компьютера.

<…>

СЫН (разговаривает с другом). Прикинь, когда она приходит, то сразу не открывает дверь. Стоит с той стороны, слушает через дверь, чем я тут занимаюсь. Типа что я колеса жру, или трахаюсь тут с кем-то. Бесит. А потом начинает звонить. А я не открываю. Типа я в наушниках сижу. <…> Потом она заходит и орет. Все время она орет. Как будто мое имя нельзя спокойно говорить. Все время орет, прикинь. Она, типа, даже не замечает это»[168].

Полноценный диалог становится возможен только в виртуальной реальности, когда женщина регистрируется в социальной сети ВКонтакте под вымышленным именем Тоффи и начинает вести переписку с «Тауэрским вороном» (сетевой ник ее сына) с целью хоть каким-то образом достучаться до сына.

«ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Ты откуда?

ТОФФИ. Я из Санкт-Петербурга приехала.

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. А у нас говорят – Питер

ТОФФИ. Все, кто не из Санкт-Петербурга, говорят “Питер”. :).

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. А что такое “таксидермия?”

ТОФФИ. Искусство создания чучел из животных. У меня отец – таксидермист.

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Ололо! :).

ТОФФИ. Ололо? Это что значит? Хорошо или плохо?

---

[168] Там же.

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Ну, по-разному… Ну вообще – хорошо. Ты реально странная. Прикол. :)»[169].

Герои ощущают свободу, откровенничают, и постепенно начинают испытывать зависимость от такого формата общения:

«МАТЬ. Ой, да, убиралась сегодня целый день… И с ним общалась попутно. Ну, по интернету… Ну да, такая легкая зависимость…»[170].

Виртуальная дружба перерастает в роман: мальчик влюбляется в интернет-подружку. Трагедия заключается в том, что для женщины такая форма общения становится замещением утраченных отношений с мужем, а для мальчика – это первая любовь. Парень страстно желает в реальной жизни встретиться с Тоффи, в которой видит родственную душу, и матери приходится сочинять различные предлоги, почему это пока невозможно («уже и солнцебоязнь придумала, и социопатию»)[171].

Хронотоп в пьесе движется от реального времени и пространства – к абсолютной виртуальности. В своих рассуждениях о литературно-художественном хронотопе М. М. Бахтин писал о том, что «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»[172]. А. Иванов в своей пьесе показывает одну из характерных примет времени, «когда люди, физически находящиеся в одном пространстве, существуют в разных мирах»[173]. По мере развития действия в пьесе герои всё больше времени проводят в вымышленном мире и уже не хотят возвращаться в настоящее, живое пространство и время. Гиперреальность полностью вытесняет настоящую жизнь.

Драматург показывает каскадный конфликт. Первый связан с отчуждённостью в отношениях с матерью, возникшей после смерти отца. Слом коммуникации в семье – источник кризиса и для матери, и для сына. Второй конфликт уходит в сферу психики и связан со слиянием в сознании героя-

---

[169] Там же.
[170] Там же.
[171] Там же.
[172] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. С. 235.
[173] Кабилова Е. С. Природа конфликта в современной драматургии о подростках // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 59

подростка и героя-взрослого «Я» реального и «Я» виртуального. Виртуальное «Я», созданное Костей, обладает внешними характеристиками и историей, отличной от реальной жизни подростка. Так, в переписке с Тоффи он говорит, что живёт с отцом, а его мама умерла:

«ТОФФИ. А с кем ты живешь?

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Один… С отцом.

ТОФФИ. Значит, блин, умерла?…

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Типа того.

ТОФФИ. А с отцом типа все нормально?

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Да. Нормально. Мы с ним ездим на рыбалку. И в волейбол… Он приколист.

ТОФФИ. А мама была не приколист?

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Вообще ни хрена не приколист. Орала»[174].

В психологическом плане мать действительно для него умерла, потому что он отказывается общаться с ней в реальной жизни. Подросток ввиду собственного эгоизма не может понять страдания матери, которая потеряла любимого мужа и теперь фактически теряет единственного сына. Мать, в свою очередь, действуя от созданного ею виртуального персонажа Тоффи, всё больше ассоциирует себя с девочкой и уже играет в любовь, не понимая, что эти отношения несут в себе угрозу. Первоначальный конфликт усугубляется, и выход из него требует колоссальных усилий.

Финал пьесы подразумевает разные варианты завершения истории.

Когда обман раскрывается, подросток сначала «убивает» своё виртуальное «Я», удаляя свой аккаунт в сети («*СЫН убивает ТАУЭРСКОГО ВОРОНА*»[175]). Далее он намеревается выйти из окна («*СЫН становится на подоконник*»[176]). После этого следует сцена разговора с матерью:

«МАТЬ. Костя! Что ты там делаешь? Ты слышишь меня?

ПАУЗА.

---

[174] Иванов А. Это всё она // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–25.
[175] Там же.
[176] Там же.

МАТЬ. Костя!

МАТЬ разрушает преграду между их комнатами. ОНА врывается в комнату СЫНА.

МАТЬ. Костя! Стой! Это из-за меня? Костенька!

СЫН. Нет, мама. Это из-за Тоффи. Это все она.

МАТЬ (*видит свой компьютер*). Ну подожди! Ты узнал? Но что в этом такого?! Прости! Поговори со мной! Костя!

СЫН. Мама, я – попугайчик.

МАТЬ. Пожалуйста! Пожалуйста!

СЫН. Я – не Питер Пэн.

МАТЬ. Сынок!

СЫН. Я тут.

МАТЬ. Извини меня!

СЫН. Нельзя извиняться за такое.

Раздается звонок в дверь.

Затемнение»[177].

Первый вариант завершения истории – трагический. Мальчик отказывается слышать мать и выходит из окна.

Но автор предлагает режиссёру, читателю и зрителю другие варианты завершения, поскольку в пьесе есть своеобразный эпилог, в котором общение Тофи и Тауэрского ворона продолжается:

«*В темноте раздаются голоса ТОФФИ и ТАУЭРСКОГО ВОРОНА.*

ТОФФИ. Ворон, привет. Ты тут?

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Тут. Привет.

ТОФФИ. С днем рождения.

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Спасибо. Как дела?

ТОФФИ. Хреново. А у тебя?

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. И у меня хреново… Ты же знаешь…»[178].

---

[177] Там же.
[178] Там же.

Финал может быть интерпретирован по-разному. Например, в постановке Арсения Бехтерева на сцене Самарского театра юного зрителя «СамАрт» – два реальных и два виртуальных персонажа. В финале в окно выходит виртуальный Тауэрский ворон, и фейковая Тоффи не в состоянии его остановить. А «*живые мать и сын вдруг внезапно открываются друг другу, друг друга прощают и, обнявшись, уходят*»[179].

Таким образом, авторская стратегия коммуникации состоит в том, чтобы зрители не только попытались разобраться с тем, что и почему произошло между героями, но включили воображение и попробовали домыслить разные варианты исхода событий.

3.3.2. Событие настоящего, инициируемое героем-подростком

Событие настоящего, инициируемое героем-подростком, формирует тип героя-подростка, который действует и обретает жизненный опыт в столкновении со взрослыми, ровесниками, «цифровыми героями» или самим собой как с Другим. В пьесах о коммуникации подростков в интернете, конфликт связан с нарушением личных границ героя.

Так, герои пьесы Дарьи Варденбург «Никаких сомнений»[180] решают проблему живого общения. Яна – соседка Ани. У неё нет братьев и сестёр, но она очень хочет общаться. И в отличие от многих других её сверстников, которые сидят дома и не идут дальше виртуальной дружбы, Яна предпринимает конкретные шаги, чтобы обрести друзей в реальной жизни. Она проникает в квартиру Ани, знакомится с ней и устраивает пиратскую вечеринку, приглашая в гости виртуальных друзей своей новой подруги. Затея оказывается удачной: приходят почти все, причём многие – в самодельных карнавальных костюмах в образах героев фильма «Пираты Карибского моря». В пьесе нет острых конфликтных

---

[179] Журчева Т. В. Молодая режиссура, молодая драматургия // Сайт Самарского театра юного зрителя «СамАрт». 2013. URL: https://samart.ru/news/molodaya-rezhissura-molodaya-dramaturgiya/?sphrase_id=646.

[180] Варденбург Д. Никаких сомнений // Хочу по правде: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–18

противостояний. Эта пьеса – о ценности настоящей дружбы и живого человеческого общения.

Очень часто в современных пьесах исследуется проблема буллинга, причём со стороны жертвы. Драматург Мария Малухина подошла к этой проблеме с иной стороны и показала психологию агрессора – того, кто знает механизмы манипулирования людьми и умело ими пользуется. Героиня пьесы «Бумажные ножи»[181] Кира, столкнувшись с предательством одноклассника Добрыни, в которого она была влюблена, решает отомстить обидчику. С этой целью она организует тайный синдикат, куда приглашает подростков из других школ. Появляясь перед ними в образе ведьмы, она устраивает ритуалы и объявляет правила: я помогаю вам, вы помогаете мне. Девочка разрабатывает план мести и подчиняет ребят своей воле, однако в реальной жизни всё идёт не плану и оборачивается трагедией: мальчик получает серьёзную физическую травму и попадает в больницу. Важно отметить, что драматург создаёт подвижный образ героини: получив негативный опыт, она раскаивается и просит прощения у Добрыни. Финал рисует идиллическую картину дружеского общения:

«*Ребята смеются, Добрыня указывает на прикроватный шкафчик, пацаны достают из него “Монополию”, ребята и девчонки рассаживаются – кто на стул, кто на Добрынину койку, Кира садится непосредственно рядом с Добрыней. Они раскладывают доску и начинают играть*»[182].

Интересна стратегия разговора с юным и взрослым зрителем, найденная автором пьесы «Разные мамы, разные звери», созданной в 2023 году на второй лаборатории «Своя территория». Профессиональный филолог, театровед и психолог, Евгения Алексеева[183] показывает истории четырёх подростков через призму общения детей с их матерями. Остановимся на детальном рассмотрении пьесы.

---

[181] Малухина М. Бумажные ножи // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2024/mariya_maluhina_bumazhnye_nozhi.docx
[182] Там же.
[183] Евгения Алексеева // Официальный сайт Евгении Алексеевой. URL: https://grammarfon.tilda.ws/

Пьеса двухадресная, о чём говорит её название. Действующие лица представлены парами: подросток и его мама. Драматург уже в афише обозначает проблему современного общества, в котором ответственность за воспитание детей целиком лежит на женщине. Мужчины в пьесе существуют исключительно во внесценическом пространстве и в жизни детей не только не участвуют, но и становятся источником проблем. Также в числе действующих лиц животные: Кот (обычный полосатый кот) и Пёс (обычный дворовый пёс). Юные герои пьесы – семнадцатилетние девочки, которых объединяет увлечение танцами, и друг детства одной из них – шестнадцатилетний Костя, страдающий игровой зависимостью.

Действие пьесы построено на чередовании сцен в раздевалке и на улице, где девочки общаются после тренировок, и сцен домашней жизни. В каждой семье показан свой тип отношений между детьми и взрослыми – от тотального контроля до полной автономии ребёнка.

В семье Маши и её мамы Ирины сложилась авторитарная модель отношений. Отец Маши умер, а старший брат живёт в другом городе. Деспотичная мать стремится сделать из дочери отличницу и устраивает истерики с упрёками в том, что девочка не оправдывает её ожиданий:

«*Ирина.* И что с того! У тебя – четверка! Слава те господи, что отец не дожил, и брат далеко. Если бы Петя получил четверку, он бы, наверное, уже повесился»[184].

Тотальный контроль и манипулирование чувствами ребёнка приводит к снижению успеваемости, слезам и неврозу: Маша постоянно плачет и «*чешет руки*»[185].

Об отношениях в семье Маши и её мамы Ирины зритель узнаёт не только из семейных сцен, но также из реплик других героев:

«*Ульяна.* Там все серьезно. За четверки – домашний арест, за второе место на олимпиаде две недели полный игнор. За тройку вообще без еды»[186].

---

[184] Алексеева Е. Разные мамы, разные звери // Сайт Евгении Алексеевой. URL: https://grammarfon.tilda.ws/differentmothersdifferentanimals.
[185] Там же.
[186] Там же.

В семье Ульяны и её мамы Юли мать ведёт себя с дочерью как с подругой. Но как только в жизни Юли появляется мужчина (очередной жених), мать перестаёт слышать дочь и пытается устроить будущее девочки по собственному, удобному ей сценарию – отправить на учёбу в Италию, где живёт отец Ульяны. Разговоры девочки с мамой начинают напоминать «диалог глухих»:

«*Ульяна*. Я буду учиться и работать одновременно. Здесь.

Юля. Так, подожди, я не поняла. А Италия?

Ульяна. Я не поеду в Италию.

Юля. Не смешно, Уля. Мы с папой уже все решили. И Андрей тоже…

Ульяна. Мама, послушай…

Юля. Это ты меня послушай! Я столько всего уже устроила, папу уговорила, чего мне это стоило, это дофига денег, со Снежанкой все детали обсудила, часами, кстати, с ней перетрясала, жилье там смотрела, в центре кстати даже есть неплохие варианты, и насчет студенческих виз и прочих условий…»[187].

Настя из многодетной семьи, при этом её мама Лена перекладывает на дочь обязанности по уходу за младшими братьями и сестрой. Прежде чем сесть за свои уроки, Настя должна проверить домашнюю работу у младших. Папа в этой семье «всё время на работе»[188]. Примечательно, что мать ведёт себя как ребёнок, не хочет слышать негатив, отказывается видеть реальные проблемы и считает виноватыми кого угодно – учителей, школу, но только не себя. Настя, наоборот, по-взрослому оценивает ситуацию и просчитывает последствия тех или иных решений для будущего. Когда Лена объявляет, что у них в семье появится ещё один братик, «*Настя в немом ужасе открывает и закрывает рот, как рыба*»[189], – сообщает ремарка. Драматическая линия этой семьи заканчивается неутешительно: у отца появляется «...новая семья, и вместо детей – собака»[190].

В семье Кости и его мамы Кристины – ситуация наиболее драматичная. Костя с первых сцен предстаёт подростком-абьюзером, который издевается над

---

[187] Там же.
[188] Там же.
[189] Там же.
[190] Там же.

матерью, разговаривает с ней грубо, короткими фразами, выполняет её просьбы за деньги (соглашается быть вежливым с женихом матери «за тыщу»[191]). Но у такого поведения есть важные причины. Во-первых, переезд в Москву (к жениху матери) происходит вопреки желанию ребёнка остаться в родном городе, где у него есть бабушка и единственная подруга Настя. Во-вторых, недолеченная игровая зависимость. Мать недооценивает состояние сына и уезжает на медовый месяц за границу. Мальчик остаётся один в чужой квартире, в чужом городе. Рядом с ним – только любимый кот.

В первой части пьесы показаны конфликтные положения – в каждой семье ощущается напряжённость, возникшая из-за недопонимания, эгоизма матерей, нежелания вникать в детские проблемы, отсутствие по-настоящему доверительных отношений. Дальнейшее развитие сюжета, нарастание драматической напряженности и кульминация связаны с линией Кости и совместной борьбой девочек за спасение друга.

Показаны сцены одинокой жизни Кости в московской квартире. Мальчик обзаводится ещё одним питомцем – псом-дворнягой. Звери заменяют ребёнку семью, он общается с животными как с людьми, а через некоторое время начинает слышать и понимать их речь. Пёс и Кот – полноценные персонажи пьесы, ведущие «человеческие» диалоги, что создаёт комический эффект:

«*Кот.* Пора озаботиться нашим питанием. Как живые существа, мы должны регулярно принимать пищу… Сбалансированное питание – основа физического здоровья и высокой продуктивности.

Пёс. Во сказанул!

Костя. Денег, брат, нет совсем.

Кот. Проверь, может, Кристина перевела сегодня?

Костя. (*Проверяет в телефоне*). Неа»[192].

Игровая зависимость Кости усугубляется: он перестаёт посещать школу, не выходит из дома, питается кошачьими консервами, не заботится о питомцах, и те

[191] Там же.
[192] Там же.

начинают голодать, в квартире воцаряется хаос. Мальчик ничего не ест, но не может заставить себя остановить игру:

«*Костя.* Аааааа!.. (*В сердцах бьет кулаком в монитор, он падает на пол, разбивается вдребезги…)*

Кот. Эпик фейл.

Пёс. Во у него бомбит.

Костя. (*Сползает со стула*). Чота мне хреново.

Кот. Кость, у тебя жар.

<…>

Костя. Кот, если я умру, вы меня съедите?

Кот. Я нет, но за Пса ручаться не могу.

Пёс. Я друзей не ем. Первые пару дней точно продержусь»[193].

