

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский  
государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

**Канарская Екатерина Игоревна**

**ДВОЕМИРИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ Н.В. КОЛЯДЫ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание  
ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук, доцент  
Юхнова Ирина Сергеевна

Нижний Новгород – 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Двоемирие Н.В. Коляды: социокультурные, философские и художественные основания, литературные влияния	21
§ 1. <i>Феномен двоемирия: социокультурные условия, философские и литературные источники</i>	21
§ 2. <i>Социокультурные и литературные предпосылки становления двоемирия в творчестве Н.В. Коляды</i>	57
Глава 2. Двоемирие Н.В. Коляды в контексте творчества Н.В. Гоголя (на материале «гоголевских» пьес)	91
§ 1. <i>Соотношение реального и ирреального начал в художественной системе Н.В. Гоголя</i>	91
§ 2. <i>Рецепция претекстовой модели двоемирия в «гоголевских» пьесах Н.В. Коляды</i>	110
Глава 3. Системообразующее значение двоемирия в драматургии Н.В. Коляды	153
§ 1. <i>Периодизация творчества Н.В. Коляды в свете концепции двоемирия</i>	153
§ 2. <i>Стратегия воплощения двоемирия на сюжетно-тематическом уровне пьес Н.В. Коляды</i>	162
§ 3. <i>Средства реализации двоемирия на образном уровне пьес Н.В. Коляды</i>	199
§ 4. <i>Способы воплощения двоемирия на языковом уровне пьес Н.В. Коляды</i>	223
Заключение	245
Список литературы	252

## ВВЕДЕНИЕ

В науке отмечается, что отражением кризисного мировосприятия, характерного для переломных эпох, и индивидуального «катастрофического» мышления выступает драматизм «как сознание того, что так дальше жить нельзя, ... как ситуация выбора»<sup>1</sup>, как высшая степень напряженности диалога и «обнажения» конфликта не только между героями, но и между хаосом и смыслом. В связи с этим драма как наиболее органичная форма воплощения драматизма становится особенно востребованной в литературе второй половины XX в., периода социокультурных потрясений и кризисов, и не теряет своей значимости до сих пор.

Одним из ярких представителей современной драматургии является екатеринбургский автор Николай Владимирович Коляда (р. 1957), заслуженный деятель искусств РФ, с 1980 г. занимающийся литературной деятельностью.

Как и ряд известных драматургов, Коляда начал свой творческий путь с рассказов, первый из которых, «Склизко!», был опубликован в 1982 г. в газете «Уральский рабочий». Однако, несмотря на выбор отделения прозы в Литературном институте и неизменно высокую роль повествовательного начала в текстах писателя, его художественная система нашла последовательное и полное воплощение именно в пьесах, обладающих свойством формально-содержательной общности.

Первые годы драматургической деятельности Н.В. Коляды пришлись, с одной стороны, на начало политики «гласности» и последовавший за ним период принципиальных изменений в литературной жизни страны, повлекших, в том числе, запоздалое «открытие» драматургии «новой волны», а с другой – на «золотое время» уральской культуры, когда всплеск творческой активности уральских авторов привлек внимание к Екатеринбургу как к важному культурному центру.

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учеб. пособие: В 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2. С. 14.

В настоящее время Колядой создано более 100 драматических произведений, многие из которых с успехом идут на сцене ведущих российских и зарубежных театров. В двенадцатитомном Собрании сочинений драматурга, вышедшем в 2015–2017 гг.<sup>1</sup>, содержится 113 пьес и 4 киносценария, но с учетом пока не изданных произведений, опубликованных на официальном сайте Николая Коляды (<http://kolyada.ur.ru>) или вовсе не увидевших свет, насчитывается более 120 работ.

Кроме литературной деятельности, драматург также занимается режиссурой (преимущественно в основанном им в 2001 г. «Коляда-Театре») и преподаванием: с 1993 г. он ведет разработанный им курс литературного мастерства в Екатеринбургском государственном театральном институте.

В результате Коляда сформировал собственную («уральскую») школу драматургии (О. Богаев, В. Сигарев, Я. Пулинович, В. Шергин, А. Богачева и др.), особую концепцию театра и, что наиболее значимо для настоящего исследования, оригинальную эстетико-мировоззренческую концепцию, воплощаемую с помощью устойчивых поэтических средств в рамках всего драматургического творчества писателя.

Уникальность данной концепции и способов ее реализации влечет перманентную дискуссионность вопросов о принадлежности Коляды к одному из этапов развития современной драматургии (писателя причисляют и к «новой драме»<sup>2</sup>, и к драматургии «промежутка»<sup>3</sup>, и даже к «новой волне»<sup>4</sup>) или к какому-либо литературному направлению («неосентиментализм», или «сентиментальный натурализм», как «синтез натурализма и сентиментализма»<sup>5</sup>, в том числе усложненный «включением в него постмодернистской

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2015-2017.

<sup>2</sup> См., напр.: Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2010. С. 12-13.

<sup>3</sup> См., напр.: Наумова О.С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): Дис. ... канд. филол. наук. Самара: СГУ, 2009. С. 64.

<sup>4</sup> Тетерина Е.А. Мотив игры в отечественной драматургии 1980-1990-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 2014. С. 3.

<sup>5</sup> См., напр.: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 568.

парадигматики»<sup>1</sup>; постмодернизм<sup>2</sup>; «неоромантизм»<sup>3</sup>), а также о ведущем жанровом начале его произведений (мелодраматическое<sup>4</sup>, в том числе существующее наряду с трагифарсовым<sup>5</sup>, или синтетическое, включающее «родовые черты» многих жанров<sup>6</sup>).

Вместе с тем, творчество драматурга открыто и диалогично, «вписано» не только в современный контекст, но и в литературную традицию<sup>7</sup>, взаимодействие с которой выражается не столько с помощью активно используемого драматургом «чужого слова», сколько благодаря сопоставимости творческих задач, художественных способов и средств воплощения авторской картины мира.

Таким образом, **актуальность** настоящего исследования обусловлена двумя факторами: с одной стороны, творчество Коляды представляет собой заметное явление современной литературы, вобравшее в себя художественные открытия драматургов второй половины прошлого столетия и одновременно повлиявшее на дальнейшее развитие отечественной драмы; с другой стороны, созданная Колядой художественная система является самобытным идейно-эстетическим единством, не поддающимся никаким однозначным определениям в силу своей оригинальности и вместе с тем «разомкнутости» в литературную традицию.

Опыт анализа и интерпретации пьес Коляды показал, что феноменом, позволяющим рассмотреть творчество драматурга в аспектах его целостности и

---

<sup>1</sup> Дубровина И.В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды): Дис. ... канд. филол. наук. М.: РУДН, 2014. С. 149.

<sup>2</sup> См., напр.: Курицын В.Н. Коляда Николай Владимирович // Русские писатели 20 века: Биографический словарь / гл. ред. и сост. Николаев П.А. М.: «Большая российская энциклопедия», «Рандеву-А.М.», 2000. С. 356.

<sup>3</sup> Степанова А.А. Драматургия второй половины 1950-х-1990-х годов // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: учебник. М.: ГИТИС, 2004. С. 646.

<sup>4</sup> См., напр.: Маронь А. Разрушение жанровых стереотипов (жанра мелодрамы) как средство формирования действия в пьесах Н. Коляды // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. С. 85.

<sup>5</sup> См., напр.: Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский: Издательство «Калан», 1997. С. 121-125.

<sup>6</sup> Щербакова Н.Г. Театральный феномен Николая Коляды: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театр. иск-ва, 2013. С. 16.

<sup>7</sup> По словам С.Я. Гончаровой-Грабовской, Коляда пишет «в русле традиционной драмы» (Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2008. С. 18).

диалогичности, выступает двоемирие как устойчивая модель организации художественного бытия, отражающая философский поиск онтологических и аксиологических основ человеческой жизни. Будучи инвариантом организации мира произведений Коляды, двоемирие, во-первых, отражает связь его драматургии с литературой второй половины XX – начала XXI вв., когда «одной из ключевых проблем культуры сделалась проблема реальности», а точнее – ее «субстанциального статуса»<sup>1</sup>; во-вторых, имея архетипическую природу и длительную историю реинтерпретаций, двоемирие дает возможность исследовать творчество драматурга в контексте непрерывной и обладающей внутренними закономерностями развития литературной традиции.

### **Степень изученности темы.**

Прежде всего, анализ двоемирия как художественного феномена требует обращения к понятию «мир художественного произведения», различные интерпретации которого содержатся в работах М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Е. Фарина, В.Е. Хализева, Л.В. Чернец, Н.Д. Тмарченко, Г.И. Романовой, В.Г. Зусмана. Представленные в данных исследованиях теоретические подходы будут рассмотрены в отдельной главе – сейчас скажем лишь, что данные интерпретации объединяет идея связи мира произведения одновременно и с внетекстовой реальностью, и с сознанием автора, который, осмысляя данную реальность, облекает свое представление о ней в форму материальных образов, составляющих целостную и инвариантную систему.

Возможность «двоения» мира художественного произведения предопределена архетипичностью принципа бинаризма и его онтологическим значением, на которое указывает М.С. Уваров в цикле очерков «Бинарный архетип»<sup>2</sup>. Ученый отмечает, что историческая устойчивость данного принципа обусловлена тем, что структурирование мира с помощью антиномий было характерно еще для архаико-мифологического мышления; сделанный вывод

---

<sup>1</sup> Кузнецов И.В. Проблема реальности в «новой драматургии» // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск: Новосиб. гос. театр. институт, 2013. С. 31.

<sup>2</sup> Уваров М.С. Бинарный архетип. Эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб.: Изд-во БГТУ, 1996. 214 с.

подтверждают работы Е.М. Мелетинского, В. Тэрнера<sup>1</sup> и других исследователей.

Несмотря на то, что организация мира художественного произведения в соответствии с принципом бинаризма является распространенным в литературе явлением, соответствующий ей термин «двоемирие» редко выступает самостоятельным предметом теоретического осмысления.

Неизученность данного термина влечет неопределенность его границ и, следовательно, открывает возможность различных интерпретаций в тех случаях, когда исследователи обращаются к нему вне контекста какого-либо литературного направления или жанра.

Так возникает «широкий» подход к определению двоемирия, характеризующийся множественностью включаемых в него оппозиций и представленный, в частности, в словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тмарченко (двоемирие предполагает антиномию «свое – чужое», включающую пространственные, социальные, культурные, психологические частные оппозиции)<sup>2</sup> и в учебном пособии А.Г. Коваленко, где двоемирие рассматривается как «наиболее универсальный конфликт литературы, сконцентрировавший в себе все возможные бинарные оппозиции»<sup>3</sup>.

Е.В. Гусева в диссертационном исследовании «Роман «Пруд» А.М. Ремизова: поэтика двоемирия»<sup>4</sup>, указывая на религиозную природу двоемирия, выделяет различные культурно-исторические этапы его интерпретации: двоемирие как двоеверие; основанное на символизме двоемирие христианской литературы; двоемирие как соединение языческих образов-лицетворений и христианской образности. Исследователь понимает

---

<sup>1</sup> См., напр.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 168-169; Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С. 37-39.

<sup>2</sup> Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 8, 217, 293.

<sup>3</sup> Коваленко А.Г. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века). Пособие по спецкурсу. М.: Изд-во РУДН, 2001. С. 31.

<sup>4</sup> Гусева Е.В. Роман «Пруд» А.М. Ремизова: поэтика двоемирия: Дис. ... канд. филол. наук. Казань: КГУ, 2006. 216 с.

под двоemiрием «своеобразие человеческого мировосприятия, миропонимания и мирооправдания», «соотношение “мира феноменального” и “мира ноуменального”, объединяемых в понятии “авторское двоemiрие”». Аналогичный подход представлен в статье И.П. Карпова<sup>1</sup>.

Другой – «узкий» – подход, предполагающий выделение одной архетипической оппозиции («Здесь – Там»), основан на обобщении работ, затрагивающих проблему реализации двоemiрия в рамках отдельных литературных направлений. Прежде всего, это сборник «Проблемы романтизма»<sup>2</sup>, труды Н.Я. Берковского<sup>3</sup>, А.Б. Ботниковой<sup>4</sup>, В.В. Ванслова<sup>5</sup>, Ю.В. Манна<sup>6</sup>, Е.А. Маймина<sup>7</sup> и мн. др., посвященные художественной практике романтизма, исследования З.Г. Минца<sup>8</sup>, Д.Е. Максимова<sup>9</sup>, А.М. Эткинда<sup>10</sup>, А. Белого<sup>11</sup> и мн. др., освещающие двоemiрие в контексте творчества символистов, а также работы В.М. Жирмунского<sup>12</sup>, С.А. Венгерова<sup>13</sup>, Г.Н. Храповицкой<sup>14</sup> и др., носящие сопоставительный характер.

Специфика организации мира драматических произведений освещается в трудах по теории и истории драмы, принадлежащих В.Е. Хализеву<sup>15</sup>, А.А. Аниксту<sup>16</sup>, Б.И. Зингерману<sup>17</sup>, Б.О. Костелянцу<sup>18</sup>, А.А. Карягину<sup>1</sup> и др.

---

<sup>1</sup> Карпов И.П. Авторское двоemiрие (обоснование терминологического статуса понятия) // Вестник Марийского государственного университета. 2016. № 4 (24). С. 85-88.