Настя, почувствовав, что с Костей творится что-то неладное, принимает решение ехать к нему. Её поддерживают подруги. Девочки вместе едут в Москву, где обнаруживают юношу в крайне тяжёлом состоянии. Но финал оптимистичен. Автор в ремарочном комментарии показывает атмосферу гармонии и дружбы, сложившуюся в подростковой компании: «*Убирают все вместе квартиру. Настя и Маша вытирают поверхности и моют пол. Ульяна выгребает мусор из всех углов и холодильника. Костя, Пёс и Кот путаются под ногами и активно мешают, стараясь помочь. Включают какую-то свою музыку, подпевают, сами поют, пританцовывают. Подтрунивают друг над другом, смеются. Все это происходит долго и радостно*»[194].

В финальных сценах подростки делятся планами на жизнь, обсуждают родителей. Каждый понимает, что он не одинок в этом мире. Какими бы ни были родители – это неизбежность и данность, с которой придётся жить и мириться. Дружба, взаимовыручка, ответственность за близких – вот те принципы, которые необходимо взять с собой во взрослую жизнь. Именно к этому выводу драматург подводит юных зрителей своей пьесы благодаря ее финалу.

---

[193] Там же.
[194] Там же.

Центральный конфликт пьесы – это конфликт «отцов и детей», трансформировавшийся в условиях современности в конфликт «матерей и детей». Этот конфликт находится в сфере психологии. Сцены семейной жизни, по сути, представляют собой драматизированные психологические кейсы, которые показывают столкновения, возникающие в результате деструктивных практик воспитания. Если в классическом конфликте «отцов и детей» дети выступали как носители сомнительных новых принципов, то в современном мире конфликт «матерей и детей» показывает противоположную ситуацию, когда поведение матери является причиной кризисных состояний подростков.

В пьесе наглядно показывается, что каждый герой-подросток оказывается перед стеной непонимания и дилеммой: что делать с матерью, у которой слишком большие требования; как быть, если мать хочет избавиться от тебя ради жениха или любовника; что делать, если мать сбрасывает на тебя заботу о младших братьях и сёстрах? Такие вопросы подростку решить очень сложно. Драматург подсказывает решение – обратиться за помощью во внешний мир, обрести друзей, которые смогут поддержать тебя в трудный момент. Об этом говорит финал пьесы, в котором подростки в компании друзей чувствуют себя счастливыми.

Автор ведёт разговор не только с подростками, но и со взрослыми, и в первую очередь – с матерями. Драматург-психолог показывает, насколько важны искреннее внимание к ребёнку, ласка и доброта. Созданные автором образы дают повод задуматься и не повторять чужих ошибок.

Многогеройность и многолинейность пьесы, которые требуют усилий от сидящего в зрительном зале, динамичный ритм, достигаемый постоянной сменой сцен, усиление драматического напряжения за счёт совместных действий, направленных на спасение одного из героев, позитивный финал – вот те инструменты, с помощью которых драматург организует коммуникацию с молодым и старшим поколением зрителей и которые помогают драматургу выразить свою позицию.

Приведём ещё один пример пьесы с многолинейным сюжетом и большой группой геров-подростков.

В пьесе Марии Москвиной «Учебник историй» картины из жизни десяти учеников двух классов показывают учебный год и те изменения, которые происходят с подростками 13–14–15 лет. Подзаголовок – «драмедия для подростков» говорит о нарушении жанрового канона автором, что предполагает особое содержание образа героя, события и действия, а также авторское предупреждение читателю о видении истории драматургом.

В структуре пьесы прослеживается влияние исторической «новой драмы», в частности чеховской драмы «Три сестры», и в то же время в ней ярко проявляются коммуникативные стратегии подростковой драмы, свидетельствующие о стремлении драматурга организовать диалог с аудиторией подростков, что мы покажем далее.

Пьеса состоит из двух действий, каждое из которых включает две части, названные временами года («Осень-зима», «Зима», «Зима–весна», «Весна»), и эпилога. Отметим, что в чеховских «Трёх сёстрах» четыре действия также соотносятся с временами года и природными циклами. В «Учебнике историй» в первом действии («Осень-зима» и «Зима») показано возникновение конфликтных ситуаций между подростками, а также обозначено начало конфликта, в котором задействован весь класс (кража тестов по физике). Во втором действии («Зима-весна», «Весна») конфликт с тестами разрешается, возникают новые межличностные конфликты, показывается развитие уже начатых. В заключительной части «Весна» все столкновения приходят к положительной развязке, соперники примиряются, происходят объяснения в любви, в школьном коллективе воцаряется дружелюбная позитивная атмосфера. В эпилоге на уроке истории подводятся итоги года, что проводит невидимую, но осознаваемую всеми черту между уже завершённым и новым этапом взросления. Через прямую отсылку к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?» задаётся траектория движения к дальнейшему личностному росту, упоминается романный образ «новых людей», который может стать ориентиром для ребят.

Событие, которое инициирует действие, – появление в школе Полины, которая один год проучилась в частной школе и затем перевелась обратно.

Отметим, что событие появления новенькой – это лишь одно из многочисленных событий пьесы, а Полина – не главный герой. Но она герой опорный, т.к. через неё скрепляется сюжет. Будучи дочкой учительницы, она является своеобразным связующим звеном между миром детей и миром учителей. Полина часто помогает другим ребятам мудрым советом. В Полину влюбляются. Её глазами высвечен образ учительницы по физике («Чевамнадо в начале года позвала меня к себе в кабинет и сказала: “Полиночка, у тебя вот тут оценки плохие, я не буду тебе портить аттестат, выведу на золотую медаль, ты ведь должна быть отличницей. Только сливай мне все про всех, ты же хорошая девочка!”»[195]). Единственный конфликт, в который вовлечена девочка, связан с кражей тестов по физике: она поддерживает авантюру, предложенную одноклассницей Ксюшей, и затем берёт вину на себя, когда всё раскрывается.

В пьесе нет традиционного для школьных пьес главного героя или пары антагонист–протагонист, с которыми связан основной конфликт, организующий действие. Как и у Чехова, в пьесе реализован принцип ансамблевости (в системе персонажей – десять подростков и семь взрослых), и своя драматическая линия прослеживается у каждого персонажа-подростка.

Все герои объединены жизнью в одном пространстве (у Чехова – дом, у Москвиной – школа) в течение определённого автором периода (у Чехова – пять лет, у Москвиной – учебный год). Как и у Чехова, юные герои показаны в повседневности, на фоне которой возникают всевозможные конфликтные ситуации, связанные с личной жизнью, увлечениями и учебным процессом. Места действия в пьесе – различные школьные локации: радиорубка, коридор, лестница, классы, спортивный зал, столовая, детская площадка, подоконник в школьном коридоре, актовый зал.

Драматический конфликт в пьесе складывается из множества разрешимых локальных столкновений. Между девочками и мальчиками происходят мелкие ссоры и более крупные конфликты, возникают симпатии, случаются первые

---

[195] Москвина М. Учебник историй // Коляда-Театр. URL: https://www.kolyada-theatre.ru/upload/user/Evraziya2023/big2023/Москвина_Мария__Учебник истории_Большая сцена.docx

признания и свидания. Персонажи показаны в процессе выбора своего призвания. Так, Катя учится играть на виолончели, амбициозный Кирилл – спортсмен, капитан баскетбольной команды и т. д. Как мы уже отметили, в пьесе есть конфликт, в котором задействованы и дети, и учителя (кража тестов), но этот конфликт не центральный и не приводит к кульминации, однако он важен, так как демонстрирует сплочённость подросткового коллектива.

Как и в «новой драме», М. Москвина стремится не только представить внешние противостояния героев, но и погрузить читателя / зрителя во внутренние противоречия. В пьесе есть внутреннее действие, показывающее то, что с героями происходит внутри, но не проявляется в словах.

Внутреннее действие просматривается в линии Кати и Кирилла, отношения которых от внешней антипатии дорастают до зарождающейся любви. О симпатии Кати к Кириллу можно догадаться из реплики Серёжи, брата девочки:

«*Сережа (в зал).* Теперь Катя запрещает заходить мне вместе с ней в школу. Когда у нее появляются секреты – я напрягаюсь. Никаких шансов ее защитить. А свои секреты Катька хранит лучше всех…»[196].

В начале пьесы Кирилл подшучивает над худенькой стеснительной Катей, страдающей заиканием, и рисует обидную карикатуру, которая тут же становится достоянием школьной общественности. В финале, когда девочка блестяще исполняет музыкальный номер, Кирилл восхищенно смотрит на неё и вскоре дарит ей новый рисунок, где она изображена красивой.

Этот пример показывает, что в отличие от чеховских драм, в которых внутриконфликтные состояния героев так и остаются на уровне неразрешимости, в современной подростковой пьесе юные персонажи так или иначе приходят к пониманию того, что их не устраивает в себе и окружающих, и находят выход из драматической ситуации.

Ещё одна напряженная зона действия в пьесе связана с конкурентной борьбой между Кириллом и Серёжей за титул капитана баскетбольной команды, и конфликт этот имеет положительную развязку. Парни приходят к пониманию, что

---

[196] Там же.

борьба за лидерство в команде не всегда приводит к положительному результату, и что важнее не самоутвердиться, а действовать сообща и работать на общий результат. Эту мысль ребятам подсказывает учитель физкультуры:

«*Павел Сергеевич.* Вы оба дебилы. (*Пауза*.) Чтобы побеждать, надо работать в команде. Вам совсем крышку снесло! Я вас обоих снимаю с должности капитана.

Сережа и Кирилл. Но Павел Сергеевич?!

Павел Сергеевич. Заткнулись! Вы вообще понимаете, что спустили в унитаз все заслуги команды за эти годы? Ко мне на дополнительные вдвоем. Будете учиться играть вместе, а не по отдельности»[197].

В пьесе М. Москвиной создан положительный образ школьного коллектива постсоветского типа, который скрепляется не идеологическими установками, а базовыми морально-нравственными ценностями, и опирается на доверие, взаимовыручку и общие жизненные смыслы.

Показано положительное влияние школы, где позитивная атмосфера сложилась благодаря взаимным усилиям со стороны руководства школы, поддерживающего дисциплину и вместе с тем создающего творческое пространство (школьное радио, спортивные соревнования, поэтический бал), педагогов и самих ребят, которые стараются сглаживать конфликтные ситуации и помогать друг другу.

В этой школе на уроках литературы обсуждают пушкинского «Евгения Онегина», и затем мальчики по заданию учительницы пишут сочинения-письма, которые звучат в эфире школьного радио:

«*Саша.* Однажды я был влюблен в милый идеал. Она была дика, печальна, молчалива, как лань лесная боязлива… С книжкой я засыпал и просыпался, шепча ее имя во сне: Татьяна Ларина.

Я даже искал ее в социальных сетях! Прикиньте? Я думал, а какая она была, если бы жила в нашем веке? Каково бы ей было в этом жестоком, феминистском обществе? Можете писать коменты под постом в телеге.

---

[197] Там же.

Короче говоря, я был настроен решительно, поэтому облазил все соцсети и в итоге нашел девушку с таким же именем. Она была как из романа… У нас совпадали с ней даже последние цифры номера! Это была судьба. А потом мы встретились…»[198].

Единственный отрицательный герой – учительница по физике Виктория Александровна Чевамнова, которой дети дали прозвище «Чевамнадо». Через этот образ, драматург ведёт диалог со взрослыми и показывает, что жёсткие методы в образовательном процессе не дают результат, а работает любовь учителя к предмету, творческий метод, доверительные отношения, но не заигрывания с подростками.

Отличие подростковой новой драмы в варианте Марии Москвиной от исторической «новой драмы» Чехова – в постоянном разрушении «четвёртой стены». Реплики, обращённые в зал, встречаются на протяжении всей пьесы, что помогает установить более тесный контакт со зрительным залом. Реплики выполняют разные функции: в одних звучат самопрезентации героев или презентации других героев; есть реплики, в которых представляются случившиеся внесценические события (события рассказывания); реплики, выражающие оценку героем других персонажей; реплики, показывающие видение ситуации глазами героя; реплики с мыслями героев о своей жизни или конкретной ситуации.

В качестве примера приведём фрагмент, в котором комический эффект создаётся репликами, показывающими разное видение персонажами одной и той же ситуации:

«*Ира.* Заткнитесь! Белл смотрит в нашу сторону.

Мила (в зал). Саша смотрел прямо на меня.

Полина (в зал). Смотрел прямо на меня.

Ира (в зал). На всех смотрит кроме меня. Хватит!

<…>

[198] Там же.

Саша (в зал). Интересно, на пицце малосольные огурцы или маринованные? В чем разница?»[199].

Вот пример реплики, в которой один персонаж знакомит зрителей с другим персонажем, выражая при этом свою оценку:

«*Мила.* <…> ДУ – дочка нашей учительницы из началки, Светланы Андреевны. Неприкосновенная Полина Мостовая. Перевелась к нам обратно из частной школы! Следите за своими языками теперь, одноклассници»[200].

В следующем примере покажем реплику, представляющую собой «событие рассказывания» о том, что произошло вне сцены:

«*Сема (в зал).* Яйцо прилетело прямо в лобешник Кириллу. Какой-то умник принес овердофига лотков с яйцами, и разборки между двумя пацанами превратились в полную вакханалию нашего восьмого и девятиклашек»[201].

Ещё один приём автора – интерактив с залом. В ремарке, предваряющей второе действие, предлагается игра в радиоведущего, которую можно провести со зрителями:

«*Идет кастинг – интерактив с залом, где каждый может почувствовать себя радиоведущим*»[202].

Если подвести итог, новая подростковая драма, примером которой является пьеса «Учебник историй» М. Москвиной, развивается в традиции исторической «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, открывшей многогеройность, многолинейность, внешнее и внутреннее действие. Но в отличие от новой драмы для взрослых с её субстанциональным конфликтом, выражающим неразрешённость жизненных противоречий, в подростковой драме большинство противоречий имеет свое разрешение. Разобраться с внутренними противоречиями героям-подросткам помогают и взрослые, и ровесники. Путь выхода из конфликта подсказывается автором через положительный образ учителя, образ сплочённого школьного коллектива, отдельные образы героев-подростков. В числе приёмов

---

[199] Там же.
[200] Там же.
[201] Там же.
[202] Там же.

подростковой драмы стоит отметить лаконичность чередующихся эпизодов, разрушение «четвёртой стены», интерактив с залом.

Важно также показать пример пьесы, в которой драматическое событие, инициируемое героем-подростком, происходит в виртуальной реальности и приводит к конфликту в реальной жизни.

Персонажи пьесы Натальи Блок «Фото топлес» посвящают виртуальному пространству большую часть времени: они слушают музыку, ведут переписку в чатах, обмениваются фотографиями, публикуют селфи. Страницы в соцсетях становятся для них зеркалом, отражающим практически все события из реальной жизни.

Между одноклассниками Кирой и Артёмом возникает симпатия, и первые осторожные шаги к началу отношений молодые люди делают с помощью переписки в вайбере. Каждое сообщение они обсуждают с друзьями, потому границы личного и общественного в этой коммуникации с самого начала оказываются размыты.

Друзья Артёма подбадривают приятеля и дают советы, что написать девушке. Случается первая прогулка, в сети появляется совместное селфи, по поводу которого ребята шутят: «это ж почти как пожениться»[203].

Но одна из рекомендаций становится причиной конфликта. По совету друзей юноша убеждает Киру выслать ему откровенные фотографии. Она отправляет чужие снимки, а молодые люди выкладывают их в сеть под аккаунтом Артема, сопроводив публикацию комментарием: «… Друзья, перед вами грудь Киры Лойко. Кто сомневается в этом, поставьте лайк. Кто нет – сделайте перепост»[204].

После скандальной публикации девушка становится объектом травли всей школы: «*Кира идет по школе, и кругом слышатся голоса. Классные сиськи. Покажи грудь. А пришли мне фото в душе. Это она, это она <…> Слышны щелчки фотосъемки и вспышки*»[205].

---

[203] Блок Н. Фото топлес / Н. Блок // Всем, кого касается: современная подростковая драма. М.: Самокат, 2019. С. 1–21.
[204] Там же.
[205] Там же.

В пьесе показан конфликт, связанный с нарушением личных границ. Бездумное поведение одноклассников становится причиной буллинга.

Все попытки Артёма извиниться разбиваются о глухую стену – Кира закрывает ему доступ ко всем соцсетям и блокирует номер. Намереваясь преподать урок своим обидчикам, она затевает виртуальную месть. На её странице появляется сообщение, написанное сестрой: «Киры больше нет. Вы, сволочи, ее довели»[206]. Новость о смерти Киры, мгновенно разлетевшаяся по школе, шокирует ребят, и они начинают испытывать угрызения совести.