<sup>2</sup> Проблемы романтизма: сборник статей: В 2 ч. М.: Искусство, 1967-1971.

<sup>3</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: «Художественная литература», 1973. 568 с.

<sup>4</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. 347 с.

<sup>5</sup> Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: «Искусство», 1966. 397 с.

<sup>6</sup> Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. 384 с.

<sup>7</sup> Маймин Е.А. О русском романтизме. Книга для учителя. М.: «Просвещение», 1975. 240 с.

<sup>8</sup> Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. 480 с.

<sup>9</sup> Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. 552 с.

<sup>10</sup> Эткинд А.М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. 376 с.

<sup>11</sup> Белый А. Символизм как миропонимание / сост. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.

<sup>12</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с.

<sup>13</sup> Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века. 1890-1910 / под ред. С.А. Венгерова. М.: Республика, 2004. С. 7-38.

<sup>14</sup> Храповицкая Г.Н. Двоemiрие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки. 1999. № 3. С. 35-41.

<sup>15</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Издательство МГУ, 1986. 260 с.

<sup>16</sup> Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. 643 с.

<sup>17</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. 395 с.

<sup>18</sup> Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. 503 с.

Несмотря на значительное количество работ, посвященных творчеству Н.В. Коляды, многие из которых затрагивают вопросы организации мира его произведений, проблема реализации в его творчестве модели двоемирия никогда ранее не становилась предметом рассмотрения.

Тем не менее, существующие исследования, касающиеся различных аспектов творчества драматурга, позволили выявить и охарактеризовать основные параметры его художественной системы, свидетельствующие о воплощении в ней бинарной мироорганизующей модели.

В частности, в работах Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого<sup>2</sup>, М.И. Громовой<sup>3</sup>, С.Я. Гончаровой-Грабовской<sup>4</sup>, И.А. Канунниковой<sup>5</sup>, О.В. Журчевой<sup>6</sup>, М.Н. Липовецкого и Б. Боймерс<sup>7</sup> и др. творчество Коляды рассматривается в контексте драматургии (в книге Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого – литературы вообще) конца XX – начала XXI вв., взятой в аспекте ее современного состояния и (или) исторического развития, что дает возможность установить истоки и условия формирования художественной системы драматурга, охарактеризовать ее место в литературном процессе. Кроме того, диссертационные исследования Г.Я. Вербицкой<sup>8</sup>, Т.А. Мищенко<sup>9</sup>, А.А. Щербаковой<sup>10</sup>, С.Н. Моторина<sup>11</sup>, Е.В. Старченко<sup>12</sup>, О.С. Наумовой<sup>13</sup> позволяют обнаружить формальные и содержательные связи драматургии

---

<sup>1</sup> Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М.: «Наука», 1971. 227 с.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 568-582.

<sup>3</sup> Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2006. С. 178-199.

<sup>4</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века): учебно-метод. пособие. Минск: БГУ, 2003. 70 с.

<sup>5</sup> Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: Учеб пособие. М.: Флинта, Наука, 2003. С. 121-122.

<sup>6</sup> Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Дис. ... д-ра филол. наук. Самара: СГУ, 2009. 485 с.

<sup>7</sup> Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 230-249.

<sup>8</sup> Вербицкая Г.Я. Отечественная драматургия 70 - 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 2008. 173 с.

<sup>9</sup> Мищенко Т.А. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии: Дис. ... канд. филол. наук. Астрахань: АГУ, 2009. 172 с.

<sup>10</sup> Щербакова А.А. Чеховский текст в современной драматургии: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь: ТГУ, 2006. 184 с.

<sup>11</sup> Моторин С.Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80-90-х годов XX века: Дис. ... канд. филол. наук. М.: Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова, 2002. 176 с.

<sup>12</sup> Старченко Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Сакур в контексте драматургии 1980-90-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МГОУ, 2005. 213 с.

<sup>13</sup> Наумова О.С. Указ. соч.

Коляды с творчеством отдельных авторов: А.П. Чехова, А.В. Вампилова, Н.Н. Садур, Е.В. Гришковца.

Среди трудов, непосредственно посвященных творчеству Н.В. Коляды, следует выделить на данный момент единственное монографическое исследование в этой предметной области – книгу Н.Л. Лейдермана «Драматургия Николая Коляды»<sup>1</sup>. Ученый первым сформулировал и раскрыл такие основополагающие для созданного Колядой художественного мира особенности, как экзистенциальный смысл и трагическая неизбежность жизненной и бытовой неустроенности героев, пограничность условной реальности, ее насыщенность маркерами онтологического хаоса, пороговое положение персонажей, которые могут остаться «над бездной» или посредством «напряженной душевной работы» обрести «выстраданный этический императив», подняться «над роком» и пробиться «к Свету»<sup>2</sup>. Также Н.Л. Лейдерман предложил классификацию персонажей драматурга, к которой регулярно обращаются другие исследователи, выявил характерные признаки образной системы и языка его пьес, рассматривая все элементы мира произведений Коляды как части единой системы, имеющей устойчивые онтологические и идейные основания.

К другим работам, интерпретирующим творчество драматурга, относятся критические статьи (Е. Сальниковой, А. Соколянского, П. Руднева, Г. Заславского, Н. Малыгиной, О. Седовой и др.), во многих из которых проявляется та же тенденция экзистенциального понимания произведений Коляды, отмечаются гуманистическая тональность его пьес и в то же время вовлеченность персонажей в «роковой поток событий и бессобытийности»<sup>3</sup>, эсхатологизм общей атмосферы.

В специальных диссертационных исследованиях, как и в монографии Н.Л. Лейдермана, творчество Коляды анализируется с точки зрения системного подхода. В частности, У.С. Кутяева рассматривает единые закономерности

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч.

<sup>2</sup> Там же. С. 77, 87-88.

<sup>3</sup> Сальникова Е.В. В отсутствии свободы и несвободы // Современная драматургия. 1995. № 1-2. С. 208.

возникновения и функционирования прецедентных феноменов в произведениях драматурга<sup>1</sup>; Я.С. Жарский исследует поэтику пьес Коляды с позиции документализма, позволяющего драматургу осмыслять различные способы симуляции реальности в целях поиска путей преодоления симулятивности<sup>2</sup>; Е.Ю. Лазарева выявляет общие особенности художественного мира Н.В. Коляды, характерные для пьес 1980-1990-х гг., при этом акцентируя онтологическую значимость, которую имеют для драматурга универсальные нравственные категории<sup>3</sup>; И.В. Дубровина анализирует сентименталистские коды, содержащиеся в поэтике Коляды и имеющие для нее системообразующее идейно-эстетическое значение<sup>4</sup>; Е.А. Старова строит свое исследование на гипотезе о внутренней целостности творчества драматурга, все произведения которого, формирующие «сверхтекстовое единство», объединяет «индивидуальный «авторский код», включающий автоцитацию, систему локусов, инвариантную систему персонажей, речевую организацию пьес<sup>5</sup>; А. Маронь рассматривает универсальные для драматургии Коляды способы и формы выражения авторского сознания, проявляющегося на различных уровнях драматического произведения<sup>6</sup>.

Таким образом, в настоящее время установлена органическая связь драматургии Н.В. Коляды с литературной традицией и с современной словесностью и подтвержден системный характер его творчества, основанный на наличии устойчивых особенностей мира произведений и их речевого выражения.

**Научная новизна** данной работы состоит в том, что в ней художественная система Н.В. Коляды анализируется и интерпретируется с

---

<sup>1</sup> Кутяева У.С. Феномен прецедентности в драматургии Н.В. Коляды в социокультурном и функциональном аспектах: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2013. 254 с.

<sup>2</sup> Жарский Я.С. Пьесы Николая Коляды: документальность как прием: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УГПУ, 2015. 213 с.

<sup>3</sup> Лазарева Е.Ю. Указ. соч.

<sup>4</sup> Дубровина И.В. Указ. соч.

<sup>5</sup> Старова Е.А. Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство: Дис. ... канд. филол. наук. Самара: СГУ, 2015. 174 с.

<sup>6</sup> Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды: Дис. ... докт. филол. наук. Жешув: Жешувский университет, 2016. 301 с.

точки зрения ее организации в соответствии с моделью двоемирия. В силу своего архетипического значения данная модель позволила доказать генетическую связь творчества драматурга с предшествующей философской и художественной практикой, раскрыть закономерности диалогического взаимодействия Коляды с другими авторами – прежде всего, с Н.В. Гоголем.

**Цель** исследования – рассмотреть значение, задачи, способы и средства реализации архетипической модели двоемирия в драматургии Н.В. Коляды как в оригинальной, диалогически открытой системе, включенной в контекст литературной традиции.

Для достижения намеченной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Сформулировать дефиницию термина «двоемирие», охарактеризовать философские и литературные концепции, на которых основана избранная интерпретация соответствующего феномена.

2. Выявить и раскрыть социокультурные и литературные предпосылки становления двоемирия в творчестве Н.В. Коляды.

3. Сопоставить цели и стратегии реализации двоемирия в творчестве Н.В. Коляды и Н.В. Гоголя, основываясь на материале «гоголевских» пьес драматурга.

4. Предложить периодизацию творчества Н.В. Коляды с точки зрения изменения способа репрезентации модели двоемирия.

5. Определить и рассмотреть средства воплощения двоемирия на сюжетно-тематическом, образном и языковом уровнях внутреннего строя произведений драматурга.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в разработке дефиниции термина «двоемирие», в определении и характеристике философских и литературных истоков соответствующего универсального художественного феномена. Также в работе представлен новый подход к исследованию художественной системы Н.В. Коляды, которая рассматривается с точки зрения ее организации в соответствии с инвариантной моделью двоемирия. В рамках данного подхода выявлены основные социокультурные и

литературные влияния, обусловившие формирование двоемирия в творчестве Н.В. Коляды, установлены признаки, свидетельствующие о телеологической и художественной общности бинарных онтологических моделей, реализованных в произведениях Н.В. Гоголя и Н.В. Коляды, предложена периодизация творчества драматурга, основанная на критерии изменения способа репрезентации разработанной им модели двоемирия, определены и проанализированы ключевые приемы и средства воплощения данной модели на сюжетно-тематическом, образном и языковом уровнях внутреннего строя произведений Коляды, образующих композиционное и смысловое единство.

**Практическая значимость работы.** Результаты, полученные в ходе исследования, могут послужить основой для дальнейшего изучения проблемы двоемирия, в том числе в аспекте реализации данной модели в современной литературе, а также для последующей интерпретации драматургии Н.В. Коляды с точки зрения ее системного характера. Материалы диссертации могут быть использованы в вузовском преподавании (при подготовке курсов «История русской литературы», «Теория литературы», «Введение в литературоведение», спецкурсов по теории драмы и современной драматургии), при изучении литературы в школе, а также при издании и комментировании произведений Н.В. Коляды и других авторов.

**Объектом** данного исследования являются все опубликованные пьесы Н.В. Коляды, формирующие единую художественную систему, целостность которой обеспечивается наличием устойчивой авторской эстетико-мировоззренческой концепции и соответствующей ей инвариантной модели двоемирия.

**Предметом** исследования выступают предпосылки становления, значение и задачи реализации модели двоемирия в художественной системе Н.В. Коляды, а также способы и средства воплощения данной модели на каждом уровне внутреннего строя произведений драматурга.

**Методологическую базу** исследования составили труды, посвященные общим вопросам литературоведческого анализа художественного

произведения, его сюжета, образной системы и речевой организации (М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.Е. Хализева, Н.Д. Тмарченко, В.В. Виноградова, А.Б. Есина, Б.О. Кормана, Э.Я. Фесенко, И.С. Юхновой и др.), проблеме мира и внутреннего строя художественного произведения (М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Е. Фарино, В.Е. Хализева, Л.В. Чернец, Н.Д. Тмарченко, И.Л. Альми, М.М. Гиршмана, В.Г. Зусмана и др.), теории и истории драмы (В.Е. Хализева, А.А. Аникста, Б.И. Зингермана, Б.О. Костелянца, А.А. Карягина, В.Я. Головчинер, О.В. Журчевой и др.), состоянию и тенденциям развития современной драматургии (Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, М.И. Громовой, С.Я. Гончаровой-Грабовской, И.А. Канунниковой, О.В. Журчевой, М.Н. Липовецкого и Б. Боймерс, И.М. Болотян и др.), вопросам диалогической природы творчества Н.В. Коляды (Г.Я. Вербицкой, Т.А. Мищенко, А.А. Щербаковой, С.Н. Моторина, Е.В. Старченко, Л.Г. Тютеловой, Т.В. Журчевой и др.) и его системной организации (Н.Л. Лейдермана, И.В. Дубровиной, Е.Ю. Лазаревой, Е.А. Старовой, А. Маронь и др.).

В работе реализуется комплексный подход, включающий сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический и сравнительно-исторический, рецептивный, биографический, системно-структурный методы исследования.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Двоемирие как особое литературное явление непосредственно связано с феноменом мира художественного произведения. Ограничив содержание двоемирия оппозицией «Здесь – Там», предполагающей противопоставление земного (реального) и потустороннего (ирреального) начал, можно дать следующее определение: двоемирие – устойчивая и инвариантная для творчества отдельных авторов и литературных общностей (течений, направлений) модель построения мира художественного произведения, основанная на архетипической оппозиции «Здесь – Там» и имеющая мировоззренческое значение для писателей, космологическое – для творимой ими условной реальности и онтологическое – для их персонажей.