Спустя некоторое время девушка публикует новость, в которой опровергает свою смерть: «Привет всем. Это Кира. Я жива здорова и не собиралась умирать. Этим сообщением я просто хотела показать, как бывает, когда люди так просто верят всему, что читают в соц. сетях. Надеюсь, вы хоть немного почувствовали то, что чувствовала я, когда вы поверили этой глупой фотке топлес. Удачи вам всем. Будьте умнее в следующий раз»[207].

Конфликт в пьесе разрешается благополучно: Артём приносит извинения Кире, превратив это в масштабное школьное событие. Молодые люди организуют флешмоб и призывают всех опубликовать на своих страницах обращение «Кира, прости Артёма»[208]. В итоге девушка принимает его извинения.

Таким образом, герои пьесы, а вместе с ними – зрители, получают урок о ценности личных границ в отношениях и об ответственности за свои необдуманные поступки.

3.3.3. Событие, произошедшее в прошлом

Событие, произошедшее в прошлом, формирует тип героя-взрослого, который в столкновении с самим собой как с Другим обращается к детскому / подростковому опыту и определяется с нравственным выбором в настоящем времени.

---

[206] Там же.
[207] Там же.
[208] Там же.

«Осмысление пережитого в прошлом травматического опыта – это один из набирающих популярность трендов в современной литературе, в том числе в драматургии»[209]. Взрослому герою необходимо понять, как с этой травмой жить в настоящем. Один из примеров такой пьесы – драма Марии Огневой «За белым кроликом». Она была представлена на одном из драматургических конкурсов в 2018 году и имеет очень интересную театральную историю: её поставили во многих театрах России.

В основе драмы Марии Огневой лежат реальные события, произошедшие в 2012 году в Подмосковье. Оля и Рита сели в машину к незнакомому водителю, который увез их в заброшенный пионерлагерь, изнасиловал и убил. Кролик, о котором говорит название пьесы, находился в клетке, которую девушки везли с собой. Но драматург переосмысляет реальные события, и для читателя / зрителя пойти за белым кроликом значит прыгнуть в нору, как это сделала когда-то Алиса Люэса Кэрролла, поскольку в рамках художественный коммуникации наряду с реальным опытом всегда актуализируется художественный, более известный широкому кругу читателей опыт. Только в отличие от книги Кэрролла, в драме Огневой прыжок оказывается не сном, а страшной реальностью, в которой предстоит жить тем, кто смог пережить событие прошлого. Отметим, что пьеса Марии Огневой, с ее документальной основой, близка опыту «новой новой драмы». Сама драматург признавалась, что была знакома с одной из участниц событий, и поэтому ее работа – это попытка «облечь свой страх в текст»[210].

Обращаясь к сказочному претексту, Мария Огнева выводит на сцену Алису-1 и Алису-2, а также Белого Кролика. Но это не кэрролловские персонажи, это образы, восходящие к реальным участникам жизненной трагедии – Оле и Рите с их кроликом в клетке, которого они везли с собой. Понимая особенности задач диалога с подростком, драматург использует сказочных персонажей, чтобы травматический опыт не был представлен на сцене буквально, поскольку драматург

---

[209] Кабилова Е. С. Художественная интерпретация реальных травматических событий в пьесе Марии Огневой «За белым кроликом» // Филология и культура. 2023. № 3(73). С. 111.

[210] Дзис Д. Театр-терапия. Интервью с Марией Огневой // Фестиваль молодой драматургии «Любимовка». URL: https://lubimovka.ru/blog/579-teatr-terapiya.

уходит от театра жестокости. Перед Марией Огневой не стоит задача передачи опыта страха и вывода читателя / зрителя к катарсическому выходу из ситуации – к особому пониманию смысла происходящего, возникающему благодаря эстетическому переживанию. Для автора подростковой пьесы важно не столько помогать преодолеть страх, сколько предупредить подростка о возможной опасности.

Автор строит свое произведение так, что прошлое раскрывается перед читателем / зрителем последовательно. Персонажи пьесы – подруга погибших Ольга и матери девушек Анна и Марина в своём настоящем возвращаются к травматическому опыту прошлого и, знакомя читателя / зрителя с тем, что произошло, стремятся разобраться не столько в событии, сколько в своей роли в нём. Поэтому действие разворачивается сразу в двух пространствах – прошлого и настоящего. Прошлое связано с появлением Алис, настоящее – взрослых героинь Ольги, Анны и Марины.

Основное внимание автор предлагает сосредоточить на судьбах героинь настоящего. Это три отдельные истории, благодаря которым драматург говорит с подростком о мире, где много боли и страданий, но иного мира у человека нет (в этой теме видится традиция исторической «новой драмы» с её взрослым героем, которому нужно понять, что при отсутствии возможности изменить мир человек должен научиться оставаться в нём человеком). Еще одна тема – можно ли полноценно, счастливо жить после гибели близких людей. Вопросы напрямую не задаются (это не пьеса-дискуссия), но читатель / зритель вместе с героями ищет ответ на вопросы, которые задают себе персонажи.

Кризис, которым отмечено существование героинь Марии Огневой, типологически сходный. И три отдельные истории помогают автору представить три личностные точки зрения, не совпадающие друг с другом.

Усложняют субъектную ситуацию и разные стилевые фрагменты пьесы. Образ суда возникает благодаря авторскому использованию стиля судной хроники: «… с учетом микроскопической картины ориентировочная давность причинения

травм около одного часа (возможно и более) до момента наступления смерти»[211]. Автор мог использовать реальные документы давно произошедшей в Подмосковье трагедии.

Стилистика ток-шоу используется в сценах обсуждения произошедшего, когда важна не суть события, а зрелищность происходящего в студии: «*Мужчина с усами (перебивает*). Знаете, я немного экстрасенс и могу точно сказать, что девочек убил их знакомый, с которым у одной из них была сексуальная связь»[212].

Монолог Ольги создан в традициях вербатима. В биографическом «вербатиме», как в свое время писала О. В. Журчева, «…представлены современные, ныне живущие люди с реальными историями своей жизни»[213]. Благодаря этому читатель / зритель может поставить себя на место персонажей и попробовать соотнести свой выбор с выбором героя.

Сцены, в котором общаются Алиса-1 и Алиса-2, драматург строит как чередование цитат из сказки Льюиса Кэрролла, произносимых в пьесе Белым Кроликом, и реплик героинь, построенных в форме повествования с прямой речью:

«БЕЛЫЙ КРОЛИК. «Съешь меня».

АЛИСА-2. А я сказала ему: «Делай со мной что хочешь, а Катю отпусти».

БЕЛЫЙ КРОЛИК. «Выпей меня».

АЛИСА-1. Делай со мной что хочешь, а Алену отпусти. Он пообещал, что так и будет»[214].

Героини указывают читателю / зрителю на три варианта выхода из кризиса. Линия Анны – линия сильной женщины. Она не готова смириться с потерей дочери, инициирует расследование, поддерживает Марину. Но когда преступник найден и несмотря на это отпущен судьей на свободу – она отпускает ситуацию: уезжает в

---

[211] Огнева М. За белым кроликом // Проза.ру – российский литературный портал. 2018. URL: https://proza.ru/2019/03/11/1050.
[212] Там же.
[213] Журчева О. В. Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме // Филология и культура. 2016. № 3(45). С. 86–87.
[214] Огнева М. За белым кроликом // Проза.ру – российский литературный портал. 2018. URL: https://proza.ru/2019/03/11/1050.

Анапу и находит силы жить дальше, думая о том, что родила чудесную Алену и ей «с ней было хорошо»[215].

Марина же не может выйти из травматического опыта: после судебной неудачи продолжает расследование. По сути дела, её жизнь остановилась: идёт время, а она живет только прошлым.

Ольга ждет ребенка, но её прошлое заставляет думать о том, что и с ним может случиться трагедия: «Зачем рожать, если ребёнок может умереть вот так страшно?»[216]. И у нее появляется мысль об аборте. Ее монолог – рассказ о жизни, об отношениях с молодым человеком, который, узнав о ребенке, делает Ольге предложение. Но сама героиня на решительный шаг оказывается еще не готова.

Кто прав в своем выборе выхода из сложившейся ситуации, автор однозначно понять не дает, поэтому читателю / зрителю необходимо самому оценить выбор героинь. Хотя подсказка в пьесе есть. Окончательный выбор Ольга делает после встречи с близкими своих погибших подруг. Важна последовательность встреч с ними: сначала возникает сцена встречи с никак не находящей в себе силы завершить расследование Мариной, которая осуждает Анну: «Веселится, пока убийца и насильник ее дочери гуляет на свободе!»[217]. Потом – с Анной. Именно она помогает читателю / зрителю понять, что Ольгу не только страшит будущее ребенка, но что ей сложно избавиться от чувства вины. Анна признается, что перебирала в уме множество вариантов спасения дочери, но реальность оказалась сильнее – исправить или вернуть всё назад уже невозможно.

Активизации читательского / зрительского внимания способствует особенность драматического сюжета: его многогеройность и многолинейность. Пьеса представлена 28 сценами, которые «рассказывают» три истории. Более того, сцены усложняют пространство пьесы и создают ситуацию расследования. Недостающие звенья восстанавливаются постепенно, у читателя / зрителя возникает целостная картина давно произошедшего, и он сам вовлекается в авторское расследование.

---

[215] Там же.
[216] Там же.
[217] Там же.

Первая сюжетная линия – линия Алис. Они следуют за Белым Кроликом, падают в нору. Их образ неизменен. Они остаются молодыми. Во время своего падения Алисы говорят, почему оказались далеко от дома: хотели накормить кошку Королеву (автор использует претекст), опоздали на электричку и выбрали рискованный способ возвращения домой, который и привел к трагедии.

Матери девочек, с которыми связана вторая сюжетная история, предстают в двух возрастных вариантах: времени трагедии и настоящего времени – через десять лет после гибели дочерей. Ольга – героиня третьей истории, которая не села в попутку с подругами, должна существовать на сцене только в своем настоящем, именно её линия помогает понять авторскую логику чередования сцен в этой пьесе.

Вторая и третья сюжетные линии, в которых персонажи постоянно обращаются к травматическому опыту прошлого, интересны не столько представляемым событием, сколько событием представления, поскольку именно Марина, Анна и Ольга, а не реплики Алис помогают читателю / зрителю в его расследовании (хотя их расследование совсем иное: они ищут убийцу, а читатель / зритель стремится разобраться, что произошло и как можно с полученным травматическим опытом продолжать жить, а лучше – как его избежать).

Таким образом, авторская стратегия состоит в том, чтобы зритель в процессе восприятия не только воссоздал событие прошлого, но и включился в решение нравственной дилеммы, которая стоит перед тремя героинями пьесы в настоящем времени.

3.3.4. Предстоящее событие

Предстоящее событие, к которому готовится герой-подросток, формирует тип героя-подростка, сталкивающегося с самим собой как с Другим и проходящего путь самоопределения от точки начала действия к финалу, в котором происходит принятие решения или совершается поступок.

Данная структура характерна для монодрам. Во второй главе мы отмечали, что этот жанр был актуализирован на рубеже XX–XXI веков благодаря авторам «новой новой драмы». Подростковая драматургия сохраняет интерес к этой форме.

В качестве примера пьесы, в которой главный герой-подросток готовится к предстоящему событию, приведём монодраму «Вся правда о моём отце» Екатерины Гузёмы.

Прежде чем приступить к дальнейшему анализу пьесы, напомним некоторые теоретические положения, показывающие особенности героя, действия и конфликта в монопьесах.

В современных исследованиях встречаются несколько терминов, которыми обозначают пьесу, разыгрываемую одним актёром: пьеса-монолог, монопьеса, монодрама. Термин монодрама был разработан в начале XX века драматургом, теоретиком театра Н. Н. Евреиновым, который писал, что монодрама «…являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия»[218].

Современный исследователь Н. А. Агеева пишет, что объектом изображения в монопьесе становится персонаж, «рефлексирующий по поводу своего мышления и восприятия и/или конкретных критических или значимых ситуаций»[219].

Сюжет монопьесы составляет «последовательность ментальных и/или эмоциональных состояний героя, связанных с ситуациями, отличными друг от друга во времени/или пространстве, или различающихся составом действующих лиц»[220].

Тип конфликта, характерный для современной монопьесы, относится, по классификации И. М. Болотян и С. П. Лавлинского, к сущностному: «самоопределяющаяся в собственной “эго-истории” “биографическая” личность сталкивается с самой собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)»[221].

---

[218] Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 105.
[219] Агеева Н. А. Поэтика отечественной современной монодрамы // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». Новосибирск, 2013. № 6 (16). С.172–173.
[220] Там же. С. 172–173.
[221] Там же. С. 172–173.

А. В. Покало отмечает, что монодраму можно классифицировать как «перформативный текст, тождественный действию. Субъект действия выполняет коммуникативный акт и через действие само-репрезентации пытается преобразить собственное «Я», приобщившись к театральному началу»[222].

Многие выявленные нами особенности современной монодрамы присутствуют в пьесе Е. Гузёмы «Вся правда о моём отце».

Драматург обозначает место, в котором происходит монолог шестнадцатилетней Тани, как «*какой-то пустой длинный коридор с зелеными стенами*»[223]. Героиня говорит с залом и в «событии рассказывания» своей жизни путешествует по закоулкам своей памяти, отыскивает случаи, связанные с нелюбовью отца по отношению к ней.

Первое, о чём она вспоминает – это фраза отца «Ни котенка, ни ребенка, у тебя, Танька, никогда не будет»[224]. И тут же рассказывает историю о том, что папа невзлюбил котёнка, подаренного ей мамой, и что котёнок этот исчез, а потом оказалось, что его усыпили.

Героиня делится мыслью: «…мой папа меня ненавидит, он и решил ребенка себе завести, чтобы его ненавидеть»[225]. Рассказывает, что из дневника мамы узнала, что отец был разочарован в рождении дочери, а не мальчика. Вспоминает пьянство отца, агрессию к матери и постоянные побои, развод, переезд в коммуналку с обшарпанной ванной и так далее.

В финале героиня начинает разговаривать со своим ребёнком, и читатели / зрители понимают, что коридор, в котором она находится, это больница, а девушка собирается сделать аборт:

«Я тебя тоже Гошей назову. Не знаю, даже кто ты, но пусть тебя так зовут. Только тебе не повезло, Гоша. Я с тобой поступлю так же, как мой папа со мной. Я не буду тебя любить. И ты мне будешь не нужен. И я даже не буду ждать пока ты

---

[222] Покало А. В. Монодрама: жанр или жанровая разновидность? // Русская и белорусская литература на рубеже XX-XXI веков: сб. науч. ст. Минск: РИВШ, 2014. С. 332-336.
[223] Гузёма Е. Вся правда о моём отце // Коляда-Театр. URL: https://www.kolyada-theatre.ru/upload/files/2017/06/16/vsya_pravda_o_moem_ottse.doc.
[224] Там же.
[225] Там же.

родишься, чтобы ты это понял. Ты тоже ошибка, как и я. Ошибки никто не любит, их исправляют. Вот и я, исправлю все»[226].

Авторская ремарка говорит о приближении события, к которому на протяжении всего монолога готовилась героиня: «*Висящая на стене круглая лампочка моргает два раза – значит можно заходить*»[227].

Героиня оказывается на пороге важного решения, и дальнейшие её действия могут развиваться по разным сценариям, и это напрямую зависит от режиссёрской трактовки. Непонятно, зайдёт Таня в кабинет врача или нет. Прямого авторского указания на это действие в пьесе нет. После ремарки следует отрывок, которому автор дал заголовок «Из дневника моей матери»[228]. Текст дневника представляет Тане и зрителям другую точку зрения на жизнь девушки, показывающую безусловную любовь матери, которая заботится о девочке в первый год её жизни. И на этом перекрёстке взглядов ещё возможна отмена первоначального плана Тани.

Приведём отзыв одного из зрителей спектакля-эскиза, представленного на сцене Государственного русского театра Удмуртии в рамках III режиссерской лаборатории «Театральная молодёжка»:

«Сможет ли героиня сохранить жизнь, которая зародилась внутри неё? Вопрос остался открытым. Очень хочется верить, что да!»[229].

Таким образом, авторская стратегия состоит в том, чтобы зрители начали сопереживать героине, но не в том, чтобы поддержать её в совершении непоправимого поступка, а в том, чтобы она отказалась от своего плана. Именно для этой цели драматург вводит иную точку зрения на жизнь Тани. Без альтернативной точки зрения речь героини трактовалась бы как оправдание аморальному поступку. Всё же отметим, что данная пьеса, скорее, должна быть отнесена к «драме о подростках» ввиду деликатной темы и неоднозначной трактовки.

---

[226] Там же.
[227] Там же.
[228] Там же.
[229] Вся правда о моём отце // Официальный сайт Государственного русского театра Удмуртии. URL: https://dramteatr18.ru/special_projects/2/vsya-pravda-o-moem-ottse/

3.3.5. Событие представления в подростковой драме

Специфическая черта современной подростковой пьесы – отражение взгляда подростка на мир и себя в этом мире. С позиции видения ребёнка обсуждаются не только подростковые проблемы, но и взрослые темы.