2. К основным этапам философского и художественного осмысления рассматриваемой модели двоемирия относятся учение Платона и христианский символизм, послуживший основой средневековой литературы; философия немецкого романтизма и идеи В.С. Соловьева, оказавшие определяющее воздействие на модель двоемирия в романтизме и в «младосимволизме» соответственно; философия постмодернизма (постструктурализма), воплощенная в постмодернистской художественной практике.

3. Модель двоемирия, реализуемая в творчестве Н.В. Коляды как основной способ репрезентации авторской эстетико-мировоззренческой концепции и средство диалогической связи с другими художниками, сформировалась под влиянием как собственно литературных, так и внелитературных факторов. К внелитературным факторам относятся социально-политическая и культурная ситуация переходного периода, личные качества и ценностные установки драматурга. К собственно литературным факторам относятся литературные влияния. В число непосредственных литературных источников разработанной писателем модели двоемирия входят творчество А.П. Чехова и Т. Уильямса, драматургия А.В. Вампилова и «новой волны» (прежде всего Л.С. Петрушевской), произведения Н.Н. Садур, творчество Н.В. Гоголя.

4. Характерная для пьес Коляды инвариантная модель двоемирия во многом является результатом переосмысления творчества Н.В. Гоголя, что обнаруживается в ходе анализа четырех «гоголевских» пьес драматурга («Старосветская любовь», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Коробочка», «Мертвые души»). Активно используя цитацию, Коляда подвергает реинтерпретации претекстовую модель организации мира произведения на сюжетно-тематическом, образном и языковом уровнях внутреннего строя своих пьес, гипертрофируя маркеры распада реальности и одновременно акцентируя возможность индивидуального преодоления онтологического хаоса. Драматург в целом сохраняет претекстовые особенности организации сюжета, но перестраивает развязки в соответствии с

требованием обязательного духовного возрождения героев, осознавших пороговость своего положения в абсурдном, враждебном мире. На образном уровне Коляда обращается к гротескным мотивам опредмечивания, автоматизации живого и оживления неживого, приемам маскирования и двойничества, символическим образам. На языковом уровне Коляда использует, с одной стороны, принципы алогичности, повторяемости и гиперболизации, позволяющие изобразить искаженную действительность, а с другой – прием «очищения» речи героя, благодаря нравственному пробуждению приобщившегося к высшему духовному иномиру.

5. С точки зрения изменения способа репрезентации инвариантной модели двоимирия, можно выделить пять этапов творчества Коляды: пьесы, написанные в период с 1980-х гг. по 1994 г., когда существование двух полярных иномиров, связанных с условной реальностью, является очевидным, что достигается благодаря обращению автора к различным типам фантастического (явная, «завуалированная» и «нефантастическая» фантастика); пьесы 1994–1999 гг.; 2000–2009 гг.; 2010–2015 гг., которые характеризуются последовательной деградацией условной реальности, стиранием границы между ней и ирреальным враждебным иномиром и изоляцией духовного идеала, в связи с чем доминирует «нефантастическая» фантастика; пьесы 2016–2019 гг. – период, который условно можно назвать «оптимистическим», поскольку его отличает ослабление трагизма бытия и наметившаяся тенденция совмещения реальности и идеального иномира, обусловившая возвращение явно и «завуалированно» фантастической образности.

6. В художественной системе Н.В. Коляды двоимирие выступает формой воплощения субстанционального конфликта и подчиняет себе организацию всех уровней внутреннего строя произведений. На сюжетно-тематическом уровне драматург подтверждает неразрешимость внешнего субстанционального конфликта, с помощью устойчивых и гиперболизированных эсхатологических мотивов создавая метафорическую картину всеобщей духовной безжизненности, отражающей пороговое положение мира. Возможность

разрешения внутреннего конфликта связана с поиском Любви как высшей духовной ценности: столкновение героя с Другим инициирует внутреннее действие, кульминацией которого становятся исповедь и провоцируемая ей ситуация нравственного выбора. Дальнейшее развитие событий происходит, как правило, по одному из трех сценариев: герой отказывается бороться с завладевшей им аксиологической пустотой и расстается с Другим; герой скрывается в фиктивном иномире безумия или иллюзии, также теряя Другого; герой выбирает нравственный закон как новую норму жизни и через самопожертвование ради Другого восходит к объективно существующему идеальному иномиру. Соответственно трем обозначенным стратегиям поведения можно выделить три типа героев, обладающих различным потенциалом внутреннего движения.

7. Конститутивные признаки устойчивого в творчестве Н.В. Коляды «сюжета о духовном восхождении» свидетельствуют о его соотносимости с «пасхальным архетипом» и, следовательно, о генетической связи драматургии писателя с национальной литературной традицией.

8. Хронотоп и образная система конкретизируют инвариантную модель двоемирия, чему способствуют пограничность времени и пространства, пространственная дискретность, превращение дома в «антидом», всеобщность категории «маленький человек», двойничество, распространенность гротескных мотивов, избыточность, алогичность и неупорядоченность вещного мира и наделение составляющих его предметов символическими смыслами.

9. В пьесах Коляды речь героев отражает пограничное положение видимого мира. Внутренняя противоречивость персонажей проявляется в непостоянстве их речевого поведения, а также в источнике формирования их речевых стратегий – специфическом для творчества Коляды драматургическом языке. Осуществляя речевое взаимодействие в ситуации смысловой изоляции, герои вынужденно вступают в «диалог глухих», что актуализирует значение подтекста. Подлинный диалог может инициировать лишь услышанная и понятая Другим исповедь героя.

10. Проявляя себя в ремарках, автор в пьесах Коляды существует в двух ипостасях: «повествователь-персонаж», констатирующий абсурдность условной реальности, и «автор-демиург», который, как и его герои, обращается к исповедальному дискурсу, раскрывая перед Другим (читателем) «Мой Мир» как субъективную реальность, в которой возникают миры его пьес. «Мой Мир» также подвержен воздействию хаоса, источником которого становится внетекстовая реальность, и представляет собой иллюзорный иномир автора. Данный вывод означает условность созданной модели двоемирия, однако не отменяет ее важности для драматурга, который стремится передать читателю идею возможности разрешения субстанционального конфликта через обретение высших нравственных ценностей.

**Структура работы** определяется целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, включающего 265 наименований.

Первая глава **«Двоемирие Н.В. Коляды: социокультурные, философские и художественные основания, литературные влияния»** состоит из двух параграфов. В первом параграфе дается определение понятия «двоемирие» и рассматриваются философские и литературные источники той интерпретации двоемирия, которая легла в основу данного исследования. Во втором параграфе выявляются и характеризуются внелитературные и литературные влияния, обусловившие формирование модели двоемирия в творчестве Н.В. Коляды.

Вторая глава **«Двоемирие Н.В. Коляды в контексте творчества Н.В. Гоголя (на материале «гоголевских» пьес)»** состоит из двух параграфов. В первом параграфе рассматривается проблема соотношения реального и ирреального начал в мире произведений Н.В. Гоголя. Во втором параграфе анализируется и интерпретируется стратегия переосмысления гоголевской бинарной мироорганизующей модели, реализуемая на сюжетно-тематическом, образном и языковом уровнях «гоголевских» пьес Н.В. Коляды.

Третья глава «Системообразующее значение двоemiрия в драматургии Н.В. Коляды» состоит из четырех параграфов. В первом параграфе перечисляются существующие периодизации творчества Н.В. Коляды и предлагается новая периодизация, основанная на критерии изменения способа репрезентации инвариантной модели двоemiрия. Во втором параграфе исследуются формы и средства воплощения двоemiрия на сюжетно-тематическом уровне пьес Коляды. Акцент делается на разработанном автором «сюжете о духовном восхождении», связывающем Коляду с национальной литературной традицией. В третьем параграфе рассматриваются средства реализации двоemiрия на образном уровне произведений драматурга, особое внимание уделяется символам как конститутивным признакам бинарной модели организации бытия. В четвертом параграфе выявляются языковые способы реализации модели двоemiрия и раскрываются формы авторского присутствия в пьесах, выступающих частью «Моего Мира» автора и позволяющих ему установить смыслопорождающий диалог с читателем.

**Апробация** исследования. Основные результаты работы были представлены на следующих всероссийских и международных конференциях: XII Всероссийская научная конференция «Дергачёвские чтения – 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций» (Екатеринбург, УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, октябрь 2016 г.); XXIV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2017» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, апрель 2017 г.); X Поволжский научно-методический семинар по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла (Н. Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского, апрель 2017 г.); VI Международная конференция аспирантов и молодых ученых «(Авто)биографический миф в литературе и искусстве» (Москва, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, апрель 2017 г.); Международная научная конференция «XIII Поспеловские чтения. Памяти В.Е. Хализева. Аксиологические проблемы в художественной литературе» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, ноябрь 2017 г.); Международная научная

конференция «Юность как сюжет» (Тверь, Тверской государственный университет, апрель 2018 г.); XLVI Международная научная конференция «Болдинские чтения» (Большое Болдино, Государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», ННГУ им. Н.И. Лобачевского, сентябрь 2018 г.); Международная научная конференция «Национальные коды в языке и литературе» (Н. Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского, октябрь 2018 г.); Международная научная конференция «Грехнёвские чтения – XII: Литературное произведение в системе контекстов» (Н. Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского, ноябрь 2018 г.); Международная научная конференция XLIII Добролюбовские чтения «Эпохи. Люди. Идеи. История, культура и творчество в персоналиях» (Н. Новгород, НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Государственный литературно-мемориальный музей Н.А. Добролюбова, февраль 2019 г.) и др.

## Глава 1.

# ДВОЕМИРИЕ Н.В. КОЛЯДЫ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ, ФИЛОСОФСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ

### § 1. Феномен двоемирия: социокультурные условия, философские и литературные источники

Анализ многочисленных литературных фактов, а также посвященных им научных трудов показывает, что объяснение природы двоемирия как особого художественного явления требует, в первую очередь, обращения к понятию «мир художественного произведения» (далее – МХП).

Рассматривая проблему соотношения понятий «картина мира» и «мир произведения», Г.И. Романова приходит к выводу, что они соотносятся как содержание и форма: «картина мира связана с мирозерцанием писателя, проявляющимся в его творчестве в целом (содержательный аспект творчества), мир произведения – конкретное проявление этого мирозерцания в одном из аспектов формы произведений»<sup>1</sup>. Иными словами, МХП предопределен представлением автора об окружающей его действительности, его ценностями, убеждениями, чувствами.

Также ученый отмечает, что присущее произведению «разграничение слов и обозначаемых ими предметов», известное еще нормативным поэтикам, стало объектом специального исследования лишь в начале XX века<sup>2</sup>.

В частности, М.М. Бахтин ввел понятие «мир героя», противопоставление которого миру автора является обязательным условием начала «эстетического события» и, следовательно, возникновения «эстетического объекта»<sup>3</sup>.

Исследуя «эстетический объект», ученый отмечал, что он включает в себя «всесторонне пережитый состав бытия», то есть проекцию реального мира в его

---

<sup>1</sup> Романова Г.И. «Картина мира» и «мир произведения»: к разграничению понятий // Неклассические модели мира в русской литературе: сборник научных статей / Под ред. А.В. Громовой. М.: ООО «Инженер», 2017. С. 13.

<sup>2</sup> Романова Г.И. Мир эпического произведения (на материале русской литературы XIX-XX вв.): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009. С. 3-4.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2003. Т. 1. С. 102-103.

индивидуально-авторском ценностном освещении. При этом в составе данного мира-проекции сосуществуют три элемента: «пространственный с его ценностным центром – живым телом, временной с его центром – душой и, наконец, смысловой – в их конкретном взаимопроникающем единстве»<sup>1</sup>.

Следовательно, понятием, отразившим представление М.М. Бахтина о МХП как о результате смыслоориентированной трансформации наиболее существенных параметров действительности, стал хронотоп («времяпространство»). В знаменитой работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» хронотоп определяется как «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»; «осмысленное и конкретное целое», в котором «имеет место слияние пространственных и временных примет»<sup>2</sup>.

Основные положения теории хронотопа коррелируют с теми базовыми принципами, на основании которых строится концепция внутреннего мира художественного произведения Д.С. Лихачева. Вводя определение «внутренний», ученый стремился подчеркнуть различие мира произведения и внешней реальности, взглядов «изнутри» и «извне», однако «в связи с возникновением омонимии – внутренний мир как мир сознания героя»<sup>3</sup> – в настоящее время термин «внутренний мир художественного произведения» (далее – ВМХП) употребляется реже, чем «мир художественного произведения».

Прежде всего, Д.С. Лихачев подчеркивал органическую связь ВМХП с реальностью и его цельность в отражении этой реальности. В частности, статья «Внутренний мир художественного произведения» позволяет определить ВМХП как «определенную систему», «художественное единство», в которое соединяются «отдельные элементы отраженной действительности»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С. 248.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 341.

<sup>3</sup> Романова Г.И. Мир эпического произведения (на материале русской литературы XIX-XX вв.). С. 13.

<sup>4</sup> Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74.

Следовательно, по мысли ученого, ВМХП выполняет в произведении организующую роль, обеспечивая его целостность и выражая его способность одновременно и верно отражать реальность, и трансформировать ее «в своих творческих ракурсах»<sup>1</sup>, в соответствии с собственными закономерностями, обусловленными смыслами произведения и задачами автора.

Таким образом, Д.С. Лихачев постулировал определяющее значение авторских интенций и смыслов в построении ВМХП. Кроме того, в его образовании участвуют «внешние» факторы – «”стилеобразующие” тенденции, которые характеризуют творчество того или иного автора, того или иного литературного направления или “стиля эпохи”»<sup>2</sup>.

Д.С. Лихачев, как и М.М. Бахтин, подчеркивал нетождественность законов ВМХП и реальности: «мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем «сокращенном», условном варианте»<sup>3</sup>. Вместе с тем, его элементы по своим набору и сущности совпадают с соответствующими элементами реального мира и включают хронотоп, психологические законы, социальное устройство и историю мира произведения, его аксиологическую систему, бытовую среду, а также образную систему.

В отличие от Д.С. Лихачева, Е. Фарино акцентирует отсутствие непосредственной референтной связи между «миром, сконструированным в художественном произведении», и внетекстовой действительностью, определяя его как «целиком созданный и целиком автономный, руководствующийся своими собственными внутренними законами мир»<sup>4</sup>. В соответствии с данной дефиницией исследователь включает в состав МХП совокупность субъективно переосмысленных объектов внеязыковой действительности и связей между ними, не тождественных речевым средствам их репрезентации.

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 76.

<sup>2</sup> Там же. С. 79.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 74.

Вместе с тем, ученый не лишает МХП свойства знаковости – напротив, мир произведения становится «знаком второй степени», «означаемое» которого находится в сфере авторского усмотрения; благодаря этому за миром открывается универсальная «модель или концепция мира»<sup>1</sup>.

В.Е. Хализев делает акцент на личностно-предметной природе мира произведения, представляющего собой «воссозданную с помощью речи и при участии вымысла предметность», включающую в себя «не только материальные данности, но и психику, сознание человека, главное же – его самого как душевно-телесное единство»<sup>2</sup>. Ученый считает, что МХП, наряду с речевой организацией и композицией художественного целого, с которыми он соотносится как содержание с формой, является средством воплощения художественного смысла и его передачи читателю.

Так же, как Д.С. Лихачев, В.Е. Хализев констатирует связь МХП с внетекстовой реальностью, которая в художественном произведении подвергается обязательному переосмыслению: по его мнению, мир произведения – это «художественно освоенная и преображенная реальность», единицы которой – «персонажи, составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты», а также «акты поведения персонажей», их портреты, явления психики, «вещи, подаваемые в рамках интерьеров», пейзажи и подробности (детали) изображаемого<sup>3</sup>.

Интерпретация МХП, в основных чертах схожая с предложенной В.Е. Хализевым, представлена в работе Г.И. Романовой<sup>4</sup>.

Л.В. Чернец, указывая на необходимость дифференциации «художественного мира» как «синонима творчества писателя, своеобразия того или иного жанра» и как «предметов, изображенных в произведении и образующих определенную систему»<sup>5</sup>, обеспечивающую целостность

---

<sup>1</sup> Фарино Е. Указ. соч. С. 74.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. М.: Высшая школа, 2002. С. 194.

<sup>3</sup> Там же. С. 195-196.

<sup>4</sup> Романова Г.И. Мир эпического произведения (на материале русской литературы XIX-XX вв.). С. 9.

<sup>5</sup> Чернец Л.В. Мир произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец: учебное пособие. М.: Высшая школа; Академия, 1999. С. 191-192.

произведения, как и В.Е. Хализев, разграничивает мир произведения и его речевой строй, подчеркивает соотносимость МХП с реальностью и включает в состав мира произведения «людей, с их внешними и внутренними (психологическими) особенностями, события, природу (живую и неживую), вещи, созданные человеком,.. время и пространство»<sup>1</sup>. По мнению ученого, МХП представляет собой условный «язык», с помощью которого автор обращается к читателю, выражает свою художественную концепцию.

Н.Д. Тмарченко, используя терминологию М.М. Бахтина и Д.С. Лихачева, рассматривает «мир героя», или «внутренний мир литературного произведения», как принципиально отделенную от текста «художественную систему», противопоставленную читательской «внеэстетической реальности» и включающую в себя «особенности пространства-времени,.. события (отсюда ряд понятий «сюжетологии»: сюжет, фабула, ситуация, конфликт, мотив, сюжетная схема), а также различные варианты действующих лиц (персонаж, тип, прототип, амплуа, характер) и их функции – действия, необходимые для развития сюжета»<sup>2</sup>.

Необходимо отметить, что подход Е. Фарина, предполагающий универсальность МХП, позволил ряду исследователей рассматривать данный феномен не только как систему, обеспечивающую целостность конкретного художественного произведения, но и как категорию, отражающую единство произведений одного автора.

В частности, по мнению В.Г. Зусмана, МХП представляет собой явление, охватывающее все произведения (а также наброски, фрагменты, неоконченные тексты и даже замыслы, не получившие воплощения) одного автора как «вероятностную целостность», собирающее их в «целостный, единый, вероятностный текст»<sup>3</sup>. В данном значении МХП выступает инвариантом авторской символической модели мира, который потенциально может быть

---

<sup>1</sup> Чернец Л.В. Указ. соч. С. 192.

<sup>2</sup> Теория литературы: учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. Т. 1. С. 175, 178.

<sup>3</sup> Зусман В.Г. «Художественный мир» как категория литературы // Вестник НГЛУ им. Н.А. Добролюбова. 2010. № 9. С. 18-19.

реализован в любом произведении одного художника; следовательно, МХП переходит в разряд эстетико-философских категорий, обретает способность воплощать авторское мировоззрение, в момент восприятия произведения пересекающееся с мировоззрением читателя.

При этом МХП существует не только в плоскости абстрагирования, но и в плоскости практического применения, в последнем случае реализуясь в авторском стиле. Следовательно, «художественный мир потенциален и наличен одновременно»<sup>1</sup>, мыслится и как интеллектуально-аксиологическая конструкция, и как ее видимое воплощение.

Вместе с тем, ученый принимает также другое определение МХП, в соответствии с которым условность воспроизведения реальности в МХП связывается с понятием концепта: МХП есть реализация «системы «концептов» в творчестве данного автора (или данной эпохи)»<sup>2</sup>.

С точки зрения данного подхода, внутренний мир отдельного произведения рождается как один из способов конкретизации инвариантного МХП, которая происходит путем реноминации предметов и явлений действительности, то есть образного переименования их автором в соответствии с его внутренним представлением о них. Итогом такой реноминации становится «сквозная семантизация», выражающаяся в неразрывных органических связях всех элементов МХП.

Данные элементы, взаимодействуя друг с другом, образуют подсистемы, или «частные модели», к числу которых относятся: «автор художественный»; «художественное время – пространство» («хронотоп»); «принцип мотивировок (художественная логика автора, его «игра с реальностью»)»<sup>3</sup>.

Оба названных подхода к пониманию МХП объединены двумя базовыми принципами, характеризующими МХП как целостное явление: с одной стороны, МХП всегда создается на пересечении «индивидуальной мифологии» автора, включающей характерные для него «лейтмотивы, повторяющиеся

---

<sup>1</sup> Зусман В.Г. Указ. соч. С. 20.

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 23.

сюжетные схемы и схемы расстановки персонажей, словесные формулы, типы описания внешности, сценарии и фреймы»<sup>1</sup>, и мифологии коллективной, или «памяти жанра»; с другой стороны, МХП безусловно связан со смыслом произведения. В рамках того значения МХП, которое характеризует его как надтекстовую «модель моделей», именно смысловая (семантическая) общность, принадлежность к одной «смысловой сфере» (термин М.М. Бахтина), в первую очередь, обеспечивают единство всех произведений данного автора.

Из всего сказанного следует, что МХП (или ВМХП) является категорией, непосредственно связанной с авторским мировоззрением, и представляет собой результат осмысления внетекстовой реальности, который воплощен в системе вымышленных событий и образов, построенной в соответствии с определенной инвариантной моделью, и выражен в речевой форме.

При этом МХП далеко не всегда организован монистически – гораздо чаще в основе его построения лежит принцип дуализма, что обусловлено архетипичностью бинарности, восходящей к архаическому мышлению. Впоследствии бинаризм стал одним из фундаментальных начал европейской цивилизации<sup>2</sup>: так, по мысли М.С. Уварова, «бинарный архетип является своеобразным семиотическим «кодом» классической европейской культуры» и «в широком социокультурном пространстве... предстает как «узловая линия» истории и теории культуры, что позволяет говорить о его значимых онтологических характеристиках»<sup>3</sup>.

В этом контексте двоемирие в самом общем виде можно интерпретировать как особую модель организации МХП, основанную на принципе бинаризма.

---

<sup>1</sup> Зусман В.Г. Указ. соч. С. 25.

<sup>2</sup> Как отмечали Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, «принципиальная полярность, выражающаяся в дуальной природе... структуры» была исторически присуща русской культуре, тогда как западная средневековая культура строилась на принципе триадичности (Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. К 50-летию профессора Бориса Федоровича Егорова. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1977. С. 3-36). Вместе с тем, традиционные антиномии жизни и смерти, материального и идеального, необходимости и свободы и т.д. являются универсальными проявлениями бинаризма, в этом смысле в равной степени характерного для обеих культур.

<sup>3</sup> Уваров М.С. Указ. соч. С. 8.

Вероятно, в связи с очевидностью такого понимания, продиктованного прозрачностью словообразовательной структуры, термин «двоемирие» (используемый исключительно в отечественной науке), несмотря на более чем вековую историю существования, остается без достаточного внимания литературоведов. В специализированных словарях и энциклопедиях, как и в работах ученых он, как правило, не получает определения, а обозначаемое им явление не становится самостоятельным объектом анализа. Вместе с тем, обзор научных источников, посвященных исследованию литературных контекстов развития двоемирия в разные эпохи, а также редких трудов, где данный феномен выступает как самоценный объект изучения, позволяет судить о сложившихся подходах к его осмыслению.

С точки зрения количества антиномий, включаемых в понятие двоемирия, существуют «широкое» и «узкое» его толкования.

В широком смысле под двоемирием понимается сложная бинарная модель организации эстетического объекта, вбирающая в себя различные по содержанию дихотомии.

Так, Н.Д. Тамарченко рассматривает двоемирие как воплощение сложной оппозиции «свое – чужое», говоря о противопоставлении «своему» миру «неизвестного географически чужого мира или мира социального (разбойничьи сообщества, «преступный мир», «дно»), культурно чуждого – иной цивилизации... и т.д.»<sup>1</sup>.

А.Г. Коваленко, исследуя двоемирие в рамках художественной конфликтологии, определяет его шире – как «наиболее универсальный конфликт литературы, сконцентрировавший в себе все возможные бинарные оппозиции и представляющий собой... результат мировоззренческих поисков художников, нашедших свое отражение в их художественных системах»<sup>2</sup>. Таким образом, двоемирие понимается ученым как обобщающая категория, которая включает целый ряд различных по степени соотносимости антиномий

---

<sup>1</sup> Теория литературы: учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. С. 293.

<sup>2</sup> Коваленко А.Г. Указ. соч. С. 31.

(Верх – Низ, Левый – Правый, Здесь – Там, Внешнее – Внутреннее, Прошлое – Настоящее, Настоящее – Будущее, Частное – Бытийное, Душа – Тело). При этом автор выявляет такие сущностные признаки художественного двоемирия, как двусоставность и внутренняя оппозиционность; характер устойчивой и универсальной для данного автора или для группы авторов пространственно-временной модели, имеющей космологическое значение; неразрывная связь с религиозными, философскими, эстетическими системами, а также «с мировоззрением и творческой индивидуальностью писателя»<sup>1</sup>.

Несмотря на большой исследовательский потенциал обозначенного широкого подхода, представляется необходимым конкретизировать определение двоемирия в целях более глубокого и последовательного анализа соответствующего художественного феномена, то есть обратиться к «узкому» подходу к его интерпретации.

Подобный «узкий» подход предполагает сведение двоемирия к одной условной оппозиции. Исследование научной и художественной литературы показало, что в качестве такой оппозиции целесообразно выбрать антиномию «Здесь – Там», выступающую мировым культурным архетипом, многочисленные воплощения которого отражают закономерности литературного процесса. Данная оппозиция подразумевает противопоставление земного и потустороннего, конечного и беспредельного, чувственно или рационально познаваемого и трансцендентного, постигаемого иррационально. При этом важно отметить, что оба полюса рассматриваемой антиномии существуют объективно, не ограничиваясь рамками сознания героя или даже находясь вне этих рамок.

Конститутивным признаком понимаемого таким образом двоемирия выступает тотальная символизация МХП, наделение символа, представляющего собой «двоемирие самого текста», ролью «организующей, объединяющей все потоки образов и идей произведения»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Коваленко А.Г. Указ. соч. С. 36.

<sup>2</sup> Храповицкая Г.Н. Указ. соч. С. 38, 40.

В силу характерности именно данной интерпретации двоемирия для определенных периодов развития литературы выбранный подход к исследованию этого явления преобладает в отечественном литературоведении. Вместе с тем, ученые все чаще расширяют спектр антиномий, охватываемых понятием двоемирия, что, безусловно, способствует развитию данной категории и теории двоемирия в целом.