Условно пьесы подросткового направления мы разделили на три типа эстетической коммуникации (диалога между автором, героем и зрителем).

В первом типе изображение событий и оценка мира идёт с позиции авторитетного взрослого. Пьеса такого типа носит воспитательный характер, предлагая зрителю примеры «правильного» поведения через образы созданных авторами героев. В пьесе советского периода автор транслирует воспитательные идеи через положительные образы *взрослых-наставников* (Август Емельянович Эйно в пьесе «Винтовка №492116» А. А. Крона (1930 г.)) или *школьного коллектива* («Красный галстук» С. В. Михалкова (1947 г.), «Аттестат зрелости» Л. Б. Гераскиной (1948 г.)). В 1980-е годы в документальных пьесах направления «шоковой терапии» голос взрослого автора, организующего диалог со зрителем, звучит уже открыто от имени персонажа-журналиста («Остановите Малахова!» В. Аграновского, «Ловушка 46, рост 2» Ю. Щекочихина).

Во втором типе эстетической коммуникации голос автора скрыт. Данная стратегия была освоена «новой драмой» рубежа XIX–XX веков, в особенности – драматургией А. П. Чехова. «Новая драма» – это драма мировоззренческого кризиса. В ней не утверждается «правильный» взгляд на мир и нет цели дать моральную оценку героям. Задача драматурга – показать проблему, вывести зрителя на диалог, на размышления. В подростковой драме 2010–2020-х годов к этой стратегии обращаются, например, уральские драматурги Ирина Васьковская и Дарья Уткина в пьесе «Макаки, пицца и деструкция». Перед зрителями разыгрываются сцены из жизни девочек, показывается коллектив, который не останавливает одну из участниц от совершения подлого поступка, и затем никто в коллективе не поднимает вопрос о необходимости извиниться перед жертвой провокации. Никто не даёт моральную оценку поступку – ни взрослый

руководитель студии, ни подростки – участники коллектива. Примирение так и не наступает. Следует обратить внимание на тактику драматургов – они намеренно отказываются от морализаторства. Они только показывают происходящее со стороны и задачу оценки поступков героев полностью передают зрителю.

Третий тип эстетической коммуникации оказывается наиболее востребованным в подростковой драматургии 2010–2020-х годов. Речь идёт о найденных авторами способах представления драматической истории с позиции юного героя. Драматурги стремятся проникнуть в сознание ребёнка и создать ощущение, что пьеса написана именно ребёнком – таким же, как зритель. Это обусловлено тем, что подросток, в силу особенностей своего возраста, готов говорить только со сверстником. Взрослый как наставник и посредник между ребёнком и миром уходит в сторону. События изображаются сквозь призму видения мира подростком. Таким образом юный зритель имеет дело не с назидательным голосом взрослого, а с голосом похожего на него сверстника, что позволяет зрителю подключиться к происходящему и вместе с героем пройти путь поиска ответов на волнующие вопросы, путь выхода из кризиса.

Рассмотрим далее формы и приёмы, используемые авторами для реализации данной стратегии в создании пьес.

Вывести на первый план героя авторам помогает жанр монодрамы, к которому часто стали обращаться создатели пьес для подростков («Вся правда о моём отце» Е. Гуземы, «Я уеду» Н. Овчинниковой, «Море, звёзды, олеандр» М. Малухиной, «Я не умру» Д. Верясовой и др.). В монодраме имеет место слияние позиции рассказчика и героя, поэтому у воспринимающего создаётся впечатление, что он имеет дело не со взрослым, сочинившим историю о подростке, а именно с подростком, который в форме прямого диалога со зрителем, т.е. «события представления», рассказывает, что с ним произошло, благодаря чему возникает образ «представляемого события». Слом «четвёртой стены» превращает зрителя из простого наблюдателя в собеседника, которому герой доверяет свою тайну. Соответственно, в сознании зрителя начинается внутренняя работа: он подключается к герою и вместе с ним ищет выход из ситуации.

Отметим также приём, когда главный герой-подросток одновременно выполняет функцию рассказчика, ведущего повествование от первого лица. Такую конструкцию мы видим в пьесе Анастасии Букреевой «Ганди молчал по субботам»:

«*Мот*. Мама. Папа. Сестра. Дедушка. Карамелька. Мы все сидим за столом на кухне и едим отбивные с картошкой и овощным салатом. Я поливаю все это майонезом и кетчупом, тщательно перемешиваю, смотрю на реакцию мамы. Маме смешно. <...> Примерно так оно все и было. Каждый вечер с небольшими изменениями в сценарии»[230].

Мир в пьесе показан глазами юного героя, который настолько сильно погружён в себя, что не всегда внимателен к тому, что происходит в жизни взрослых. Он отмечает только то, что происходит лично с ним. А. Букреева использует «диалог глухих», что подчеркивает погруженность каждого участника сцены в свои проблемы:

«*Родитель 2.* Почему ты молчишь? Ну, что с тобой? Пожалуйста, скажи мне. Ты можешь поговорить со мной в любой момент. На любые темы. Я с тобой. Здесь. Всегда с тобой.

Мот. Наконец-то. А то с одними бомжами приходилось разговаривать.

Родитель 2. Мне нужно подумать о себе хоть раз. Хоть раз. Я… Мы очень любили друг друга. С твоим папой. Мы… в начале очень любили друг друга[231].

Разговор Мота и матери не удается. Но ясно проявляется двуадресность пьесы. Да и картина жизни оказывается более полной, хотя далеко не все эпизоды, отмеченные персонажем – рассказчиком и комментатором, оказываются им осмыслены. Происходящее со взрослыми не очень интересно подростку, как герою, так и зрителю, но отстраненность родителей от проблем детей, приводящая к катастрофе, становится очевидной взрослому адресату произведения.

В пьесе Марии Малухиной «Море, звезды, олеандр» рефлексия подростка реализована в формате диалога героя с самим собой как с Другим. Героиня пьесы Даша оказалась свидетелем непреднамеренного убийства, совершённого в летнем

---

[230] Букреева А. Ганди молчал по субботам // literratura.org: Литературa. Электронный литературный журнал. 2018. URL: http://literratura.org/issue_dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html.
[231] Там же.

лагере одной из девушек. Убит парень, с которым Даша встречалась, поэтому героиня оказалась перед дилеммой, как ей поступить: отстраниться и сделать вид, что она ничего не знает, или открыться. Разговор с самой собой приводит ее к важному решению – понять другого и оказаться рядом с ним в самый трудный момент. Монолог Даши состоит из реплик, оформленных обычным шрифтом и курсовом. Курсив представляет второй голос героини:

«<…> мы вместе придумаем план. Как говорит Тамара Васильевна, “план – это уже полдела”.

Но до этого ты просто…

Я просто возьму ее за руку и скажу:

Эй. Я тут. Я с тобой»[232].

Марта Райцес, автор пьесы «Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А», создаёт структуру, в которой мир показывается глазами глухой девочки. Для включения зрителя / читателя в мир героини с особенностями здоровья драматург конструирует образ Анны с помощью двух персонажей: А-Н-Н-Ы, которая не шевелит губами и «*показывает на языке жестов все, о чем думает*» и ВНУТРЕННЕГО ГОЛОСА А-Н-Н-Ы, озвучивающего мысли Анны.

В афише персонажи пьесы наделяются характеристиками, которые отражают то, какими их воспринимает Анна. Поскольку девочке приходится постоянно читать по губам, то и акцент делается на губы:

«МАМА А-Н-Н-Ы – женщина 32 лет с помадой цвета марганцовки.

БАБУШКА А-Н-Н-Ы – женщина 60 лет, давно забывшая о помаде.

СУРДОЛОГ – женщина 40 лет с помадой цвета кирпича.

УЧИТЕЛЬНИЦА – женщина 25 лет с помадой цвета пожарной машины.

ПРОВОДНИЦА – женщина 53 лет с помадой цвета чайной заварки.

АНАСТАСИЯ – девушка с ретро прической ракушкой и губами за черной вуалью»[233].

---

[232] Малухина М. Море, звёзды, олеандр // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2020/mariya_maluhina_more_zvezdy_oleandr.docx.

[233] Райцес М. Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: https://theatre-library.ru/files/r/rayces_marta/rayces_marta_11603.doc.

Если слышащие воспринимают мир через звук, то у Анны один из способов понимания мира – это цвет. Через цветовые ассоциации она выражает оценку себе и окружающим людям. Свой смех, к примеру, она сравнивает с цветом зеленых яблок: «Сперва кисло, а потом свежесть заполняет рот и становится легче»[234]. А голос одноклассников, прикрывающих рот в её присутствии, чтобы скрыть от неё то, о чём они говорят, девочка сопоставляет с чем-то очень неприятным: «Мне кажется, у таких людей голос цвета говна».

Монолог подростка показывает, какими, порой глухими бывают взрослые. К примеру, мать Анны, которая постоянно пробует забеременеть, чтобы родить нормального ребёнка, так и не понимает, что её дочь не больна, просто у неё свой мир и свой способ восприятия мира, отличный от других.

Зритель, благодаря найденной автором стратегии, может воспринять глухоту героини как метафору человеческой глухоты и неспособности понимать и слышать близких.

Еще один из способов представления драматической истории с позиции юного героя – оформление ремарочной речи. К примеру, в пьесе «Бумажные ножи» драматург М. Малухина оформляет ремарки таким образом, словно и сторонний наблюдатель в пьесе, ведущий читателя / зрителя к ее пониманию, все тот же подросток. Именно его слово организует восприятие драматической картины как целого с позиции человека, близкого читателю / зрителю:

«*Кира – крутая. Ей 13 лет. Черные волосы, неформальная одежда – кожаная куртка, кроптоп, слишком короткая юбка и нарочно рваные колготки, грубые ботинки на огромной подошве, агрессивный мейк-ап с густо подведенными глазами, и, конечно, колечко пирсинга в носу. В школу так не пойдешь, но для рок-выступления – самое то*»[235].

Автор использует несобственно-прямую речь: позиция подростка сочетается со взглядом стороннего наблюдателя, который именно подростку дает

---

[234] Там же.

[235] Малухина М. Бумажные ножи // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2024/mariya_maluhina_bumazhnye_nozhi.docx

возможность оценить представленное на сцене: «*Кира – крутая <…> В школу так не пойдешь, но для рок-выступления – самое то*»[236].

М. Малухина обнаруживает и полемическую направленность слов подростка относительно позиции взрослых:

«*Кира поет песню своего собственного сочинения, ничуть, между прочим, не хуже, чем у всяких там Линкин Парков, Мэрилинов Мэнсонов и прочих покрывшихся уже даже не первым слоем пыли олдов из си-ди плейеров Кириных родителей*»[237].

От лица Даши, главной героини пьесы «Чок-чок-пятачок» П. Кабалиной, даётся характеристика действующих лиц в афише. Даша сочиняет стихи, поэтому её оценка себя и своего ближайшего окружения представлена в зарифмованном виде:

«ДАША – радость наша
КСЮША – никого не слушай
ЛЁХА – суматоха
ДЕНИС – на радости завис
НАДЯ – живу не глядя
ОЛЕГ – обоссанный снег
СВЕТАВАСЯ – тихо в классе
ШАПКА – проблем охапка
КНИГА – в кармане сига»[238].

Попутно стоит отметить, что существуют пьесы, где ритмическая речь – рэп – это речь и героя, и того, кто героя представляет, как в «ОГЭ по литре» Юлии Вороновой.

У Игоря Витренко в пьесе «Подруга из мертвого города» образ героя-рассказчика Мити замещает собой ремарочного субъекта:

---

[236] Там же.
[237] Там же.
[238] Кабалина П. Чок-чок-пятачок. // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2025/polina_kabalina_chok-chok-pyatachok.docx.

«МИТЯ-РАССКАЗЧИК. *Я живу в Свекольске. Вы про этот город не слышали, конечно. Ничего странного. Про него вообще мало, кто слышал. Может, те, кто всю википедию прочел. Там про нас есть статья*»[239].

«В иных случаях драматург занимает в своих ремарках нейтральную позицию, близкую позиции “драматического повествователя” в эпосе, который стремится зафиксировать, что, где и с кем происходит, и не обозначить особенности своего видения происходящего, а тем самым не влиять на его восприятие и оценку читателем»[240]. Таковы, например, ремарки в пьесе Саши Тюжина «Я – Сима», где только в последней ремарке обнаруживается авторский голос как голос того, кто размышляет над сказанным и увиденным. Он с надеждой говорит о том, что желания героев сбудутся:

«*Может быть и правда, все будет хорошо и у них все получится?*»[241].

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что подростковая драма 2010-х-2020-х имеет диалогическую природу, обусловленную её основными функциями.

Подростковая пьеса нацелена не только на демонстрацию существующих проблем, с которыми сталкиваются подростки, но и на обозначение путей преодоления подростком всевозможных кризисных ситуаций.

В связи с этим авторы используют несколько стратегий.

Некоторые авторы в создании пьес опираются на традицию «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, которая не выносит единственно верную оценку миру, а предлагает множественные позиции видения и оценки происходящего, при этом голос автора остаётся максимально нейтральным.

В 2010–2020-е годы авторами подростковой драмы найдены способы организации драматического мира, позволяющие максимально приблизить героя к зрителю за счёт представления событий через призму видения мира подростком,

---

[239] Витренко И. Подруга из мёртвого города // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». URL: https://remarka-drama.ru/plays/2025/igor_vitrenko_podruga_iz_myortvogo_goroda.docx.

[240] Тютелова Л. Г. Современная пьеса для подростков и традиции «новой драмы» / Л. Г. Тютелова, Е. С. Кабилова // Семиотические исследования. 2025. Т. 5, № 3. С.47.

[241] Сюжеты [Текст]: сборник пьес молодых российских драматургов / Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО); [сост. Кабинет драматургии]. Москва: СТД РФ, 2025. № 42. С. 228.

что выражается в оформлении ремарочной речи с позиции подростка, монолога героя, диалога героя с самим собой как с Другим.

В выборе сюжетного построения авторы часто обращаются к героецентричным формам, в центре которых – конкретный подросток и его личный опыт проживания кризиса. Кроме того, в соответствии с традициями «новой драмы» и «новой новой драмы» используются многолинейные сюжеты, которые отражают многогранную картину мира и показывают кризисные жизненные ситуации с разных точек зрения. К новым тенденциям в подростковой драматургии можно отнести коллажные пьесы в жанре документального сторителлинга, которые выстраиваются по принципу чередования законченных коротких историй, резкой смены впечатлений, сложной эмоциональной партитуры.

Действие в современной подростковой драме организуется четырьмя типами событий: событие настоящего, инициируемое Другими; событие настоящего, инициируемое героем-подростком; событие, произошедшее в прошлом; предстоящее событие), которые определяют тип драматического конфликта (столкновение со взрослыми, столкновение с ровесниками, столкновение с «цифровым героем», столкновение с самим собой как с Другим) и тип меняющегося героя.

Выделенные типы события и особенности героя позволяют автору организовать коммуникацию с читателем / зрителем: он узнает себя в герое и знаком с событиями его жизни. При этом основная авторская задача – не просто узнавание, а вовлечение в решение обозначенных жизненных проблем.

В числе авторских стратегий, способствующих активизации зрительского внимания, можно отметить принцип монтажного соединения коротких эпизодов, а также особое построение событийных рядов с использованием приёмов исторической «новой драмы» («минус-событие» – не случившееся ожидаемое событие), а также «новой новой» и «новейшей драмы» (пропущенное событие).

К стратегиям, позволяющим включить зрителя в действие, относятся сюжетные конструкции, содержащие разные точки зрения на изображаемые

события, что даёт возможность интерпретации, домысливания возможных вариантов завершения истории.

В построении действия отметим также чередование сцен с разной речевой организацией: классические диалоги, в которых сохраняется «четвёртая стена»; монолог, разрушающий «четвёртую стену»; полилог, который используется не только для организации дискуссии нескольких персонажей, но и для представления сценических событий и обозначения характеристик героев с разных оценочных позиций.

Если во второй половине 2010-х годов подростковая драма показывала субстанциональный конфликт, отражающий невозможность разрешения жизненных противоречий, то в первой половине 2020-х годов в драмах для подростков реализуется преимущественно разрешимый драматический конфликт, показывающий опыт успешного преодоления кризиса и дающий подростку опору в жизни.

Драматический конфликт во многих подростковых пьесах совмещает внешнее столкновение, а также борьбу героя-подростка с самим собой, которая имеет определяющее значение в выходе героя-подростка из кризиса. При этом внешнее и внутренне действие не автономны, а пересекаются. И внутреннее в конечном итоге определяет внешнее.