При этом необходимо отметить, что трактовка двоемирия как универсальной модели построения МХП также не является единственной. Так, С.Г. Биченко выделяет три подхода к определению двоемирия: «параллельное существование двух миров» (П.Ф. Подковыркин); «неразделимость двух миров» или осознание такой неразделимости (А.В. Злочевская, В.М. Жирмунский); переживание ущербности «мира действительного и противопоставление его миру идеальному» (В.А. Луков)<sup>1</sup>. Однако представляется, что приведенные интерпретации не исключают «модельного» подхода к двоемирию, а, напротив, раскрывают его, освещая различные его аспекты.

Итак, в настоящей работе двоемирие будет пониматься как устойчивая и инвариантная для творчества отдельных авторов и литературных общностей (течений, направлений) модель построения МХП, основанная на архетипической оппозиции «Здесь – Там» и имеющая мировоззренческое значение для писателей, космологическое – для творимой ими условной реальности и онтологическое – для их персонажей.

В связи с тем, что в российской науке двоемирие традиционно рассматривается в аспекте его практической реализации и в «узком» значении, поиск философских истоков и литературных оснований данной категории, по существу, сводится к выявлению базовых теоретических учений и связанных с ними творческих воплощений дихотомической художественной модели, построенной на оппозиции «Здесь – Там».

---

<sup>1</sup> Биченко С.Г. Термин «романтическое двоемирие» в современном научном тезаурусе // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. трудов / под общ. ред. Вл.А. Лукова. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2011. Вып. 21. С. 41-45.

Исследование научных трудов, художественных и публицистических произведений позволяют отнести к таким основополагающим учениям, во-первых, философию Платона и средневековый символизм как первоисточки модели двоемирия; во-вторых, философию немецкого романтизма и идеи В.С. Соловьева, оказавшие определяющее воздействие на модель двоемирия в романтизме и в «младосимволизме» соответственно; в-третьих, философию постмодернизма (постструктурализма), отражением которой стала основанная на предшествующем литературном опыте постмодернистская художественная концепция двоемирия, нашедшая отражение в литературе рубежа XX–XXI вв.

Обращаясь к философским первоисточкам двоемирия, остановимся на разработанной Платоном (ок. 427–347 гг. до н.э.) философии идей, выраженной, прежде всего, в диалогах «Гиппий Большой», «Федон», «Федр», «Пир», «Теэтет», «Тимей», а также в трактате «Государство».

О соотносимости платоновской философии и концепции двоемирия свидетельствует уже само провозглашенное мыслителем разделение универсума на чувственно воспринимаемый мир и «запредельный», трансцендентный мир идеальных, незримых идей (eidos), которые представляют собой «подлинно сущее», истинную сущность предметов и явлений эмпирически доступной реальности. Таким образом, Платон первым последовательно «интерпретировал... космос с точки зрения его идеальных связей»<sup>1</sup>, «сформулировал» дихотомию двух планов бытия.

По Платону, эмпирически данный человеку мир вещей – лишь вечно становящееся следствие идеального и единственно подлинного, неизменного и вечного бытия – мира идей. Идея – то целостное, общее, что воплощается во множестве сходных предметов и явлений, обязанных идеям присутствующей в них доле реальности. Кроме того, идеи совершенны: «они выступают как

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики: В 8 т. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. С. 175.

образец... который существует сам по себе, но во всей полноте не реализуем в одном... чувственно воспринимаемом явлении»<sup>1</sup>.

Постичь мир идей возможно через выявление соответствий между ним и воспринимаемыми вещами, однако увидеть такие соответствия, как и признать существование трансцендентного инобытия для «приземленного», обремененного стереотипами человеческого разума крайне сложно. В седьмой книге трактата «Государство» Платон уподобляет восхождение от «человеческого убожества» к «божественным созерцаниям» выходу узника, всю жизнь принимавшего тени предметов на стенах пещеры за реальность, на солнечный свет, где ему открывается истинная сущность бытия. В этом знаменитом аллегорическом образе запечатлена не только «соотносительная» модель двоимирия, воспринятая в дальнейшем философской и литературной традициями, но и ставший архетипическим образ героя, выходящего за пределы привычного ради постижения высшей истины, скрытой в «запредельной» реальности, но в «обыденном» мире встречающего непонимание и враждебность: «О нем стали бы говорить, что из своего восхождения он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь. А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве они не убили бы, попадись он им в руки?»<sup>2</sup>

Согласно Платону, установление соответствий между видимым миром и миром идей становится возможным благодаря душе. Будучи бессмертной, до своего воплощения в теле душа пребывала среди идей: «в своем прежнем бытии наш дух созерцал идеи, о которых он вспоминает при взгляде на их чувственные отображения»<sup>3</sup>. Механизм такого «припоминания» связан с освобождением от тела, отягчающего душу бесконечными низменными потребностями: «пока мы живы, мы, по-видимому, тогда будем ближе всего к знанию, когда как можно больше ограничим свою связь с телом и не будем

---

<sup>1</sup> Алексеев П.В., Панин А.В. Философия. М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2005. С. 100.

<sup>2</sup> Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. Т. 3. С. 298.

<sup>3</sup> Целлер Э. Очерк истории греческой философии / перев. С.Л. Франк. СПб.: «Алетейя», 1996. С. 123.

заражены его природою»<sup>1</sup> («Федон»). При этом силой, способной вознести душу к миру идей, выступает Любовь (Эрос).

Необходимо отметить, что платоновские идеи неравнозначны и образуют иерархическую систему. К вершине данной системы ведет идея прекрасного, познание которой сопряжено с приобщением к вневременной триаде этического, эстетического и гносеологического начал (Добра, Красоты и Истины).

Таким образом, учение Платона заложило такие краеугольные камни теории двоемирия, как разделение бытия на видимое и незримое, существующее объективно и постигаемое не эмпирически или сугубо рационально, а с помощью особых способностей души; неизбежность конфликта между «божественным созерцанием» и привычными для большинства «обыденными» формами мировосприятия; слиянность этического, эстетического и гносеологического начал, обнаруживающаяся в процессе восхождения к высшей идее.

Воззрения Платона получили продолжение в средневековой философии, внесшей значительный вклад в формирование «соотносительной» модели двоемирия через развитие теории и практики символической интерпретации реальности.

Концепция христианского символизма, основанная на признании двуединой (Божественной и человеческой) природы Христа, а также разделении Вселенной на Дольний и Горний миры и видящая в предметах и явлениях видимой реальности «знаки присутствия Бога, проявления мудрости и воли Творца, всегда направленной к добру, хотя и действующей неисповедимыми для человеческого ума путями»<sup>2</sup>, выступает неотъемлемой частью средневекового мировоззрения.

---

<sup>1</sup> Целлер Э. Указ. соч. С. 18.

<sup>2</sup> Гайдено В.П., Смирнов Г.А. Средневековый символизм // История философии: Запад-Россия-Восток (книга первая: Философия древности и средневековья) / под ред. Н.В. Мотрошиловой. М.: «Греко-латинский кабинет», 2000. С. 286.

Сформировавшись в рамках экзегетической деятельности, такой способ миропонимания преодолел границы текста Священного Писания, позволив преобразовывать различные эмпирически доступные объекты в «проводники» к высшему, сакральному инобытию, познание которого тождественно духовному самосовершенствованию. Более того, символом для христианских богословов и философов выступала сама душа человека, в связи с чем события внутренней жизни были столь же важны, как и события внешние.

Идея символизма реальности пронизывает всю средневековую философию, однако подходы патристики и схоластики к ней разнятся. Часто отмечается, что в решении проблемы символа, как и в ряде других аспектов, патристика ориентировалась на философию Платона, тогда как схоластика была ближе Аристотелевской традиции<sup>1</sup>. Учитывая, что русская литературная традиция и сопряженная с ней модель двоемирия опирались, в первую очередь, на византийскую патристику и не отразили характерную для схоластики рационализацию Божественного познания и спор об универсалиях, в дальнейшем обратимся именно к патристике, запечатлевшей прежде обозначенные основные положения концепции христианского символизма.

Ранняя патристика характеризуется, в первую очередь, тезисом о гармонии веры и разума в процессе постижения Бога (Божественного бытия, Небесного начала), где вера играет роль необходимой предпосылки действия разума, а также признанием того, что Бог никогда полностью не познаваем (оба положения впервые были последовательно развиты Климентом (ок. 150–215 гг. н.э.) в его работах «Протрептик», «Педагог», «Строматы»). Последнее утверждение укрепило позиции апофатической теологии («знать возможно лишь то, чем Бог не является»), придавшей символу оттенок таинственности, непостигаемости и потребовавшей для его (хотя бы ограниченного) толкования духовного прозрения познающего субъекта, Божественного откровения.

---

<sup>1</sup> См., напр.: Столяров А.А. Патристика // История философии: Запад-Россия-Восток (книга первая: Философия древности и средневековья) / под ред. Н.В. Мотрошиловой. М.: «Греко-латинский кабинет», 2000. С. 239.

Ориген (ок. 185–254 гг. н.э.), преемник Климента, в своем основном труде «О началах» также утверждал, что Бог непостижим и неоценим, при этом Он отражается в своих творениях опосредованно – через Сына Божия, Логос, который есть отражение первообраза и одновременно сам выступает первообразом для мироздания; вслед за Логосом в Божественной иерархии следует Святой Дух, наполняющий собой весь мир. Впоследствии учение Оригена было развито в трудах Каппадокийцев (Василия Великого, Григория Назианзина и Григория Нисского), воспринявших тезис о возможности частичного познания Бога по его явленным творениям.

Обращаясь к этапу зрелой патристики, нельзя не выйти за границы византийской философии и не отметить воззрений Аврелия Августина (354–450 гг. н.э.; основные работы – «Исповедь», «О Троице», «О граде Божием», «Об истинной религии», «О бессмертии души» и др.), внесшего существенный вклад в развитие средневековой философии и символической теории двоемирия.

Трансформируя учение Платона, Августин Блаженный включает идеи в состав Абсолюта как мысли Творца, предшествовавшие процессу творения, в результате чего «все вещи и люди оказываются несовершенными копиями божественных идей»<sup>1</sup>. Стремление к идеальному, по мысли Августина, – естественное свойство всего тварного, однако отягощенность материей не позволяет ему достичь этой цели.

Вместе с тем, познание Бога, обязательно имеющее не только гносеологическую, но и этическую природу, должно быть постоянной задачей человека. На этом пути главным ориентиром должна стать душа как истинный символ Бога: «познай Бога и собственную душу; Бога – через душу, душу – через Бога. Углубление в себя есть путь к Богу»<sup>2</sup>.

Большой интерес представляет разработанная философом фундаментальная антитеза града Земного и града Божьего, представляющая

---

<sup>1</sup> Алексеев П.В., Панин А.В. Указ. соч. С. 115.

<sup>2</sup> Там же. С. 116.

собой противопоставление уже не земного и Небесного, а низменного и Высшего начал.

Наконец, рассмотрение истоков символической концепции двоемирия невозможно без обращения к трудам представителя поздней патристики Псевдо-Дионисия Ареопагита («О небесной иерархии», «О церковной иерархии», «О Божественных именах», «О мистической теологии»).

Достигнув вершин синтеза платоновской и христианской философии, Псевдо-Дионисий последовательно использовал сочетание апофатической и катафатической теологий, образующее законченную теорию символа. В частности, поддерживая традиционный тезис о диалектической связи невозможности полного познания Бога и постоянного стремления к такому познанию средствами души, философ делает акцент также на том, что путь к Абсолюту лежит через его аналогии с явлениями видимого мира.

При этом Псевдо-Дионисий не просто истолковал «всё зримое как символ незримой, сокровенной и неопределимой сущности Бога», но и воспроизвел иерархию, организующую мироздание: ее низшие ступени «символически воссоздают образ верхних, делая для человеческого ума возможным восхождение по смысловой лестнице»<sup>1</sup>.

Таким образом, средневековые философы периода патристики, взаимодействуя, в первую очередь, с учением Платона, способствовали укреплению христианской теории символизма и основанной на ней модели двоемирия. Прежде всего, мыслители этой эпохи развивали идеи о существовании соответствий между видимой и незримой, но объективно существующей реальностями, о разнообразии и неисчерпаемости символов и их смыслов, о независимости иномира от пространства и времени, о необходимости откровения и нравственного самосовершенствования в процессе Богопознания.

---

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Символ // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М.: Советская Энциклопедия, 1983. С. 607.

Символическое восприятие действительности, получившее теоретическое обоснование в теологии и философии, нашло практическое воплощение в средневековой литературе, проникнутой стремлением соединить в одном образе, сюжетном повороте предметный и духовный (нравственный, сакральный) планы.

Как отмечал Д.С. Лихачев, «искание общего, вечного, устранение индивидуального», вытекающее из стремления к установлению «тайных соответствий мира материального и духовного»<sup>1</sup>, рождало в средневековой литературе тенденцию к абстрагированию, которая, в свою очередь, обуславливала появление «общих мест» и устойчивых символов. В результате мир художественного произведения и его отдельные элементы теряли свою конкретность, становились «ключом» к скрытой за ними высшей действительности и одновременно раскрывали глобальную религиозно-философскую картину мироздания, объединяющую множество художников.

Такая организация МХП была в равной степени характерна и для древнерусской литературы, где принципиальная бинарность мировосприятия заставляла художника искать и запечатлевать «общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, «невещественное» в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни»<sup>2</sup>, то есть устанавливать соответствия между эмпирически воспринимаемым, «здешним», ограниченным и незримым, потусторонним, бесконечным.