Путь выхода из конфликта подсказывается автором через опыт юного героя, который преодолевает кризис самостоятельно, с помощью взрослого или в коллаборации со сверстниками, в школьных пьесах – через положительный образ учителя и образ школьного коллектива постсоветского типа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подростковая пьеса, создаваемая с целью показа на сцене профессионального театра, имеет столетнюю историю. Однако те пьесы, которые сегодня идут в театрах юного зрителя, молодёжных и драматических театрах, очень сильно отличаются от ранних вариантов драмы для детей и юношества. В этом проявляется особенность современной пьесы – она всегда идёт вслед за своим временем. Тем не менее, научное изучение современной пьесы для подростков невозможно представить без обращения к истории этого явления. Поскольку наше исследование касается особенностей поэтики подростковой пьесы, то логичным также представляется изучение трудов по исторической и теоретической поэтике. Концепция нашего исследования родилась благодаря уже существующим работам, в которых отмечается влияние на пьесу для современных тинэйджеров «новой новой драмы» для взрослых.

Мы заметили также, что в научном сообществе практически нет работ, направленных на сопоставление особенностей поэтики современной подростковой драмы с исторической «новой драмой» рубежа XIX–XX веков, и именно это определило базовый вектор нашего исследования. Мы обратились к работам, посвящённым поэтике двух периодов «новой драмы», и задались целью ответить на вопрос, является ли «новая драма» фундаментом современной подростковой пьесы и отвечает ли она тем задачам, которые решает драма для подростков в настоящее время.

Мы определили, что современная драма принадлежит эпохе поэтики индивидуального авторства, которая начала формироваться в середине XVIII века и продолжается по сей день. Происходит постепенное освобождение от канонического мышления, рождается авторский индивидуальный язык, с помощью которого драматурги стремятся передать свой индивидуальный взгляд на мир и человека в нём. При этом авторы не преследуют цели навязать зрителю единственно верное понимание мира. Они стремятся вовлечь читателя / зрителя в диалог.

Возможности для организации такого диалога были открыты в русской драматургии XIX века, представленной творчеством А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского. Именно в их творчестве формируется новый образ героя, позиция которого может не совпадать с позицией автора. Действие перестаёт быть единым, оно может состоять из разных фрагментов, соединяемых посредством монтажа.

Новый герой и усложнённая структура драмы способствуют возникновению новой формы эстетической коммуникации между автором, героем и читателем / зрителем, при которой окончательное соединение заложенных в произведении смыслов оформляется в сознании реципиента как итог взаимодействия всех показанных в драме личностных точек зрения, включая собственную позицию реципиента, рождённую в процессе восприятия.

Итак, на первом этапе нашего исследования мы определили, что особенности тех или иных элементов драмы (герой, событие, конфликт, действие, сюжет) определяют коммуникативную авторскую стратегию, направленную на диалог со зрителем / читателем.

Следующий этап нашего исследования заключался в определении особенностей драматического языка «новой драмы» рубежа XIX–XX веков. Стоит отметить феноменальную способность драмы развиваться в условиях кризиса. В рамках эпохи поэтики индивидуального авторства выделяются два периода, в которых происходит наиболее существенный сдвиг в развитии драматургии и рождаются новые авторские стратегий. Это «новая драма» конца XIX – начала XX столетия и «новая новая драма» конца XX – начала XXI века. Оба эти периода связаны с кризисными явлениями в обществе и мире.

Мировоззренческий кризис рубежа XIX–XX веков вызвал у зрителя запрос на новую пьесу, которая помогла бы разобраться в том, что происходит в мире и как быть человеку в этом мире. Рождается новая драматическая форма – «новая драма», поэтические особенности которой помогают авторам показать драматизм жизни и в то же время дать зрителю внутреннюю опору, чтобы справиться с царящим вокруг хаосом и найти силы жить дальше. Для этого авторы «новой

драмы» вывели на сцену своего героя – обычного человека средних лет, погружённого в узнаваемые зрителем обстоятельства. Героя, который не обладает волей, чтобы менять жизнь, так как осознаёт всю тщетность этой борьбы, поэтому традиционное событие в драме выносилось на периферию действия. Героя, склонного более рефлексировать и размышлять, чем действовать, поэтому главным событием становилось событие постижения героем себя и своей жизни.

С созданием образа нового героя связано возникновение на сюжетном уровне внутреннего плана действия, показывающего, что с человеком происходит внутри, но не проявляется в словах и поступках, а в речевой организации – появление подтекста и надтекста.

Структура пьес «новой драмы» помогала показать исполненный драматизма мир, окружающий героя. Появляются многолинейные сюжеты, отслеживающие судьбы нескольких персонажей. Ключевая авторская стратегия, например, чеховского варианта «новой драмы» – диалогические отношения между автором – героем – зрителем, предполагающие отсутствие четкого и однозначного представления ценностных установок автора. Драматург лишь показывает историю, но не даёт свою оценку происходящему ни через героев, ни через ремарочного субъекта. Задача драматурга, как полагал А.П. Чехов, состоит в том, чтобы обозначить проблему, а не предложить её решение. Таким образом реализовывалась авторская стратегия вывода зрителя на размышления о том, что может удержать человека от утраты внутреннего нравственного стержня в условиях хаоса.

На данном этапе исследования мы сделали предварительные выводы об актуальности открытий «новой драмы» для современной подростковой пьесы, поскольку подростковому возрасту свойственна рефлексия, связанная с преодолением всевозможных кризисных ситуаций, приходящих в жизнь подростка извне, без его волевых усилий, что очень похоже на ситуацию героя «новой драмы». Однако всё ещё нерешённым для нас оставался вопрос, возможно ли в случае работы с подростками только обозначать проблему, не предлагая зрителю вариантов её решения.

Стоит отметить, что вслед за драматургическим всплеском рубежа XIX–XX веков наступает период своеобразной стабилизации в развитии драматического языка. И те новые направления, которые появляются в театре XX века, такие как эпический театр Брехта, театр абсурда, театр французской экзистенциальной драмы, театр камерной и лирической драмы продолжают, усложняют и развивают уже найденный ранее драматический язык, закрепляют обретённые ранее приёмы в относительно стабильной форме.

В этот период – с середины 20-х до конца 80-х годов XX века в Советской России и затем в СССР возникает и развивается подростковая драма для профессионального детско-юношеского театра. Мы посчитали необходимым для нашего исследования обратиться к изучению вопроса о становлении театра для детей как нового явления для профессионального театра, а также к анализу пьес с целью выявления коммуникативных стратегий в подростковой драме на основных этапах ее развития.

В вопросе создания драмы для детей и подростков ключевыми моментами являются особенности реципиента, цели и задачи эстетической коммуникации. Вплоть до 20-х годов XX века профессиональный театр не занимался пьесой для детей, и поэтому авторы через героев и структурные особенности своей драмы вели разговор преимущественно со взрослым зрителем. Вместе с тем в России уже в XVIII веке происходит принципиальная дифференциация между взрослым и юным читателем. Детская литература развивается как отдельное направление, нацеленное на организацию коммуникации именно с ребёнком. Поэтому в 1920-е годы создатели профессионального театра для детей и юношества хорошо понимали, что особенности адресата должны определять поэтику пьес.

Мы выяснили, что детско-юношеский театр советского периода в разные годы по-разному осознавал свои цели и задачи.

В первые годы работы профессиональных театров для детей задача театра виделась как эстетическое воспитание детей через лучшие образцы искусства, созданные на принципах художественно условной правды. Основной целью коммуникации театра со зрителем было отвлечение ребёнка от суровых реалий

жизни. Для реализации поставленных целей и задач была выбрана сказка (преимущественно иностранная), произведения иностранной детской литературы, русская и зарубежная классика.

С середины 1920-х годов основной задачей театра для детей становится формирование нового человека нового государства. В 1930-е годы цель авторской коммуникации со зрителем фиксируется на государственном уровне как воспитание подрастающего поколения на основании коммунистической идеологии и нравственных ценностях строящегося государства. Художественным методом реализации поставленной задачи утверждается социалистический реализм.

Основные типы подростковых пьес 1925–1940-х годов: историко-революционная пьеса двуадресной возрастной направленности, раскрывающая образы детей / подростков, участвовавших в строительстве нового социалистического общества; реалистическая драма школьной тематики о юном герое-современнике разной возрастной направленности.

В ранней подростковой драме основными способами организации диалога с читателем / зрителем становятся образы юных и взрослых героев, являющиеся примером для подражания. Юный герой – это ребёнок / подросток, вовлеченный в дела государства (события, представляемые на сцене в этом варианте подростковой драмы, – это революционная борьба, строительство социалистического общества, победа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.), обладающий героическими чертами характера, проявляющимися в его драматическом поступке. Взрослый герой – безусловный авторитет: революционер, красный командир, лётчик, моряк и т. п. Также важными оказывается образ школьного коллектива как носителя общепризнанных, надындивидуальных ценностей. Основным местом действия в пьесах становилось общественное пространство, действие в пьесах было преимущественно внешним, драматический конфликт отражал центральный конфликт эпохи (классовая борьба, противостояние старого и нового миров).

Подростковая драматургия 1950–1960-х развивается под влиянием искусства «оттепели» и помогает ответить на вопросы о себе и найти пути вхождения во взрослую жизнь. В числе основных стратегий, помогающих организовать диалог со зрителем: выбор нового героя, который, несмотря на противоречивый, неоднозначный характер, стремится найти свой путь в жизни; место действия, переходящее из общественного пространства в пространство частной жизни; сложный многогеройный сюжет, раскрывающий нравственно-философский конфликт, основанный на противостоянии разных систем ценностей; открытый финал, предлагающий читателю / зрителю самому определиться с возможностями выхода из сложной ситуации; авторские символы и паратекст как дополнительные способы обозначения авторской личностной позиции.

Тенденция, наметившаяся в конце 1970-х и развитая в 1980-е годы – театр «шоковой терапии», ведущий со зрителем откровенный разговор о наиболее острых проблемах времени, в числе которых поколенческий разлом, молодёжная преступность, наркомания, проституция и т. д. Это театр прямого диалога автора со зрителями всех поколений. В числе авторских стратегий этого периода стоит отметить: обращение к документальному жизненному материалу; создание образа героя – трудного подростка, выбирающего деструктивное поведение или совершающего преступление; появление в пьесе образа общества, в котором не только существует разрыв между миром детей и миром взрослых, но и отсутствуют единые нравственные ценности; многогеройные и многолинейные сюжеты, которые могут строиться по классической схеме с последовательным раскрытием конфликта, либо в форме расследования / суда с ретроспективным анализом конфликта; образ журналиста, раскрывающего свою частную позицию и организующего прямой диалог между сценой и зрителем.

Следующий значимый виток развития драматургического языка происходит в России на рубеже XX–XXI веков во времена нового кризиса, вызванного распадом СССР и глобальными изменениями в общественной жизни. Человек рубежной эпохи 1990–2000-х оказался в условиях хаоса, поэтому драматургия вновь начинает обращаться к опыту «новой драмы», в центре которой был

обычный человек в условиях крушения жизненных основ. В рамках театрально-драматургического движения «новая новая драма» происходит радикальное обновление драматургического языка. И дело не только в острых темах и освобождении от языковых норм, что явилось, скорее, следствием снятия цензурных ограничений, а в освоении новых жанровых форм, приёмов, конструкций и т. д., позволивших художникам зафиксировать новую действительность, показать новый мир и человека в нём.

В 1990–2000-е годы «новая новая драма» предложила театру новый тип пьесы о подростках, адресованный взрослой аудитории. Мы рассмотрели основные особенности поэтики этих пьес, следуя основной концепции нашего диссертационного исследования.

Нам удалось обнаружить, что пьеса о подростках «новой новой драмы» развивает линию драматургии «шоковой терапии» 1980-х годов и отражает острейшие проблемы времени, демонстрирует приверженность эстетике театра жестокости, практикуемого британским «In-Yer-Face Theatre» (театр-вам в лицо), что соответствует общему тренду развития не только русской, но и европейской драматургии конца XX – начала XXI столетий.

В числе основных стилистических особенностей и приёмов, формирующих эстетику театра о подростках «новой новой драмы» – гипернатурализм, отказ от литературных языковых норм, обсценная лексика, обращение к категориям ужасного в создании образа пространства, использование техники «вербатим» (дословная запись документального речевого материала). В пьесах прослеживаются мотивы смерти, сиротства, брошенности, одиночества. Многие пьесы о подростках близки к жанру трагедии, поэтому разрешение конфликта в них носит катастрофический характер. Также авторы обращаются к жанру монодрамы.

Мы пришли к выводу, что пьеса о подростках «новой новой драмы» – это пьеса-высказывание, призванная эпатировать зрителя через образы ребёнка-жертвы взрослого мира и ребёнка-палача. Авторы раскрывают своё индивидуальное видение мира, связанное с сомнением в возможности

счастливого детства героев и будущего для них. Таким образом, используемые авторами стратегии противоречат основным целям драмы для подростков, не открывая пути преодоления кризиса и не помогая разобраться в своих проблемах, понять себя и окружающий мир.

В России 2010-е – начало 2020-х годов – это годы относительной стабильности, наступившие после периода потрясений. У театра появляется возможность для осмысления форм, найденных «новой новой драмой», и для развития новой пьесы для подростков, в которой театр осознаёт острую необходимость.

Организуются специализированные конкурсы драматургии, способствующие созданию новых подростковых пьес. Печатаются сборники подростковых пьес.

Основу для нашего исследования подростковой драмы 2010–2020-х годов составили пьесы, входившие в шорт- и лонг-листы конкурсов драматургии, а также опубликованные в тематических сборниках. Названия конкурсов, содержащие, в частности, возрастные маркировки (Маленькая Ремарка 12+), свидетельствуют о стремлении организаторов выделить подростковые пьесы в отдельный сегмент, чтобы организовать прямое взаимодействие между драматургами, театрами и зрителем.

Мы определили, что возрастная регуляция, осуществляемая на государственном уровне через последовательное принятие серии законодательных норм, в театральной практике привела к закреплению нижней границы подростковой пьесы на возрасте 12 лет, верхней границы – на возрасте 16 лет.

Также мы изучили театральные практики, возникшие в исследуемый период для популяризации и актуализации подростковой пьесы. В их числе: читки, организуемые драматургическими конкурсами; читки, организуемые театрами в формате спецпроектов; читки, организуемые театральными фестивалями; фестивали-лаборатории с показами эскизов и последующим обсуждением;

лаборатории по созданию пьес совместно с подростками и последующими показами эскизов.

Кроме того, мы провели сопоставление тематического репертуара современной подростковой драматургии с репертуаром прозаических произведений направления «young adult» и пришли к выводу о взаимном влиянии этих направлений литературного творчества, что выражается в схожей тематике; особенностях героя; передаче восприятия мира глазами взрослеющей личности; сюжетах, показывающих путь преображения и развития героя, причём не обязательно идеального, и получение героем нового опыта (как позитивного, так и негативного).

Нами определены следующие особенности подростковой пьесы последнего десятилетия: тематика, связанная с широким спектром подростковых проблем и интересов, за исключением запрещённых законодательством тем; двуадресная ориентация на зрителя 12–17 лет и взрослых; главный герой – подросток, с которым зритель ассоциирует себя; язык подростков, фиксирующий подвижный современный лексикон; этическая и нравственная установки; направленность на формирование у подростка позитивного восприятия мира.

Поскольку образ героя является основным способом коммуникации между автором и зрителем, в первую очередь мы направили наше исследование на выявление основных авторских стратегий в создании образа героя и определили, что герой подростковой пьесы – это обычный подросток (без акцента на гендерную принадлежность), с которым зритель может ассоциировать себя.

Речь героя стилизуется под живой разговорный язык, используется молодёжный сленг, специфический лексикон виртуального мира – язык пользователей сетевых сообществ, интернет-сайтов, виртуальных игровых платформ.

Герои-подростки показываются в узнаваемых зрителем бытовых ситуациях: за разговором в школьной рекреации, в раздевалке, в классе на перемене, в творческой студии, дома за компьютером, на вечеринке, дома в процессе подготовки к ЕГЭ или ОГЭ, в очереди на экзамены в институт и т.д.

Образ бытовой обстановки, в которую помещён герой, оформляется предметными деталями из сферы цифровых устройств и гаджетов, составляющих неотъемлемую часть жизни подростков, что отражает современную цифровую эпоху, в которой происходит слияние реального и виртуального миров.

Образ героя может оформляться при помощи символа, обозначающего цифровое устройство или гаджет («Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А» М. Райцес); деталей одежды, отражающих увлечение кумирами – персонажами компьютерных игр и фильмов, звёздами кино («Никаких сомнений» Д. Варденбург, «Бог ездит на велосипеде» И. Васьковской и Д. Уткиной); через идентификацию с литературными персонажами или писателями («Я – Таня Ларина» А. Гейжан, «Пуш. KILL» О. Лихачёвой).

В некоторых пьесах место жительства героев определяет внешний и внутренний конфликт («Эльфы, орки и другие жители Вологды» А. Гейжан).

Во многих пьесах герой показан в семейном пространстве, которое несёт в себе конфликтность и определяет внутренний кризис: распавшаяся семья («Ганди молчал по субботам» А. Букреевой, «Макаки, пицца и деструкция» И. Васьковской, Д. Уткиной, «Час сорок с двумя пересадками» А. Кизиковой, «Вся правда о моём отце» Е. Гуземы), семья в гражданском браке («Чок-чок-пятачок» П. Кабалиной), неполная семья («Не хочу быть героем» и «Полина ищет па» Е.Тимофеевой, «Вдох-выдох» Ю.Тупикиной), семья с погибшим членом семьи («Мой папа – Питер Пэн» К. Климовски, «Я – Сима» С. Тюжина, «Один билет до Марса» С. Тюжина), многодетная семья («Разные мамы, разные звери» Е. Алексеевой), семья во втором браке («Я уеду» Н. Овчинниковой).

Героем подростковой пьесы может быть рефлексирующий взрослый, вспоминающий детские или юношеские годы («За белым кроликом» М. Огневой, «Мальчик-головошар» Е. Тимофеевой, «Мой папа – Питер Пэн» К. Климовски, «Банка сгущёнки» Т. Комылиной).

В современных пьесах, посвящённых осмыслению отечественной истории, появляется герой-подросток – исторический персонаж («Я не умру» Д. Верясовой). Образ ребёнка/подростка в условиях войны раскрыт в пьесах

«Почтальон из Николаевки» А. Гейжан, «Банка сгущёнки» Т. Комылиной, «Галочки» Е. Юсуповой.

Подросток находится в центре драматического мира современной подростковой драмы, а образы взрослых – родителей, учителей, психологов, тренеров, репетиторов, с которым связана жизнь современного подростка, находятся на периферии драматического мира.

Таким образом, мы пришли к пониманию образа подростка как сложного, неоднозначного, часто подвижного – способного к изменениям, не сводимого к определенной роли – агрессора, жертвы, защитника, друга и т.п. Герой-подросток изображается в жизненных обстоятельствах, наполненных драматизмом разной природы, и герой поэтому вынужден искать путь выхода из кризиса. Для этого герой показан в развитии: он проходит путь, обретает опыт, который может быть как негативным, так и позитивным.

Важным направлением нашего исследования стало рассмотрение структурных элементов подростковой драмы, которые помогают раскрыть образ героя и организовать диалог между автором и зрителем / читателем.

Мы определили, что сюжетное построение подростковых пьес чаще всего героецентрично, но вместе с тем используются и многолинейные сюжеты. В числе новых форм – коллажные пьесы в жанре документального сторителлинга, которые выстраиваются по принципу чередования законченных коротких историй, резкой смены впечатлений, сложной эмоциональной партитуры.

Нами предпринята попытка классификации подростковой драмы 2010–2020-х годов. Мы выделяем *четыре типа событий*, организующих действие и определяющих *тип драматического конфликта* и *тип меняющегося героя* в подростковой драме исследуемого периода, которые помогают авторам включить читателя / зрителя в диалог и на основании авторской подсказки спровоцировать поиск своей собственной позиции:

1. Событие настоящего, инициируемое Другими (взрослыми, ровесниками, «цифровыми героями» и т.д.) без волевого участия героя-подростка, определяет появление двух типов героев. Первый – герой-подросток, который рефлексирует,

формирует свою жизненную позицию и в результате приходит к совершению поступка или нравственного выбора («Ганди молчал по субботам» А. Букреевой, «Один билет до Марса» С. Тюжина). Второй тип – герой-подросток, который чаще показывается как действующий, а не отстраняющийся от происходящего и размышляющий о том, что с ним происходит («Макаки, пицца и деструкция» И. Васьковской, Д. Уткиной). Герой может быть и рефлексирующим, и действующим («Воин» М. Огневой). В данном случае важно прояснить роль, которую в представляемом событии играет герой. Он может быть жертвой, становящейся победителем; жертвой, становящейся агрессором; агрессором, который отказывается в конечном итоге от агрессивного поведения, и т.д. Другими словами, герои из-за сложности и многогранности образов подростков не остаются только актантами, оформляющими образ события, как это было в традиционалистской драме.

В тех пьесах, где событие инициируется «цифровым героем», имеет место два плана действия: первый отражает события в реальном мире, второй – в мире виртуальном. Конфликт в таких пьесах преимущественно каскадный: первый связан с причиной, подтолкнувшей подростка уйти в виртуальный мир; второй – со смешением в сознании героя виртуального и реального миров и отказом героя возвращаться в мир настоящего («Это всё она» А. Иванова, «Март и Слива» Е. Бизяевой, «#Всёчтотебязадевает» О. Михайлова).

2. Событие настоящего, инициируемое героем-подростком, формирует тип героя-подростка, который действует и обретает жизненный опыт в столкновении со взрослыми, ровесниками, «цифровыми героями» или самим собой как с Другим («Разные мамы, разные звери» Е. Алексеевой, «Урок историй» М. Москвиной, «Бумажные ножи» М. Малухиной, «Никаких сомнений» Д. Варденбург, «Дар моей невинности» И. Васьковской, «Эльфы, орки и другие жители Вологды», «Я – Таня Ларина» и «Почтальон из Николаевки» А. Гейжан, «Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А» М. Райцес, «Не хочу быть героем» и «Полина ищет па» Е. Тимофеевой). В пьесах о коммуникации подростков в интернете, конфликт связан с нарушением личных границ героя («Фото топлес» Н. Блок).

3. Событие, произошедшее в прошлом, формирует тип героя-взрослого, который в столкновении с самим собой как с Другим обращается к детскому / подростковому опыту и определяется с нравственным выбором в настоящем времени («За белым кроликом» М. Огневой, «Мой папа – Питер Пэн» К. Климовски, «Банка сгущёнки» Т. Комылиной, «Свинья в стене» Е. Щетининой).

4. Предстоящее событие, к которому готовится герой-подросток, формирует тип героя-подростка, сталкивающегося с самим собой как с Другим и проходящего путь самоопределения от точки начала действия к финалу, в котором происходит принятие решения или совершается поступок («Вся правда о моём отце» Е.Гузёмы, «Я уеду!» Н. Овчинниковой, «Я не умру» Д. Верясовой).

Мы выявили следующие авторские стратегии, способствующие активизации зрительского внимания и включению зрителя в действие: монтажное соединение коротких эпизодов; особое построение событийных рядов с использованием приёмов исторической «новой драмы» («минус-событие» – не случившееся ожидаемое событие), а также «новой новой» и «новейшей драмы» (пропущенное событие); сюжетные конструкции, содержащие разные точки зрения на изображаемые события; чередование сцен с разной речевой организацией: классические диалоги, в которых сохраняется «четвёртая стена»; монолог, разрушающий «четвёртую стену»; полилог, который используется не только для организации дискуссии нескольких персонажей, но и для представления сценических событий и обозначения характеристик героев с разных оценочных позиций.

Анализ пьес позволил нам сделать важные выводы о драматическом конфликте в подростковой драме. От субстанционального конфликта, реализуемого в пьесах 2010-х годов, авторы движутся к реализации разрешимых конфликтов, что демонстрирует успешный опыт преодоления подростком кризиса и дающий опору в жизни.

Интересная стратегия найдена М. Москвиной в пьесе «Учебник историй», где на структурном уровне прослеживается влияние чеховской драмы, но если у Чехова взрослые герои не могут справиться с внутриконфликтными состояниями

и драматический конфликт оказывается неразрешимым, то юные герои Москвиной приходят к разрешению конфликтов. Собственно, это и показывает особенности поэтики драмы, ориентированной на зрителя-подростка.

В подростковой драме 2020-х годов нами отмечено появление образа школьного коллектива постсоветского типа, который скрепляется не идеологическими установками, а базовыми морально-нравственными ценностями и опирается на доверие, взаимовыручку и общие жизненные смыслы. Это показывает, что авторы обращаются к опыту школьной пьесы советского периода, но корректируют содержание образов в соответствии с реалиями современности.

Важным для нашего исследования оказалось дополнительное прояснение того, каким образом в современной подростковой драме может оформляться событие представления. Если в подростковой драме советского периода мир изображается с позиции авторитетного взрослого, а в некоторых пьесах образ взрослого автора, организующего разговор с юным зрителем, вводится в систему персонажей, как это происходит в документальной драме 1980-х («Остановите Малахова!» В. Аграновского, «Ловушка 46, рост 2» Ю. Щекочихина), то в подростковой драме 2010–2020-х годов мы выявили две основные стратегии. Первая обращается к традиции «новой драмы» рубежа XIX–XX веков и состоит в сокрытии авторской оценочной позиции, т. е. её невозможно выявить ни в словах и поступках действующих лиц, ни с помощью ремарочного субъекта («Макаки, пицца и деструкция» И. Васьковской, Д. Уткиной). Вторая и наиболее востребованная стратегия – представление событий через призму видения мира подростком, что может быть выражено посредством оформления ремарочной речи с позиции подростка, монолога героя, диалога героя с самим собой как с Другим.

Таким образом, авторы подростковой драмы 2010–2020-х годов опираются на традиции русской драмы, в особенности – «новой драмы» в чеховском варианте, активно используют приёмы «новой новой драмы» 1990–2000-х годов, обращаются к опыту советской подростковой драмы и «young adult» литературы,

развивая новые коммуникативные стратегии, отвечающие специфическим функциям современного театра для подростков.

Подведём общие итоги исследования. Нами решена важная задача по составлению и апробированию методики, основанной на понимании диалогической природы современной драмы и выявлении специфики нового драматического языка, характеризующего эпоху индивидуального авторства от русской драмы XIX века и «новой драмы» рубежа XIX–XX веков до настоящего времени. Данная методика позволила нам определить коммуникативные стратегии подростковой драмы на всех этапах её развития. Изучение современной драмы в подобном ключе может быть продолжено другими исследователями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеева, Н. А. Поэтика отечественной современной монодрамы / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». – Новосибирск, 2013. – № 6 (16). – С. 168–176.

2. Аграновский, В. А. «Остановите Малахова!» / В. А. Аграновский // Остановите Малахова! / Валерий Аграновский. Драма из-за лирики / Георгий Полонский: сборник пьес для юношества. – М.: Сов. Россия, 1980. – С. 4–73.

3. Адмони, В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества: 2-е изд., перераб. и доп. / В. Г. Адмони – Л.: Худож. лит., 1989. – 272 с.

4. Алексеева, Е. Разные мамы, разные звери [Электронный ресурс] / Е. Алексеева // Сайт Евгении Алексеевой. – URL : https://grammarfon.tilda.ws/differentmothersdifferentanimals (дата обращения: 01.06.2026)

5. Алексин, А. Г. Молодая гвардия: пьеса в 2 ч. / А. Алексин. – М.: ВААП, 1974. – 89 с.

6. Алигер, М. И. Сказка о правде: [О Герое Советского Союза комсомолке-партизанке Зое Космодемьянской]: Драматическая поэма в 4-х действиях / М. И. Алигер. – М.; Л.: Искусство, 1947. – 107 с.

7. Арбузов, А. Н. Мой бедный Марат : диалоги в трех частях / А. Н. Арбузов. – Москва : Искусство, 1969. – 86 с.

8. Арзамасцева И.Н., Детская литература: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 576 с.

9. Арлекин + Ремарка стартует! [Электронный ресурс] // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – 2018. – 28 апреля. – URL : https://remarka-drama.ru/news/arlekin-remarka-startuet (дата обращения 01.06.2026).

10. Атаманова, С. А. Трагедии «цифровых детей»: современная драматургия о становлении человека в эпоху интернет-технологий / С. А. Атаманова // Язык. Культура. Медиакоммуникация. – 2021. – Т. 1, № 1. – С. 72–78.

11. Ауслендер, С. А. Собрание сочинений / Сергей Ауслендер ; со вступ. ст. Б. Переса, автобиографией и портр. автора ; обложка: Т. Д. - [Москва] : Моск. т-во писателей, [1928] (Л. : тип. Ленингр. правда). - 6 т. - (Библиотека путешествий, приключений и исторических романов, повестей и рассказов). - Т. 4: Юношеский театр. - 1928. – 237 с.

12. Бабичева, Ю. В. Эволюция жанров русской драмы. XIX – начало XX века / Ю.В. Бабичева. – Вологда,1982. – 128 с.

13. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.

14. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Предисловие С. Бочарова / М. М. Бахтин, С. Г. Бочаров // Вопросы литературы. – 1978 – №12. – С. 269–310.

15. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.

16. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.

17. Березина, А. В., Бочарова, А. В. Young adult как направление художественной литературы для старшеклассников/ А. В. Березина, А. В. Бочарова // Культура: теория и практика. – 2022. – №6(51). – С. 25–41. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/young-adult-kak-napravlenie-hudozhestvennoy-literatury-dlya-starsheklassnikov (дата обращения: 16.07.2025).

18. Бизяева, Е. Март и Слива / Е. Бизяева // Хочу по правде: современная подростковая драма. – М.: Самокат, 2019. – С. 1–22.

19. Блок, Н. Фото топлес / Н. Блок // Всем, кого касается: современная подростковая драма. – М.: Самокат, 2019. – С. 1–21.

20. Богатырёва, Н. Ю. Русская литература для подростков 2010–2020-х годов: монография / Н. Ю. Богатырёва. – Москва : МПГУ, 2022. – 190 с.

21. Богославский, Д. Держись на поверхности, доверься воде [Электронный ресурс] / Д. Богославский // Центр Белорусской драматургии. – URL : http://dramacenter.org/upload/information_system_25/1/9/3/item_193/information_items_property_822.pdf (дата обращения: 01.06.2026)

22. Болгова, С. М. Современная документальная драма как новое жанровое образование / С. М. Болгова // ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2014. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст : Материалы XIX международной научной конференции, Санкт-Петербург, 06–07 июня 2014 года / Под общей редакцией профессора В. Н. Скворцова. Редакционная коллегия: Т. В. Мальцева (отв. ред.), Н. К. Данилова, С. А. Петрова. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2014. – С. 79-84.

23. Болотян, И. М., Лавлинский, С. П. «Новая драма»: опыт типологии / И.М. Болотян, С.П. Лавлинский // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – М.: РГГУ, 2010. – №2 (45)/10. – С.35-36.

24. Борисова, Л. М. М. Горький и актуальные проблемы драмы / Л. М. Борисова // Горьковские чтения. – 1986. – Горький, 1986. – С. 42-46.

25. Бочарова, О. Онегин и двое из 9 «Б» / О. Бочарова. – URL : https://bocharova-drama.ru/onegin (дата обращения: 19.05.2026).

26. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие / С. Н. Бройтман. М.: РГГУ, 2001. 420 с.

27. Букреева, А. Ганди молчал по субботам [Электронный ресурс] / А. Букреева // literratura.org: Литературa. Электронный литературный журнал. 2018. – URL : http://literratura.org/issue_dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html (дата обращения: 01.02.2021).

28. Букреева, А. Это тот случай, когда история воспитывает автора [Электронный ресурс] / А. Букреева // vtinform.com: Информационное агентство

«Восток-Телеинформ». 2015. – URL : https://vtinform.com/interview/143171/?sphrase_id=13658272 (дата обращения 01.05.2022).

29. Варденбург, Д. Никаких сомнений / Д. Варденбург // Хочу по правде: современная подростковая драма. – М.: Самокат, 2019. – С. 1–18.

30. Васьковская, И., Уткина, Д. Макаки, пицца и деструкция [Электронный ресурс] / И. Васьковская, Д. Уткина // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/v/vaskovskaya_irina/utkina_darya_vaskovskaya_irina_8635.doc (дата обращения: 01.02.2021).

31. Васьковская, И., Уткина, Д. Дар моей невинности [Электронный ресурс] / И. Васьковская, Д. Уткина // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/u/utkina_darya/utkina_darya_vaskovskaya_irina_12023.doc (дата обращения: 01.02.2026).

32. Васьковская, И., Уткина, Д. Бог ездит на велосипеде / И. Васьковская, Д. Уткина // Всем, кого касается: современная подростковая драма: сборник пьес. – М.: Самокат, 2019. – С. 1–29.

33. Вахрамеева, А. И. Особенности события в драматургии А.П. Чехова / А. И. Вахрамеева // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3(64). – С. 388-390.

34. Верясова, Д. «Я не умру» / Д. Верясова // Огни Кузбасса. – 2025. – №2. – 2025. – С. 55-68.

35. Вестник театра. – 1919. – № 44. – С. 9–10.

36. Витренко, И. Кого я нашел в соцсети [Электронный ресурс] / И. Витренко // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2018/igor_vitrenko_kogo_ya_nashel_v_socseti.docx. (дата обращения: 01.06.2024).