Кроме того, наличие связи между видимым миром и трансцендентным иномиром подтверждали «лиминарные» сны и видения персонажей, носящие характер откровения и делающие границу между мирами проницаемой<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Средневековый символизм в стилистических системах Древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса) // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его 60-летию: Сборник статей. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 168.

<sup>2</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 103.

<sup>3</sup> Высокая значимость ирреальных способов познания отразилась в формировании в древнерусской литературе особого жанра «видения» (см., напр.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 58).

Сложившаяся в средневековой и, в частности, в древнерусской литературе концепция двоемирия имела две существенные особенности, обусловленные ее религиозными и философскими истоками.

Во-первых, «и православное, и католическое средневековье мыслило симметричными построениями, парными сочетаниями и оппозициями»<sup>1</sup>, что нашло отражение в системе двоемирия. В силу того, что одним из фундаментальных положений христианского учения выступает постулат о непрерывном конфликте между абсолютным добром и абсолютным злом, разворачивающемся в пространстве доступной человеку реальности и достигающем кульминации в человеческой душе, единая по своей сущности и средствам выражения средневековая модель двоемирия включала две симметричные антиномии. Данные антиномии различались своим содержанием и вектором: первая предполагала движение от Дольного мира к Горнему, Божественному, гармоничному; вторая – от Дольного мира к миру дьявольскому, воплощающему злое, хаотическое начало.

Во-вторых, в художественной литературе рассматриваемого периода, равно как и в литературе теологической, иномир воспринимался исключительно как подлинно существующий, его реальность и универсальность, а также объективность его связей с действительностью не ставились под сомнение.

Описанная модель двоемирия, основанная на христианском символизме, существовала в культуре и мировоззрении Средневековья на протяжении столетий, постепенно теряя свои позиции.

Анализ дальнейшего движения мирового литературного процесса показывает, что начиная с конца XVIII в. массовый интерес писателей и философов к двоемирию возрождается в определенных социокультурных условиях, а именно в периоды кризиса, аксиологического и гносеологического перелома, когда рассматриваемая космологическая модель выступает оптимальным способом выражения мировосприятия эпохи.

---

<sup>1</sup> Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 106.

Разрушение сложившихся традиций и представлений, делигитимация духовных ценностей и обнажающееся «обездуховление» общества, происходящие на фоне глубоких социальных и культурных потрясений (революции, войны, смена научных парадигм), в такие исторические моменты становятся закономерными причинами «кризиса картины мира и актуализации хаоса»<sup>1</sup>, рассматриваемого как воплощение неустойчивости реальности, источник и деструкции, и созидания. Острое осознание несовершенства мира, в котором теряется человеческая личность, и ожидание его тотального переустройства, неосуществимость которого приводит к онтологическому пессимизму, способствуют формированию представлений о недостижимом идеальном иномире и о проникающем в видимый мир ирреальном разрушительном начале (пустоте, Ничто). Отношения, складывающиеся внутри двух образующихся симметричных оппозиций (Ничто – видимая реальность, видимая реальность – Идеал), инициируют обращение к модели двоемирия, а также к эсхатологическому мифу, мотиву слепого и неотвратимого рока и ряду других устойчивых художественных феноменов, призванных «отразить стремительно преобразующийся мир, смену культурных парадигм»<sup>2</sup>. Описанное кризисное мышление охватывает все сферы культуры, приводя к временному синкретизму философии, искусства и гуманитарной науки.

Как уже было отмечено, первое обращение к модели двоемирия в контексте социокультурного кризиса произошло на рубеже XVIII–XIX вв. и было связано с расцветом романтизма, воспринявшего ранее разработанные в философии и в искусстве базовые принципы организации двупланового бытия.

Романтизм характеризуется единством теории и художественной практики, вытекающим из идейной сущности данного движения, в результате чего его философские основания заключены не только в специальных работах, но и в художественных произведениях немецких (К.В. и А.В. фон Шлегель, Новалис, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман, Г. Гейне и др.), английских (Д. Байрон,

---

<sup>1</sup> Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 27.

<sup>2</sup> Мережинская А.Ю. Стратегии мифологизации литературы в русской прозе и драматургии 2000-х гг. // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. Выпуск XV. Киев: БиТ, 2011. С. 104.

С.Т. Кольридж, П. Шелли и др.), французских (В. Гюго, м-м де Сталь, Ф. Шатобриан и др.), русских (А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, Д.В. Веневитинов, В.Ф. Одоевский и др.) и других авторов.

Родоначальницей философии романтизма стала Германия, где в исканиях йенской школы (братья Шлегель, Тик, Арним, Шеллинг, Шлейермахер и др.) отразились как недовольство характерным для буржуазного общества механистическим отношением к человеку, природе и искусству, рационализацией познания, так и ожидание социальных перемен, спустя некоторое время обернувшееся разочарованностью позднего немецкого романтизма.

С учетом вышесказанного закономерно, что одним из мировоззренческих оснований романтизма стала концепция двоимирия, созданная с учетом предшествующих традиций. Анализ научной и художественной литературы позволяет сформулировать ее основные положения.

1. Человеческий дух индивидуален и свободен, однако реализации этой свободы мешают угнетающие условия обыденной жизни.

2. Свобода духа приводит к открытию иномира, противопоставленного зримой реальности. Часто основой противопоставления становится антитеза «идеал – несовершенство»: иномир позволяет познать истинную сущность вещей и явлений, выступает этическим и эстетическим образцом, тогда как действительность лишает все смысла, «переворачивает» нравственные нормы и критерии красоты. В раннем романтизме эта оппозиция мира и иномира рассматривалась как преодолимая, тогда как в позднем она стала восприниматься как трагически неизбежная.

3. Обретение иномира связано с «развоплощением» видимой реальности. Романтики снимают с предметов налет принудительной определенности, навязанной косным, деспотическим миром, чтобы «на свободу вышли истина и

поэзия»<sup>1</sup>. Видимое для них – «тюрьма», в которую заключен истинный смысл вещей и явлений, но в то же время и «мост», ведущий к нему.

4. Познание истинной сущности вещей возможно только внерациональным путем (с помощью интуиции, снов, видений и т.д.), который открыт не всегда и не для каждого. При этом высшей формой познания признается искусство. По мысли, выраженной Ф. Шлегелем, «вся природа – это художественное произведение высшего духа (Бога)»<sup>2</sup>, а потому и ее постижение возможно только во время акта творчества, где вдохновение тождественно Откровению.

Ранние романтики разделяли, кроме того, и идею бесконечного творчества, преобразующего несовершенный мир по образу идеального иномира, стремились к достижению «прекрасного как выражения абсолютной гармонии конечного и бесконечного»<sup>3</sup>. В позднем романтизме вместо ожидания гармонии возникло острое ощущение несоответствия идеального инобытия и реальности, а хаос из источника вечного становления превратился в деструктивное начало, делающее эту дисгармонию непреодолимой.

Наконец, романтики никогда не ограничивали познание и свой идеал сферой эстетического. Напротив, иномир для них – эталон не только красоты, но и гуманизма. Так, Ф. Шлегель, для которого одним из вариантов идеала была античность, отмечал, что цель обращения к ней – «усвоение духа, истинного, прекрасного и доброго в любви, взглядах и поступках»<sup>4</sup>.

5. Специфика интуитивного познания идеального иномира требует особого романтического героя – человека исключительного, стремящегося к любви, но не понятого обществом. Романтический герой принадлежит одновременно двум мирам, а потому он внутренне противоречив, что нередко

---

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 35.

<sup>2</sup> История философии / отв. ред. В.П. Кохановский, В.П. Яковлев. Ростов-на-Дону: «Феникс», 2001. С. 212.

<sup>3</sup> Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С. 119.

<sup>4</sup> Шлегель Ф. О значении изучения греков и римлян // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 47

ставит его на грань безумия. Особое место занимает образ художника, который в силу причастности искусству сам хранит в себе подлинный иномир.

Все приведенные положения нашли, пожалуй, самое последовательное отражение в работах Ф.В. Шеллинга (важнейшие из них – «Система трансцендентального идеализма», «Философия искусства», «Философия и религия», «Философия откровения» и др.), которого называют мыслителем, «создавшим философию романтизма в собственном смысле слова»<sup>1</sup>.

Изменение взглядов Шеллинга созвучно трансформации воззрений романтиков от раннего периода к позднему.

Так, первоначально в рамках «трансцендентального идеализма» философ нашел альтернативу не устраивавшим его своей односторонностью рационалистическим учениям в концепции единства духа и природы, тождество которых заключается в Абсолюте, или Боге. Абсолют – это «ничто, содержащее в себе возможность всех вообще определений»<sup>2</sup>, то есть и ничто, и всё одновременно; заключенные в нем потенции – это средневековые «мысли Бога до акта творения» и в то же время платоновские «идеи», которые в итоге разворачиваются во Вселенную, одновременно материально рожденную и созданную как произведение искусства. При этом важно, что «вечные прообразы вещей», по Шеллингу, идеальны и потому превосходят их земные «отражения». Постичь Абсолют можно только посредством искусства, поскольку лишь в нем возможно обретение вечной триады Истины, Добра и Красоты.

Однако с течением времени внимание философа сосредотачивается не на потенциальном торжестве гармонии, а на расколе идеального и реального, отделении мира от Бога, которое переживается как трагическое действие темной стороны Абсолюта – ирреальной «воли, противоположной разуму, то есть неразумной и слепой»<sup>3</sup>, воплощения зла на земле. Находя отклик в

---

<sup>1</sup> Гайденко П.П. Указ. соч. С. 118.

<sup>2</sup> Гайденко П.П. Шеллинг // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М.: Советская Энциклопедия, 1983. С. 780.

<sup>3</sup> Мотрошилова Н.В. Указ. соч. С. 436.

низменном начале индивидуальной воли, всеобщая темная воля добивается того, что общество погружается в пороки, мир становится алогичным и бессмысленным. В этих условиях задача человечества – через победу светлого начала искупить первородный грех и воссоединиться с Богом.

Таким образом, романтическое двоемирие, ставшее естественным продолжением предшествующих литературных и философских концепций, опиралось на принципы противопоставления и соотносимости видимой реальности и скрытого иномира. При этом, как и в средневековой традиции, антитеза «Здесь – Там» у романтиков распадалась на две симметричных разнонаправленных оппозиции. Пользуясь терминологией Ф.В. Шеллинга, можно сказать, что искаженная, раздробленная, несовершенная действительность противопоставлялась, с одной стороны, идеальному Абсолюту как проявлению Бога, а с другой – «неразумной и слепой воле», темному воплощению Абсолюта как хаоса, разрушающего видимый мир. В обоих названных случаях иномир рассматривался как объективный, хоть и полностью не постигаемый.

Изложенная концепция двоемирия была воплощена в художественной практике романтиков с помощью определенных художественных средств, ставших устойчивыми инструментами реализации рассматриваемой космологической модели.

Прежде всего, в основе творческого опосредования двоемирия лежит принцип символизма, подразумевающий наличие в условной реальности произведения двух групп символов, отсылающих к высшему («светлому») или к «темному» иномиру. Ко второй группе можно условно отнести не только традиционные символы-образы, но и символические мотивы и художественные приемы, указывающие на присутствие деструктивного начала: мотивы двойничества и зеркальности, маски и карнавала, автоматизма, зацикленности, повторяемости, иллюзорности реальности, ее фрагментарности и осколочности, алогичности и абсурдности, а также приемы гротеска и гиперболы, бурлеска и

травестии. Кроме того, часто используется прием антитезы, отражающий принципиально дуалистическое строение мироздания.

При этом источниками символов или непосредственного знания об иномире у романтиков выступают не только явленная реальность, но также сны и видения, помещающие персонажа на грань «здесь» и «запредельного».

Наконец, стремясь подчеркнуть абсурдность и «беспорядок» жизни, а также условность любых норм, навязываемых дефектной реальностью, романтики прибегают к иронии, смешению различных стилей (данный прием используется также как лингвистическая форма антитезы) и литературной игре, в которой текст как бы выходит за свои пределы и смешивается с жизнью.

Все изложенные теоретические положения и художественные особенности, развитые в рамках немецкого романтизма, в общих чертах применимы при характеристике рассматриваемого художественного направления в других странах, включая Россию.

Так, при всей неоднородности русского романтизма можно говорить о едином для него основополагающем конфликте между видимым миром и незримым иномиром: «реальной... действительности романтизм противопоставляет другую, «высшую», поэтическую действительность»<sup>1</sup> (примерами выступают элегии В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, творчество декабристов и мн. др.) либо действительность мистическую, деструктивную и хаотическую по своей природе (примерами могут служить «мистические» баллады В.А. Жуковского или «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя).

При этом мир и иномир рассматривались как соотносимые и символически связанные, в силу чего каждый романтический образ «неминуемо двоится на конкретно-ощутимый и обобщенно-субстанциональный»<sup>2</sup>. Как отмечал А.Н. Веселовский в работе, посвященной В.А. Жуковскому, для романтиков «жизнь, природа – отражение бесконечного,

---

<sup>1</sup> Маймин Е.А. Указ. соч. С. 6.

<sup>2</sup> Манн Ю.В. Указ. соч. С. 110.

но отражение неполное, призрачное; угадать полноту идеала в оболочке конечного может лишь мистически-вдохновенное чувство поэта»<sup>1</sup>.

Развиваясь преимущественно в рамках художественного творчества, русский романтизм с присущей ему концепцией двоемирия не был лишен и собственных философских оснований, пусть и прямо вытекающих из положений немецкой романтической философии. В частности, созданное в 1823 г. «Общество любомудрия» (В.Ф. Одоевский, Д.В. Веневитинов, А.И. Кошелев, И.В. Киреевский, Н.М. Рожалин) сделало первые шаги к формированию своей философской системы.

Завершение эпохи романтизма повлекло временное ослабление интереса литераторов к рассматриваемой модели двоемирия. Однако на следующем рубеже веков, во многом в связи с обострением тех же социокультурных проблем, она вновь оказалась востребованной.

В частности, речь идет о том же захватившем мир онтологическом, аксиологическом и гносеологическом релятивизме, экзистенциальной растерянности индивида и потере им собственной личности в связи с появлением теории относительности А. Эйнштейна и методики психоанализа З. Фрейда, с развитием предреволюционной ситуации в России и началом Первой мировой войны, с бурным ростом промышленного производства, нивелирующим значимость отдельного субъекта, с утратой устойчивых духовных ориентиров и балансом между марксистским учением и религиозной философией.

Все перечисленные предпосылки породили такую ситуацию в литературе, которая за свою близость художественной парадигме вековой давности получила название «неоромантизм»<sup>2</sup>. Представляется, что из многих предложенных неоромантиками трактовок двух планов бытия рассматриваемой модели «Здесь – Там» в наибольшей степени соответствует концепция символистов (а именно «младших символистов»), нашедшая философское

---

<sup>1</sup> Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб: Типография Императорской Академии наук, 1904. С. 466.

<sup>2</sup> Венгеров С.А. Указ. соч. С. 17.

обоснование на русской почве в рамках идеалистической философии и особенно в трудах В.С. Соловьева.

Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900) был ярчайшим представителем русской религиозной философии конца XIX – начала XX веков, оказавшим существенное влияние на формирование философских систем С.Н. и Е.Н. Трубецких, Н.О. Лосского, С.Л. Франка, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева. Поэты-«младосимволисты», также называвшие себя «соловьевцами», – А.А. Блок, А. Белый, С.М. Соловьев – воспринимали философа как пророка, открывшего им устройство, законы и цель бытия, поэтизировали его образ «вечного странника, уходящего прочь от ветхой земли в град новый»<sup>1</sup>.

Будучи очень сложной, внутренне противоречивой личностью, Владимир Соловьев создал философскую систему, построенную на идее синтеза противоположных начал. Именно эта стержневая идея предопределила столь естественное появление на почве философии Соловьева «младосимволистской» концепции двоемирия, впервые поэтически осмысленной самим философом.

Прежде всего, критикуя в своих основных работах («Кризис западной философии. Против позитивистов», «Философские начала цельного знания», «Чтения о Богочеловечестве», «Оправдание добра. Нравственная философия», «Россия и Вселенская церковь», «Три разговора» и др.) и в поэтических опытах рационализм, дегуманизацию, разобщенность современного ему общества, В.С. Соловьев предлагал две интерпретации двоемирия.

Первая из них ощущает на себе влияние как философии Платона, так и творчества романтиков: в ней видимый мир – «только отблеск, только тени от незримого очами»<sup>2</sup>, искажающее истинную природу вещей материальное отражение идеала. Идеальный, духовный, «запредельный» мир «одновременно и прекрасен и добр; мир «грубой», недохотворенной материи – сфера

---

<sup>1</sup> Белый А. Владимир Соловьев. Из воспоминаний // А. Белый. Собрание сочинений: В 14 т. / под общ. ред. Л. А. Сугай. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8. С. 297.

<sup>2</sup> Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. С. 93.

безобразного, уродливого и вместе с тем злого»<sup>1</sup>. Отсюда – мысль о дисгармоничности и неправильности законов видимого мира, противопоставленных высшим духовным нормам: «По природе люди чужды и враждебны друг другу... Осуществление правды невозможно на почве данных природных условий, в царстве природы,... оно возможно лишь в царстве благодати, т.е. на основании нравственного начала»<sup>2</sup>.

С другой стороны, материальное («природное») начало может быть рассмотрено не само по себе, а в контексте Божественного Абсолюта и Его замысла: с этой точки зрения, «природный мир» «становится необходимым орудием... для окончательной реализации самого Божественного начала»<sup>3</sup>. Иными словами, В.С. Соловьев рассматривает явленную реальность в русле шеллингианской философии – как постоянно становящуюся, захваченную процессом творчества «одухотворенную» материю, постепенно движущуюся от низших уровней развития к высшим и тем самым реализующую потенции, предусмотренные для нее Абсолютом.

При этом Абсолют, по Соловьеву, есть Бог – «не только единое, но и всё, не только сущий, но и сущность»<sup>4</sup>, вечный синтез личности и универсальности. Содержание Божественного начала кроется в «царстве идей», которые являются «существами», в процессе взаимодействия приводящими к высшей идее – безусловного блага, тождественного безусловной любви.

Именно любовь является единственно возможным путем к достижению Всеединства, которое противопоставляется Соловьевым раздробленности, позитивизму и эгоизму, царящим в действительности. Всеединство (в пределе – «безусловное Всеединство») – это цель мирового развития, подразумевающая обретение «всего во всем», совершенный синтез Истины, Добра и Красоты.

В разработанной В.С. Соловьевым гносеологической теории триада Истины, Добра и Красоты выступала и высшим идеалом, и способом его

---

<sup>1</sup> Минц З.Г. Указ. соч. С. 286.

<sup>2</sup> Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве // Собрание сочинений В.С. Соловьева: В 10 т. / под ред. С.М. Соловьева, Э.Л. Радлова. СПб.: КТ «Просвещение», 1912. Т. 3. С. 11.

<sup>3</sup> Там же. С. 47.

<sup>4</sup> Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 213.

познания: человек способен интуитивно (в идеале – с помощью искусства) постигать высший мир, поскольку «лучи и отблески Божества проникают в нашу действительность и составляют... всю ее красоту и истину»<sup>1</sup>, тогда как «подлинная красота есть победа добра над злом и всеобщее воскресение перводанной чистоты творения»<sup>2</sup>.

Таким образом, с точки зрения запечатленной в нем концепции двоемирия, учение В.С. Соловьева представляет собой результат обобщения и творческого переосмысления философии Платона, идей средневекового символизма и романтизма. При этом острое ощущение разлада между желаемой гармонией и действительностью порождало в работах философа эсхатологические настроения. Это ощущение близкого конца, как и мысли о двойственности бытия, единстве Истины, Добра и Красоты – прежде всего, в искусстве как в высшей форме познания, и были восприняты «младосимволистами», подтвердившими архетипический статус исследуемой модели двоемирия.

Необходимо отметить, что внутренняя сложность и неоднородность русского символизма допускают лишь условное выделение его разновидностей, каждая из которых связана с творческим осмыслением проблемы двоемирия. Опираясь на работы З.Г. Минц, Д.Е. Максимова, А.М. Эткинда и других исследователей, а также самих художников, можно в общем виде описать символистское двоемирие через противопоставление обыденной предметной действительности и высшего, трансцендентного мира, соединенных посредством символа. Задачу интерпретации символов и, следовательно, познания запредельного идеала символисты возлагали на Художника, «поднятого над толпой и наделенного неограниченным правом на свободу и суд»<sup>3</sup>.

Граница между «старшими» и «младшими» символистами традиционно (начиная с Вяч. Иванова) проводится на основании различий в подходах к

---

<sup>1</sup> Мочульский К.В. Указ. соч. С. 217.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 658.

<sup>3</sup> Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 20.

пониманию содержания и назначения символа, а также сущности незримого иномира. Если «старшие» символисты («декаденты») представляли «идеалистический» («импрессионистический», «иллюзионистический», «субъективистский») символизм, где символ рассматривался как «поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием»<sup>1</sup>, то «младосимволисты» развивали «реалистический символизм», предполагающий объективность значений символов и, следовательно, познаваемого с их помощью высшего иномира, «абсолютной реальности».

С помощью символов, которыми наполнена эмпирически доступная действительность, «младосимволисты» «раскрывали иную реальность, стоящую за пошлыми формами знакомого бытия»<sup>2</sup>. При этом познание «запредельного» осуществлялось, как и в творчестве романтиков, исключительно иррационально, путем интуитивной интерпретации символов, с помощью «лиминарных» снов и видений, в процессе создания произведений искусства.

Стремясь изменить мир обыденности, захваченный хаосом, «младосимволисты» хотели соединить «вечное с его пространственными и временными проявлениями»<sup>3</sup>, познать высший мир, чтобы затем преобразовать «здешнюю» действительность и достичь всеобщей гармонии. В то же время, как и труды Вл. Соловьева, творчество «младших» символистов проникнуто эсхатологическими мотивами, ожиданием гибели мира как единственного пути воплощения Божественного Абсолюта на земле.

Примечательно, что, по словам З.Г. Минц, в творчестве символистов (как «старших», так и «младших») «мир... предстает как иерархия текстов», на вершине которой находится универсальный Текст, объединяющий в себе «глобальный «миф о мире» и... самое «мистическую реальность»»<sup>4</sup>. Текст воплощается в «текстах искусства» и «текстах жизни», и если первые отражают

---

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. 2. С. 551.

<sup>2</sup> Эткинд А.М. Указ. соч. С. 43-44.

<sup>3</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 246.

<sup>4</sup> Минц З.Г. Указ. соч. С. 97.

идеальную запредельную сущность, то вторые могут как структурно и функционально совпадать с «текстами искусства» и раскрывать высшую реальность, так и быть их противоположностью, дефектными образованиями, запечатлевшими деструктивное действие хаотического начала. Переплетение двух названных типов текстов создает два разнонаправленных вектора двоемирия, которые со времен средневекового символизма являются неотъемлемым конструктивным признаком рассматриваемой модели МХП.

Описанная концепция «мира как текста» дает возможность провести аналогию между творчеством русских символистов и постмодернистов, во второй половине XX века вновь реализовавших, хотя и с существенными трансформациями, рассматриваемую модель двоемирия.

В настоящее время постмодернизм определяется как «многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений», «глобальное выражение современного ощущения духа... эпохи второй половины и конца XX века»<sup>1</sup>.

Согласно наиболее распространенной точке зрения, постмодернизм как сложный идейный феномен, охватывающий все области искусства, философию и науку, возник во второй половине 1950-х гг. и стал доминантной культурной тенденцией в Западной Европе и в США в 1960–1970-е гг.<sup>2</sup>

Несостоятельность буржуазного мышления, ставшего причиной социальных катастроф XX в., сделала его одним из основных объектов критики постмодернизма, на волне политической нестабильности конца 1960-х гг. провозгласившего абсолютный плюрализм, равноправие любых элементов вопреки навязанной европейской традицией иерархическим структурным связям. Кроме того, постмодернизм критикует иллюзорность,

---

<sup>1</sup> Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) - Intrada. 2001. С. 207.

<sup>2</sup> См., напр.: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 203.

мифологизированность мира, созданного масс-медиа и нашедшего отражение в теории симуляции.

Теоретической основой постмодернизма стала французская философия постструктурализма (Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр, Ж.-Ф. Лиотар, Ф. Гваттари, Ю. Кристева и др.); кроме того, вклад в идейное становление данного движения внесли литературно-критический анализ деконструктивистов, а также непосредственная художественная практика писателей-постмодернистов (Дж. Фаулза, А. Роб-Грийе, Ф. Соллерса, Х. Кортасара, Х.Л. Борхеса, Р. Федермана и мн.др.).

Космологическая концепция, предложенная искусством постмодернизма, на первый взгляд, исключает возможность двоемирия как проявления категорически отрицаемой бинарности бытия. Однако неразрывная связь постмодернизма с творческой практикой модернизма обуславливает сохранение в его системе рассматриваемой архетипической модели, реализованной в соответствии с новыми мировоззренческими и художественными условиями.

Постмодернистскую интерпретацию двоемирия позволяют раскрыть следующие основные положения.

1. Концепция структурной организации реальности, основанная на принципе бинаризма, символическое мышление, «метанарратив» («метарассказ», «метадискурс»)<sup>1</sup> как унифицирующее мифологизированное повествование, гуманистические ценности, метафизические представления предшествующих эпох, базирующиеся на уверенности в существовании «истины бытия», его высшего смысла, – не более чем фикция, навязанная буржуазной традицией.

2. Мир устроен фрагментарно, эклектично, он состоит из множества самостоятельных элементов, находящихся в состоянии постоянной игры «отсутствия и присутствия»: «присутствие того или иного элемента является

---

<sup>1</sup> О «метанарративе» см.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.

значащей и возмещающей отсылкой, вписанной в систему различений и движение по цепочке»<sup>1</sup>. Иными словами, мир, в том числе в своем литературном воплощении, – это «неоформленный необоснованный хаос»<sup>2</sup>, разворачивающийся по принципу «ризомы» (метафора Ж. Делеза и Ф. Гваттари), за которым находится зияющая пустота, обнаруживающаяся и тут же закрываемая в процессе непрерывного движения частиц.

3. Мир воплощен в языке и в нарративе и потому имеет природу дискурса, текста, состоящего, исходя из вышесказанного, из «безупречных – без истины, без истока – знаков и «открытого активной интерпретации»<sup>3</sup>.