37. Витренко, И. Подруга из мертвого города [Электронный ресурс] / И. Витренко // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays /2025/igor_vitrenko_podruga_iz_myortvogo_goroda.docx (дата обращения: 01.12.2025).

38. Витренко, И. Яна всем нравится (нет) [Электронный ресурс] / И. Витренко // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/storage/plays/2023/igor_vitrenko_iana_vsem_nravitsia_net.docx (дата обращения: 01.06.2025).

39. Воин [Электронный ресурс] // 1-teatr.ru: Первый театр. – URL : https://1-teatr.ru/performance/voin/ (дата обращения: 10.05.2026).

40. Волькенштейн, В. М. Драматургия. Изд. 5-е, дополненное / В. М. Волькенштейн. – М., 1969. – 336 с.

41. Воронова, Ю. ОГЭ по литре / Ю. Воронова // Молодые люди: всероссийский конкурс современной драматургии для детей и подростков. – Екатеринбург, 2024. – С. 359–378.

42. В поисках новой пьесы (2018) [Электронный ресурс] // Ramt.ru: Российский академический молодёжный театр. – URL : https://www.ramt.ru/projects/laboratorii/v-poiskakh-novoy-pesy/ (дата обращения: 01.04.2025).

43. Всеволожский, И. Детство маршала: Пьеса в 3 д. / И. Всеволожский. – М., 1940 . – 98 с.

44. Всероссийский конкурс современной драматургии для детей и подростков «Молодые люди» [Электронный ресурс] // domaktera.ru – Свердловское отделение СТД РФ. – URL : https://www.domaktera.ru/vserossiyskiy-konkurs-sovremennoy-dramaturgii-dlya-detey-i-podrostkov-molodye-lyudi.html (дата обращения 01.06.2026).

45. Вся правда о моём отце [Электронный ресурс] // Официальный сайт Государственного русского театра Удмуртии. – URL : https://dramteatr18.ru/special_projects/2/vsya-pravda-o-moem-ottse/ (дата обращения: 01.06.2026).

46. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. – Т. 1. – М.,1968. – 312 с.

47. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. – Т. 3. – М.,1968. – 621 с.

48. Гейжан, А. Почтальон из Николаевки [Электронный ресурс] А. Гейжан // Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/g/geyzhan_anna/geyzhan_anna_19420.docx (дата обращения: 01.06.2026).

49. Гейжан, А. Эльфы, орки и другие жители Вологды [Электронный ресурс] / А. Гейжан // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL:https://remarka-drama.ru/plays/2024/anna_gejzhan_elfy_orki_i_drugie_zhiteli_vologdy.docx (дата обращения: 01.06.2025).

50. Гейжан, А. Я – Таня Ларина [Электронный ресурс] / А. Гейжан // Союз писателей Москвы. – URL : https://soyuzpisateley.ru/publication.php?id=2081 (дата обращения: 01.06.2026).

51. Гераскина, Л. Б. «Аттестат зрелости» / Пьеса в 4-х д., 8-ми карт. [Текст] / Л. Б. Гераскина. – М.: «Искусство», 1951. – 132 с.

52. Герман, Ю. П. За тюремной стеной : пьеса в 3 д. / Ю. Герман. – Москва : Искусство, 1957. – 102 с.

53. Гицарева, У. Жизнь проходит прекрасно [Электронный ресурс] / У. Гицарева // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2020/ulyana_gicareva_zhizn_prohodit_prekrasno.docx (дата обращения: 01.06.2024).

54. Головчинер, В. Е. Действие и конфликт как категории драмы / В. Е. Головчинер // Вестник ТГПУ. 2000. Вып. 6. Серия Гуманитарные науки (Филология). С. 65–71.

55. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие / М. И. Громова. – 5–е изд. – М.: Флинта, 2017. – 364 с.

56. Гузёма, Е. Вся правда о моём отце [Электронный ресурс] / Е. Гузема // Коляда-Театр. – URL : https://www.kolyada-

theatre.ru/upload/files/2017/06/16/vsya_pravda_o_moem_ottse.doc. (дата обращения: 01.06.2026).

57. Гузёма, Е. Девочки [Электронный ресурс] / Е. Гузёма // Библиотека пьес уральских драматургов. – URL : https://uralplays.ru/files/Guzema_Devochki.docx

58. Дзис, Д. Театр-терапия. Интервью с Марией Огневой [Электронный ресурс] / Д. Дзис // Фестиваль молодой драматургии «Любимовка». – URL : https://lubimovka.ru/blog/579-teatr-terapiya (дата обращения: 01.06.2026).

59. Дмитриевский, В. Н. Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей / В. Н. Дмитриевский. Л.: Искусство, 1975. – 214 с.

60. Дмитриевский, В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Ч. 2: Советский театр 1917-1991 гг. / В. Н. Дмитриевский. – М.: Государственный институт искусствознания: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 696 с.

61. Детское чтение: Проблемы рецепции и интерпретации: коллективная монография / отв. ред. В. Д. Черняк, М. А. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им А. И. Герцена, 2020. – 224 с.

62. Драгунская, К. Рыжая пьеса / К. Драгунская // Современная драматургия. - 1999. – №1. – С. 87–101.

63. Дэль, Д. Большевик : (Из жизни Свердлова) : Пьеса в 4 актах / Д. Дэль. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1941. – 65 с.

64. Евгения Алексеева [Электронный ресурс] // Официальный сайт Евгении Алексеевой. – URL : https://grammarfon.tilda.ws/ (дата обращения 01.06.2026).

65. Евреинов, Н. Н. Демон театральности / Н.Н. Евреинов. – М.; СПб., 2002. – 535 с.

66. Журчева, О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. / О. В. Журчева. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.

67. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в «Новой драме» рубежа X1X-XX веков / О. В. Журчева // Культура и текст. – 2001. – № 6. – С. 138-151.

68. Журчева, О. В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века / О.В. Журчева // Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12–13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. – 107 с.

69. Журчева, О. В. Последний экзистенциалист: концепция героя в драматургии А. Володина / О. В. Журчева // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2016. – № 1. – С. 168–174.

70. Журчева О. В. Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме / О. В. Журчева // Филология и культура. 2016. № 3(45). С. 84–89.

71. Журчева, О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания: учебно-методическое пособие / О. В. Журчева. – Самара: СГСПУ, 2017. – 166 с.

72. Журчева, Т. В. Молодая режиссура, молодая драматургия [Электронный ресурс] / Т. В. Журчева // Сайт Самарского театра юного зрителя «СамАрт». 2013. – URL : https://samart.ru/news/molodaya-rezhissura-molodaya-dramaturgiya/?sphrase_id=646 (дата обращения 01.06.2026).

73. Журчева, Т. В. Настоящее без будущего. Образ ребенка/подростка в новейшей русской драматургии как индикатор состояния современного общества / Т. В. Журчева // Современная драматургия. – 2018. – № 3. – С. 197–199.

74. Зайцева, А. Сейчас Кира извинится [Электронный ресурс]/ А. Зайцева // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/storage/plays/2026/aleksandra_zaiceva_seicas_kira_izvinitsia.docx (дата обращения: 01.06.2026).

75. Зелезинская, Н. С. Подростковая литература как зеркало общества / Н.С. Зелезинская // Вопросы литературы. – 2020 – №1. – С. 159–176.

76. Зельцер, С. Д. Александр Александрович Брянцев / Общ. ред. и вступит. ст. С. Д. Дрейдена. М.: ВТО, 1962. – 292 с.

77. Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Ответств. ред. А. А. Аникст. – М.: Наука, 1979. – 392 с.

78. Зингерман, Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1988. – 384 с.

79. Иванов, А. Это всё она / А. Иванов // Всем, кого касается: современная подростковая драма. – М.: Самокат, 2019. – С. 1–25.

80. Исаева, Е. Про мою маму и про меня [Электронный ресурс] / Е. Исаева // Сайт Елены Исаевой. – URL : http://www.isaeva.ru/plays/about.html (дата обращения: 01.06.2025)

81. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с.

82. Ищук-Фадеева, Н. И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации / Н. И. Ищук-Фадеева // Вестник культурологии. – 2012. – № 1 (60). – С. 153-171.

83. Кабалина, П. Чок-чок-пятачок / П. Кабалина. – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2025/polina_kabalina_chok-chok-pyatachok.docx (дата обращения: 01.06.2026).

84. Казанцев, А. Операция «Пушкин» [Электронный ресурс] / А. Казанцев // Гильдия драматургов России. – URL : https://rus.theater/operacziya-pushkin/ (дата обращения: 19.05.2026).

85. Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М., 1971. – 224 с.

86. Кассиль, Л. Брат героя: пьеса в восьми картинах. Авторская обработка для самодеятельного театра [Электронный ресурс] / Л. Кассиль // theatre-library.ru:

Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://krispen.ru/kassilj_l_01.pdf (дата обращения: 01.06.2026).

87. Кизикова, А. Час сорок с двумя пересадками [Электронный ресурс] / А. Кизикова // Литературa: Электронный литературный журнал. – URL : https://literratura.org/dramaturgy/5749-kizikova-anna-chas-sorok-s-dvumya-peresadkami.html (дата обращения: 10.05.2026)

88. Киприна, С. В. Развитие темы детства в английской литературе второй половины XX века / С. В. Киприна // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2011. –№1. – С. 153–158.

89. Клавдиев, Ю. Собиратель пуль [Электронный ресурс] / Ю. Клавдиев // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev_4026.doc (дата обращения: 01.06.2026).

90. Клавдиев, Ю. Пойдём, нас ждёт машина [Электронный ресурс] / Ю. Клавдиев // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev_4025.doc (дата обращения: 01.06.2026).

91. Клейман, Ю. Дмитрий Крестьянкин: «Нужна лютая честность» [Электронный ресурс] / Ю. Клейман // Петербургский театральный журнал. – URL : https://ptj.spb.ru/archive/114/teen-theatre/dmitrij-krestyankin-nuzhna-lyutaya-chestnost/ (дата обращения 01.06.2026).

92. Климовски, К. Мой папа – Питер Пэн. [Электронный ресурс] / К. Климовски // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2019/keren_klimovski_moi_papa_piter_pen.docx (дата обращения: 01.06.2024).

93. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – М: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. – 214 с.

94. Кожина, М. А. От «новой драмы» к «новейшей драме»: специфика действия и коммуникативные стратегии в «новейшей драме» 2015-2019 годов : диссертация … канд. филол. наук : 5.9.1 / Кожина Мария Александровна. – Новосибирск, 2025. – 204 с.

95. Комылина, Т. Банка сгущёнки [Электронный ресурс] / Т. Комылина // Гильдия драматургов России. – URL : https://rus.theater/banka-sgushhyonki/ (дата обращения: 01.06.2026).

96. Костелянец, Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В. И. Максимов, вст. ст. Н. А. Таршис / Б.О. Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. – 502 с.

97. Конкурс новой драматургии «Ремарка» [Электронный ресурс] // remarka-drama.ru: Конкурс драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/ (дата обращения: 01.06.2022).

98. Кофман, А. Ф. Художественное пространство и время в драмах Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» / А. Ф. Кофман // Культура и искусство. – 2013. – № 5. – С. 516-524.

99. Коханая, О. Е. Первый детский театр советской России / О. Е. Коханая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 1. – С. 239-244.

100. Коханая, О. Е. Социокультурные функции детского и молодёжного театра: автореф. дис. док. культурол. наук: 24.00.01 / Коханая Ольга Евгеньевна. – М., 2009. – 46 с.

101. Крипипаст о персонаже Mr.Blood [Электронный ресурс] // Сайт Minecraft CreepyPasta Wiki. – URL : https://minecraftcreepypasta.fandom.com/wiki/Mr.blood (дата обращения: 01.06.2026).

102. Крон, А. А. Пьесы и статьи о театре. – М.: Искусство, 1980. – 527 с.

103. Кульминация | Финал [Электронный ресурс] // http://stdrf.ru: Союз театральных деятелей Российской Федерации. – 2017. – URL : http://stdrf.ru/news/1636/ (дата обращения: 01.05.2022).

104. Кургинян, М. С. Драма / М. С. Кургинян // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении в 3 т. Т. 2 : Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 238–362.

105. Лавлинский, С. П., Павлов, А. М. О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии / С. П. Лавлинский, А. М. Павлов // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография. Под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. С. 103–125.

106. Леванов, В. Раз, два, три! / В. Леванов // Собрание сочинений: в 2 т. - Т. I). - Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018. С. 271–275.

107. Леванов, В. Выглядки / В. Леванов // Собрание сочинений: в 2 т. – Т. I). - Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018. С.179–183.

108. Леванов, В. Мама-смерть / В. Леванов // Собрание сочинений: в 2 т. – Т. I). - Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018. С.542–552.

109. Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига : Зинатне, 1990. – 512 с.

110. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.

111. Лихачёва, О. Пуш. KILL. [Электронный ресурс] / О. Лихачёва // Литerratура: Электронный литературный журнал. – URL : https://literratura.org/dramaturgy/6102-olesya-lihacheva-pushkill.html

112. Ловцова, О. В. Типология детских образов в британской драме: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна. – Екатеринбург, 2018. – 227 с.

113. Лотман, Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры. – Тарту, 1973. – 95 с.

114. Любинский, И. Л. Театр для детей. Облик героя в советской драматургии для детей и юношества / И. Л. Любинский. – М.: Детская литература, 1965. – 144 с.

115. Любинский, И. Л. Очерки о советской драматургии для детей / И. Л. Любинский. – М.: Дет. лит., 1987 – 239 с.

116. Макарьев, Л. Ф. Тимошкин рудник : пьеса в 3 действиях и 11 картинах / Л. Ф. Макарьев. – Москва : Московское театральное издательство, 1926. – 45 с.

117. Максимов, А. Н. Сценическое событие как единица действия в драматическом спектакле / А. Н. Максимов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2022. – №1 (62). – С. 51-54.

118. Маленькая премьера – о проекте [Электронный ресурс] // Livejournal.com: Живой Журнал. – URL : https://premiera-fest.livejournal.com/216016.html (дата обращения: 01.06.2021).

119. Малухина, М. Море, звёзды, олеандр [Электронный ресурс] / М. Малухина // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2020/mariya_maluhina_more_zvezdy_oleandr.docx (дата обращения: 01.06.2024).

120. Малухина, М. Бумажные ножи [Электронный ресурс] / М. Малухина // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2024/mariya_maluhina_bumazhnye_nozhi.docx (дата обращения: 01.06.2025).

121. Международный конкурс драматургов «Евразия» [Электронный ресурс] // kolyada-theatre.ru – Коляда-Театр. – URL : https://www.kolyada-theatre.ru/evraziya (дата обращения 01.06.2026).

122. Михайлов, А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX вв. / А. В. Михайлов // Классика и современность. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С. 149–164.

123. Михайлов, О. #всёчтотебязадевает [Электронный ресурс] / О. Михайлов // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2020/oleg_mihailov_vsechtotebyazadevaet.docx (дата обращения: 01.06.2024).

124. Михалков, С. Я хочу домой / С. Михалков // Пьесы для детского самодеятельного театра. – М.; Л.: Искусство, 1950. – С. 9–52.

125. Михалков, С. В. Красный галстук : Пьеса в 3-х актах, 8-ми картинах // Михалков С. В. Пьесы для детей. – Москва, 1953. – С. 49–88.

126. Михалков, С. В. Коньки, или Воспоминание о школе : В 2 ч., [с прологом] / С. В. Михалков. – М. : [б. и.], 1976. – 62 с.

127. Москвина, М. Учебник историй [Электронный ресурс] / М. Москвина // Коляда-Театр. – URL : https://www.kolyada-theatre.ru/upload/user/Evraziya2023/big2023/Москвина_____Мария__Учебник истории_Большая сцена.docx (дата обращения: 01.05.2026).

128. «Можно все». Лекция театроведа Милы Денёвой о современной драматургии для детей и подростков [Электронный ресурс] // Интернет-газета «РАМТограф». 2022. – 26 июня. – URL : https://ramtograf.ru/t-deneva-06-22.html (дата обращения 01.06.2026).

129. Обзор IX фестиваля «Премьера одной репетиции» [Электронный ресурс] // Театр юного зрителя «Дилижанс». 2018. – URL :

https://teatrdiligence.ru/blog/podvedeny_itogi_ix_festivalja_premera_odnoj_repeticii/2018-06-26-1384 (дата обращения 01.06.2026).

130. Овчинникова, Н. Я уеду [Рукопись] / Н. Овчинникова. – 2024. – Из личного архива Е.С. Кабиловой с разрешения автора текста.

131. Огнева, М. За белым кроликом [Электронный ресурс] / М. Огнева // Проза.ру – российский литературный портал. – 2018. – URL : https://proza.ru/2019/03/11/1050 (дата обращения: 01.05.2023).

132. Огнева, М. Объявлен шорт–лист фестиваля–лаборатории «За!Текст» [Электронный ресурс] / М. Огнева // dramafond.ru: DramaFond. 2015. – URL : http://dramafond.ru/2015/02/23/obyavlen-short-list-festivalya-laboratorii-zatekst/ (дата обращения 01.06.2021).

133. О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию: Федеральный закон от 29.12.2010 № 436-ФЗ (ред. от 23.11.2024) // Собрание законодательства РФ. – 2011. – № 1. – ст. 48.

134. О внесении изменений в статью 5 Федерального закона «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» и отдельные законодательные акты Российской Федерации в целях защиты детей от информации, пропагандирующей отрицание традиционных семейных ценностей : Федеральный закон от 29.06.2013 № 135-ФЗ // Собрание законодательства РФ. – 2013. – № 26. – ст. 3207.

135. О внесении изменений в Федеральный закон «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации: Федеральный закон от 05.12.2022 № 478-ФЗ // Собрание законодательства РФ. – 2022. – № 49 (ч. III), ст. 8585.

136. Ольховская, В. Ма-син-син [Электронный ресурс] / В.Ольховская // Сайт Влады Ольховской. – URL : https://olhovskaya.ru/plays/ma-sin-sin/ (дата обращения: 01.06.2026).

137. Ольховская, В. Лисьи огни [Электронный ресурс] / В. Ольховская // Сайт Влады Ольховской. – URL : https://literratura.org/dramaturgy/5720-vlada-olhovskaya-lisi-ogni.html (дата обращения: 10.05.2026)

138. Онегина, Т. А. Проблема конфликта в новой немецкой драме (А. Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг): автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Т. А. Онегина. – Казань, 2013. – 24 с.

139. Пави, П. Словарь театра: Пер. с фр. / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

140. Панова, В. Ф., Как поживаешь парень?: Пьеса в 2-х частях / В. Ф. Панова. – М. , 1962 . – 91 с.

141. Печейкин, В. Соколы [Электронный ресурс] / В. Печейкин // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/p/pecheykin/pecheykin_2429.pdf (дата обращения: 01.06.2026).

142. Покало, А. В. Монодрама: жанр или жанровая разновидность? [Текст] / А.В. Покало // Русская и белорусская литература на рубеже XX-XXI веков: сб. науч. ст. – Минск: РИВШ, 2014. – С. 332-336.

143. Подведены итоги Пушкинского конкурса драматургии! [Электронный ресурс] // Официальный сайт театра юных зрителей им. А. А. Брянцева. – URL : https://tyuz-spb.ru/novosti/podvedeny-itogi-pushkinskogo-konkursa-dramaturgii.html (дата обращения: 01.06.2026).

144. Подковырин, Ю. В. Событие исполнения / Ю. В. Подковырин // Современная драматургия. – 2014. – № 4. – С. 211–214.

145. Постановление СНК РСФСР от 21 февраля 1935 г. «О театрах юного зрителя» // Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства (СУ) РСФСР. – 1935. – № 8. – Ст. 82.

146. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Под общ. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

147. Проект «Современная драматургия – подросткам» [Электронный ресурс] // Театр «Глобус». – 2018. – URL : https://globustheatre.tilda.ws/page2589141.html (дата обращения 01.06.2026).

148. Пулинович, Я. Наташина мечта [Электронный ресурс] / Я. Пулинович // Журнальный зал. – URL : https://magazines.gorky.media/ural/2008/6/natashina-mechta.html (дата обращения: 01.06.2026).

149. Разумовская, Л. Дорогая Елена Сергеевна [Электронный ресурс] / Л. Разумовская // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_1524.doc (дата обращения: 01.01.2023).

150. Разумовская, Л. Домой! / Л. Разумовская // Драматург. – 1995. – №6. – С. 47–82.

151. Райцес, М. Я – КУЛАК. Я А-Н-Н-А [Электронный ресурс]/ М. Райцес // theatre-library.ru: Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/r/rayces_marta/rayces_marta_11603.doc (дата обращения: 01.06.2026).

152. РГБИ представляет шорт-лист конкурса монопьес [Электронный ресурс] // Российская государственная библиотека искусств. – URL : http://liart.ru/ru/news/896/ (дата обращения 01.06.2021).

153. Розов, В. С. О назидательности и героях / В. С. Розов // Комсомольская правда. – 1953. – 13 ноября.

154. Розов, В. С. Театр необыкновенного зрителя / В. С. Розов // Культура и жизнь. – 1961. – № 11.

155. Розов, В. С. Её друзья / В. С. Розов // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Пьесы, 1943–1969. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – С. 63–117.

156. Розов, В. С. В добрый час! / В. С. Розов // Избранное: Пьесы. – М.: Искусство, 1983. – С. 72–152.

157. Розов, В. С. В поисках радости / В. С. Розов // Избранное: Пьесы. – М.: Искусство, 1983. – С. 153–228.

158. Розов, В. С. Гнездо глухаря / В. С. Розов // Избранное: Пьесы. – М.: Искусство, 1983. – С. 630–702.

159. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. – М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 960 с.

160. Руднев, П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010–е / П. Руднев. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 496 с.

161. Руднев, П. Усекновение события [Электронный ресурс] / П. Руднев // Петербургский театральный журнал. – 2018. – URL : https://ptj.spb.ru/archive/91/theoretical-corner/useknovenie-sobytiya/ (дата обращения: 01.01.2023).

162. Рымарь, Н. Т. Романный сюжет и особенности художественной содержательности его структуры в реализме XIX в. / Н.Т. Рымарь // Поэтика реализма : межвузовский сборник. – Куйбышев, 1985. – С. 4–24.

163. Рымарь, Н. Т. О кризисе новой драмы рубежа XIX-XX веков и его преодолении в драме 20–30-х годов/ Н. Т. Рымарь // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – Самара, 2019. – № 2 (26). – С. 149–165.

164. Савельев, И., Путешествия на краю: Камерная пьеса в 4 действиях / И. Савельев // Драматург. – 1995. – № 6. – С. 3–46.

165. Сахновский-Панкеев, В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.

166. Сац, Н. И. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний : монография / Н. И. Сац. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022. – 308 с.

167. Сеничева, А. А. Подростковая драма: к вопросу о генезисе и специфике жанра / А. А. Сеничева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2025. – № 4. – С. 100-111.

168. Сеничева, А. А. Современная драма о подростках: генезис и поэтика : диссертация … канд. филол. наук : 5.9.1 / Сеничева Анна Андреевна. – Вологда, 2026. – 235 с.

169. Сигарев, В. Пластилин [Электронный ресурс] / В. Сигарев // vsigarev.ru: Василий Сигарев – драматург, режиссер. – URL : http://vsigarev.ru/doc/plastilin.html (дата обращения: 01.06.2026).

170. Сигарев, В. Божьи коровки возвращаются на землю [Электронный ресурс] / В. Сигарев // vsigarev.ru: Василий Сигарев – драматург, режиссер. – URL : http://vsigarev.ru/doc/korovki.html (дата обращения: 01.06.2026).

171. Сигарев, В. Волчок / В. Сигарев // vsigarev.ru: Василий Сигарев – драматург, режиссер. – URL : http://vsigarev.ru/doc/volchok.html (дата обращения: 01.06.2026).

172. Сигарев, В. Семья вурдалаков [Электронный ресурс] / В. Сигарев // vsigarev.ru: Василий Сигарев – драматург, режиссер. – URL : http://vsigarev.ru/doc/cvurda.html(дата обращения: 01.06.2026).

173. Сидерос, Д. Всем, кого касается / Д. Сидерос // Всем, кого касается: современная подростковая драма: сборник пьес. – М.: Самокат, 2019. – С. 1–41.

174. Сидерос, Д. Чёрный апельсин [Электронный ресурс] / Д. Сидерос // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2019/dana_sideros_chernyi_apelsin.docx (дата обращения: 01.06.2024).

175. Сизова, М. И. Феномен тольяттинской драматургии (В. Леванов, В. и М. Дурненковы, Ю. Клавдиев): дис … канд. иск. наук : 17.00.01 / Сизова Мария Ивановна. – СПб., 2013. – 189 с.

176. Сизова, М. И. «Новая драма»: история и география / М. И. Сизова // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография; под ред. Т. В. Журчевой. – Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. – С. 6–15.

177. Синяткина, А. Что-то яркое и свежее ворвалось с ним в театр... [Электронный ресурс] / А. Синяткина // Ramtograf.ru: Газета о Российском академическом молодёжном театре. – URL : https://www.ramtograf.ru/november2009/strpamyati.html (дата обращения: 01.04.2025).

178. Соболев, Ю. В. Чехов: статьи, материалы, библиография / Ю. В. Соболев. – М.: Федерация, 1930. – 345 с.

179. Современная драма: путь к зрителю или пауза ожидания [Электронный ресурс] // Литerratура: Электронный литературный журнал. 2017. – URL : http://literratura.org/non-fiction/2215-sovremennaya-drama-put-k-zritelyu-ili-pauza-ozhidaniya.html (дата обращения 01.10.2024).

180. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М.: Художественная литература, 1972. – 544 с.

181. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., «Просвещение», 1974. – 509 с.

182. Стафиевская, С. Ганди молчал и нам завещал. Драма–терапия в Хакасии: от подросткового бунта до личной трагедии [Электронный ресурс] / С. Стафиевская // shansonline.ru. Сетевое издание «Шанс. Регион». [Электронный ресурс] URL : http://shansonline.ru/index.php/istorii/item/4728-gandi-molchal-i-nam-zaveshchal-drama-terapiya-v-khakasii-ot-podrostkovogo-bunta-do-lichnoj-tragedii (дата обращения: 01.05.2022).

183. Стоева, Н. Добро пожаловать в долбанный мир [Электронный ресурс] / Н. Стоева // Петербургский театральный журнал. – URL : https://ptj.spb.ru/blog/dobro-pozhalovat-v-dolbanyj-mir/ (дата обращения: 01.05.2026).

184. Страшкова, О. К. Смысл и формы «Новой драмы»: к истории и теории русской драматургии. Концепция исследования / О. К. Страшкова // Наука. Инновации. Технологии. – 2003. – №35. – С. 68-76.

185. Сюжеты [Текст] : сборник пьес молодых российских драматургов / Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО) ; [сост. Кабинет драматургии]. – Москва : СТД РФ, 2025. – № 42. – 296 с.

186. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 512 с.

187. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

188. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д.Тамарченко, В.

И.Тюпа ; под ред. Н.Д.Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.

189. Тимофеева, Е. Не хочу быть героем [Электронный ресурс] / Е. Тимофеева // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL : https://remarka-drama.ru/storage/plays/2026/ekaterina_timofeeva_ne_xocu_byt_geroem.docx (дата обращения: 01.07.2026)

190. Тимофеева, Е. Полина ищет па [Электронный ресурс] / Е. Тимофеева // Международный конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL. – https://remarka-drama.ru/storage/plays/2022/ekaterina_timofeeva_polina_ishhet_pa.docx (дата обращения: 19.04.2025)

191. Тимофеева, Е. Мальчик-головошар [Электронный ресурс] / Е. Тимофеева // Литerратура: Электронный литературный журнал/ – URL : https://literratura.org/dramaturgy/5578-ekaterina-timofeeva-malchik-golovoshar.html (дата обращения: 01.06.2026).

192. Товстоногов, Г. А. Беседы с коллегами; автор предисловия К. Рудницкий / Г. А. Товстоногов. – Москва : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – 527 с.

193. Тупикина, Ю. Вдох-выдох [Электронный ресурс] / Ю. Тупикина // Сайт Юли Тупикиной. – URL : https://www.tupikina.com/page2 (дата обращения: 01.02.2021).

194. Тюжин, С. Один билет до Марса [Электронный ресурс] / С. Тюжин // Литerратура: Электронный литературный журнал. – URL : hhttps://literratura.org/dramaturgy/5169-sash-tyuzhin-odin-bilet-do-marsa.html (дата обращения: 01.06.2026).

195. Тютелова, Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме / Л. Г. Тютелова // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2011. – № 2(10). – С. 158-169.

196. Тютелова, Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П.Чехова : дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01 / Тютелова Лариса Геннадьевна. – Самара, 2012. – 506 с.

197. Тютелова, Л. Г. Драматическое действие и проблема целостности в драме / Л. Г. Тютелова // Новейшая драма рубежа XX - XXI веков: проблема действия : материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова, Самара, 26–27 апреля 2013 года / Под общей редакцией Т. В. Журчевой. – Самара: Самарский государственный университет, 2014. – С. 19–28.

198. Тютелова, Л. Г. Драматическое действие и проблема целостности в драме / Л. Г. Тютелова // Новейшая драма рубежа XX - XXI веков: проблема действия : материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова, Самара, 26–27 апреля 2013 года / Под общей редакцией Т. В. Журчевой. – Самара: Самарский государственный университет, 2014. – С. 19-28.

199. Тютелова, Л. Г. Действие в новейшей драме рубежа XX-XXI веков / Л. Г. Тютелова // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги:

коллективная монография. Под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. – С. 16-36.

200. Тютелова, Л. Г. Технологии виртуального общения в современной драматургии для подростков / Л. Г. Тютелова, Е. Н. Сергеева, К. А. Сундукова // Технологии в инфосфере. – 2021. – Т. 2. – № 4(5). – С. 94-108. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-virtualnogo-obscheniya-v-sovremennoy-dramaturgii-dlya-podrostkov (дата обращения: 01.01.2023). DOI: 10.48417/technolang.2021.04.06.

201. Тютелова, Л. Г. Особенности использования пушкинского мифа в современной драме / Л. Г. Тютелова // Филология и культура. Philology and Culture. 2026. № 2 (84). С. 238–242. DOI: 10.26907/2782-4756-2026-84-2-238-242.

202. Фрейденберг, О. М. Введение в теорию античного фольклора: Образ и понятие // О. М. Фрейденберг. – Миф и литература древности. – М., 1978.

203. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М., 1986. – 260 с.

204. Хализев, В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004.– 405 с.

205. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

206. Черняк, М. А. Новая драма для новых тинэйджеров: к вопросу о типологических чертах современной драматургии / М. А. Черняк // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2020. – Т. 42. – № 7. – С. 87–94.

207. Черняк, М. А. «Всем, кого касается»: новая драма для новых подростков / М. А. Черняк // Библиотечное дело. – 2023. – №05. – С. 2-7.

208. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М.: Наука, 1971 – 291 с.

209. Шебельбайн, Я. О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001–2019) / Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2019. – № 4. – С. 42–52.

210. Шварц, Е. Л. Далекий край // Советская драматургия : репертуар театра юного зрителя : в 2 т. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1950. – Т. 2. – С. 3–53.

211. Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков / В. Шкловский. – М., 1953. – 321 с.

212. Шоу, Б. О драме и театре / Б. Шоу. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – 640 с.

213. Шпет, Л. Советский театр для детей / Л. Шпет. – М., 1971. – 431 с.

214. Шток, И.В. Пьесы / И. В. Шток. – Москва : Советский писатель, 1986. – 464 с.

215. Щекочихин, Юрий. Армия жизни / Ю. Щекочихин. – М.: Commonplace, 2017. – 488 с.

216. Щербакова, Н. С. Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Щербакова Надежда Сергеевна. – М.: МПГУ, 2014. – 21 с.

217. Щетинина, Е. Свинья в стене / Е. Щетинина. – URL : https://remarka-drama.ru/plays/2020/elena_shchetinina_svinya_v_stene.docx (дата обращения: 01.06.2024).

218. Юсупова, Е. Галочки [Электронный ресурс] / Е. Юсупова // Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL : https://theatre-library.ru/files/yu/yusupova_evgeniya/yusupova_evgeniya_19902.docx (дата обращения: 01.06.2026).

219. Экспериментальный словарь новейшей драматургии / гл. научн. ред. С. П. Лавлинский. Siedlce : Instytut Kultury Regionalnej I Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2019. – 391 с.

220. Эфендиева, Н. Подростку живётся трудно [Электронный ресурс] / Н. Эфендиева // Петербургский театральный журнал. – 2020. – URL : https://ptj.spb.ru/blog/podrostku-zhivetsya-trudno/ (дата обращения 01.06.2026).

221. Эскиз-театр [Электронный ресурс] // Самарский театр юного зрителя «Самарт». – URL : https://samart.ru/theatre/projects/eskiz-teatr/ (дата обращения 01.06.2026).

222. I Всероссийский конкурс драматургии для детской, подростковой и молодежной аудитории «ASYL»! [Электронный ресурс] // rus.sptatar.com: Союз писателей республики Татарстан. – URL : http://rus.sptatar.com/i-vserossijskij-konkurs-dramaturgii-dlya-detskoj-podrostkovoj-i-molodezhnoj-auditorii-asyl/ (дата обращения: 01.06.2021).