«Мир как текст» интерпретируется исходя из трактовки знака как «следа», который констатирует множественность «смысловых инстанций»<sup>4</sup>. Постоянно пересекаясь, «следы» формируют анонимные цитаты, комбинации и отражения которых составляют безличные тексты, а те, в свою очередь, в процессе бесконечных отсылок друг к другу складываются в единый текст, тождественный действительности. Следовательно, любой текст – это пространство реализации феномена интертекстуальности (термин, введенный Ю. Кристевой). Такое понимание реальности как «хаоса цитат», по мнению И. Хассана, воплощает присущее постмодернизму ощущение «космического хаоса», перманентного «процесса распада мира вещей»<sup>5</sup>.

4. Цитатный характер носит не только «внешняя» реальность, но и человеческое сознание. Следовательно, невозможно появление «авторского» текста, а равно автора и читателя как независимо мыслящих субъектов (концепция «смерти автора» и «смерти читателя»). Текст рождается помимо

---

<sup>1</sup> Деррида Ж. Письмо и различие / пер. А. Гараджи, В. Лапицкого, С. Фокина. СПб.: Академический проект, 2000. С. 367.

<sup>2</sup> Делез Ж. Различие и повторение / пер. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 93.

<sup>3</sup> Деррида Ж. Указ. соч. С. 368.

<sup>4</sup> Косиков Г.К. Ролан Барт - семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост. Г. К. Косиков. М.: Прогресс, 1989. С. 37.

<sup>5</sup> Hassan I. Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, 1975. С. 59 / Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 229.

любых смысловых интенций, а его автор («скриптор») – лишь «пустое пространство проекции интертекстуальной игры»<sup>1</sup>.

5. Отказ от референциальности знака и текста, а также от традиционной концепции сознания как отражения действительности ведет к отрицанию литературного героя как носителя социально и психологически детерминированного характера и от миметической концепции литературы в целом.

6. В силу того, что в деятельности «скриптора», как и всего общества, основополагающую роль играет бессознательное, интерпретация текста имеет иррациональную природу. Кроме того, художественная сущность любого текста позволяет рассматривать в качестве универсального пути его истолкования литературоведческий анализ. В этой связи наиболее приемлемый метод интерпретации текста – это разработанная Ж. Деррида деконструкция.

7. Реальности в ее привычном понимании больше нет, ее заменила «гиперреальность» как результат симуляции, «модель реального без оригинала», «операциональная копия» реальности, «знак реального»<sup>2</sup>, скрывающий отсутствие реальности.

Итак, буквальное «прочтение» постмодернистской философии создает иллюзию разрыва постмодернизма с культурой предшествующих эпох – в частности, с культурой модерна. Вместе с тем, Ж.-Ф. Лиотар отмечал, что постмодерн – «составная часть модерна», а постмодернизм – это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения»<sup>3</sup>, и высказывал мысль о преемственности в искусстве. Представляется, что постмодернизм с точки зрения предпосылок своего возникновения, мировоззренческих установок и поэтики действительно неразрывно связан с ранее рассмотренными философско-эстетическими системами.

---

<sup>1</sup> Intertextualitat: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien / Hrsg. von Broich U., Pfister M. Tübingen, 1985. S. 8 / Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 225.

<sup>2</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. С. 5-7.

<sup>3</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985 / пер. А.В. Гараджи. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. С. 27-28.

В частности, возникнув как реакция на становление тоталитарных режимов и на гуманитарные катастрофы первой половины XX в., питаясь идеями революционных событий во Франции, постмодернизм сделал саморазвивающийся хаос метафорой общественных преобразований, свободы, плюрализма – концептуально схожими представляются идеи и Шеллинга, и В.С. Соловьева.

С другой стороны, теория симулятивной реальности отразила ситуацию засилья политической идеологии, контролирующего воздействия масс-медиа, капиталистического мышления, которые сформировали мифологизированное массовое сознание и мистифицированную картину мира, где исчезают подлинные ценности и «растворяется» личность. В этом аспекте постмодернистские хаос и тотальная деконструкция воплотили ранее дважды возникавшие на рубежах веков представления об абсурдности воспринимаемой реальности, ее иллюзорности.

Выражая эти представления, писатели-постмодернисты прибегают к характерным еще для поэтики романтизма мотивам двойничества (в новой художественной парадигме переходящего в копийность), маски и карнавала, зацикленности бытия, его обманчивости, фрагментарности, используют приемы иронии и литературной игры, которые в контексте концепции интертекстуальности приобретают характер мирообразующих принципов.

В связи со сказанным представляется, что постмодернистскую модель мира также можно описать с помощью конструкции двоемирия, сущностное отличие которой от двоемирия в романтизме и в символизме состоит в ее «усеченности», одновекторности, обусловленной отсутствием высшей, идеальной реальности.

В данном контексте бесконечные цепочки «следов» и «цитат без кавычек», образующие хаос постмодернистского универсума и обеспечивающие симулятивность реальности, сами по себе могут быть рассмотрены как своеобразные символы того, что стоит за ними, – «зияющей пустоты», «отсутствия», «ничто», многократно упоминаемых Дерридой,

Бодрийяром, и другими теоретиками постмодернизма. О сущности этой пустоты как иррационального деструктивного начала позволяет сделать вывод многовековая культурная традиция, отразившаяся, прежде всего, в творчестве писателей-постмодернистов, где, благодаря использованию и развитию вышеозначенных устойчивых мотивов «страшного мира», происходит сопоставление «безграничной постмодернистской игры со смертью, небытием, пустотой»<sup>1</sup>.

Именно такая модель двоемирия, которая предполагает дихотомию нестабильной, релятивной реальности и Ничто – разрушающей ее и смертельной для беспомощного героя пустоты, спрятанной под маской интертекстуальности, характерна, в первую очередь, для российского постмодернизма, представленного в творчестве А. Битова, Вен. Ерофеева, С. Соколова, Т. Толстой, В. Пьецуха, Вик. Ерофеева, В. Шарова, Е. Попова, В. Пелевина и других авторов.

Своеобразие российского варианта постмодернизма обусловлено, прежде всего, специфическими социокультурными условиями его становления, происходившего в конце 1960-х–1970-е гг. В рамках советской культуры делигитимизация рационализма и прогресса как основных ценностей предшествующей эпохи происходила, во-первых, в связи с исчерпанностью советских утопических метанарративов, при столкновении с реальностью подтвердивших свою иллюзорность<sup>2</sup>, а во-вторых, – в контексте оптимистических настроений «оттепели», быстро сменившихся разочарованием и растерянностью.

На пересечении неотъемлемого стремления личности к свободе и попыток художественного опосредования окружающего безвыходного культурного и ценностного хаоса, переходящего в хаос онтологический,

---

<sup>1</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. С. 24.

<sup>2</sup> В частности, как отмечал Х. Кюнг, сталинский ГУЛАГ стал одним из доказательств того, что прогресс новейшего времени «грозит превратиться в свою противоположность» (Кюнг Х. Тринадцать тезисов о соотношении модерна и постмодерна // Международный журнал по теории и истории культуры «Мировое древо». 1993. № 2. С. 70).

подрывающий смысл бытия, превращающий его в абсурд и размывающий всякую субъектность, в отечественном постмодернизме рождается «миромоделирующий метаобраз» смерти, который «становится интегральным символом русского постмодернизма»<sup>1</sup>. Именно смерть в произведениях А. Битова, Вен. Ерофеева, С. Соколова и других авторов ставит мир и героя в «пограничную» ситуацию, означает одновременно и пустоту, скрывающуюся за видимой реальностью, и предельность симулятивного пространства, а следовательно, его преодолимость через гибель и возрождение.

Вытекающая из такого дуалистического понимания смерти возможность разнонаправленного восприятия инобытия после постепенного угасания постмодернизма нашла продолжение в «постреализме», «неосентиментализме» и других направлениях новейшей литературы, пока не имеющих однозначной номинации и общепринятых конституирующих признаков. В частности, «постреализм», апеллируя к традиционной модели двоемирия, включающей две симметричные разновекторные антиномии, постулирует, с одной стороны, господство в воспринимаемой действительности онтологического хаоса, смерти и судьбы как всесильного рока, складывающегося из трагических случайностей, а с другой – возможность объективного или субъективного выхода из хаоса и утверждения своей личности через поиск гуманистических «духовно-бытийных координат», «высших императивов»<sup>2</sup> и жизненных смыслов. Именно такая интерпретация бытия, отражающая вечное стремление человека к духовности и потребность в этико-эстетическом идеале, отсутствующем в окружающей действительности, востребована в современной культуре как способ возведения нового «здания гуманизма в пространстве хаоса»<sup>3</sup>.

Таким образом, двоемирие представляет собой архетипическую модель построения МХП, которая актуализируется в периоды глубоких

---

<sup>1</sup> Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 305-306.

<sup>2</sup> Штурман Д. Дети утопии: Фрагменты идеологической автобиографии // Новый мир. 1994. № 10. С. 192.

<sup>3</sup> Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 317.

социокультурных потрясений на пересечении индивидуально-авторского творческого сознания и коллективного мироощущения эпохи, выраженного в системе устойчивых художественных структур. Вместе с тем, двоимирие может воплощать и кризисное мировоззрение отдельного автора, отмеченное неприятием бездуховной действительности и стремлением к высшему идеалу.

Следовательно, обращение писателей к модели двоимирия выступает основанием для установления между ними диалогических связей, наличие которых подтверждается в процессе выявления и сопоставления «идейного содержания» произведений и художественных средств его выражения, коррелирующих с традиционными поэтическими средствами реализации двоимирия.

## **§ 2. Социокультурные и литературные предпосылки становления двоимирия в творчестве Н.В. Коляды**

В новейшей истории нашей страны крупнейший кризис, связанный со сменой социально-политических и культурных парадигм, приходится на вторую половину 1980-х – начало 1990-х гг., время «перестройки» и последующего распада СССР. Как уже отмечалось, в это время полное разрушение советского утопического метанарратива породило ощущение скрывавшейся за ним «зияющей пустоты»<sup>1</sup> и в соответствии с универсальными культурными закономерностями повлекло актуализацию представлений об онтологическом хаосе, эсхатологические настроения «конца истории» в сочетании с эйфорией ожидания глобальных перемен.

Переоценка прежних ценностей и мировоззренческих установок, происходящая на фоне быстрого роста социальной нестабильности и распада государства, привела к смещению границ между культурными нормами и смыслами, пересмотру традиционных представлений о произведении, его строении и пределах, релятивизму восприятия и признанию абсурдности реальности, присущих «рубежному сознанию».

---

<sup>1</sup> О советском утопическом мифе и его делигитимизации см., напр.: Groys B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton UP, 1992. P. 113-120.

При этом развернутая политика «гласности» и отмена цензуры привели к резкой активизации литературной жизни. Возвращение ранее запрещенных отечественных и эмигрантских произведений, открытие искусства «андеграунда» повлекло как знакомство с новыми авторскими стилями, так и «компрессию» литературного процесса: как отмечает Г.Л. Нефагина, в это время прервалась линейность литературной истории, «нарушилась последовательность движения жанров, эволюция, процесс сменился взрывом»<sup>1</sup>, что указало в том числе на относительность пространства и времени.

В результате, как пишет В.И. Тюпа, «на смену стадиальной диахронии парадигм художественности приходит синхронное противостояние и взаимодействие альтернативных стратегий творческого поведения»<sup>2</sup>: плюрализм и смешение стилей, жанров, направлений, экспериментальность создаваемых форм становятся главными литературными тенденциями.

С другой стороны, в условиях тотальной бытийной и ценностной нестабильности обостряется проблема преодоления хаоса и абсурдности жизни, поиска духовного гуманистического идеала и культурной идентичности личности.

Как следствие, признаком эпохи становится парадоксализм художественного мышления, которое характеризует, с одной стороны, «идея самоценности жизни, самостояния человека, поиск индивидуального (внесоциального, внеидеологического) смысла», а с другой – «тотальный релятивизм, сомнение, ирония»<sup>3</sup>. Данный мировоззренческий парадокс закономерно обуславливает обращение писателей к модели двоемирия, которая в условиях культурного плюрализма часто принимает сложные, «гибридные» формы.

---

<sup>1</sup> Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х - начала 90-х годов XX века. Минск: НПЖ «Финансы, учет, аудит», «Экономпресс», 1997. С. 17.

<sup>2</sup> Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 1998. С. 12.

<sup>3</sup> Маркова Т.Н. Русская проза рубежа XX-XXI веков: трансформации форм и конструкций (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). Саарбрюккен (Германия): Palmarium Academic Publishing, 2012. С. 9.

Одним из заметных писателей позднесоветского и постсоветского периодов, реализовавших в своем творчестве авторскую концепцию двоемирия, опирающуюся на традиционные художественные принципы, стал Николай Владимирович Коляда.

Как и любой художественный феномен, двоемирие в драматургии Н.В. Коляды формировалось под влиянием как внутри-, так и внелитературных факторов.

К внелитературным предпосылкам становления двоемирия в творчестве драматурга относятся, помимо ранее описанной социально-политической и общекультурной ситуации 1980–1990-х гг., личностные качества и мировоззренческие установки писателя. В частности, в своих интервью он констатирует пошлость, разобщенность, необъяснимую жестокость современной действительности, «какое-то озверение» «сегодняшнего человека»<sup>1</sup> и вместе с тем существование высшего идеала («Я в любовь верю. Говорят, что бог – это любовь»<sup>2</sup>). Кроме того, Коляда не раз высказывал предположение об иррациональном источнике писательского таланта, о связи художника с ирреальным: «...большую пьесу надо писать в течение 2-3 месяцев, ... чтобы почувствовать, что там тебе «сверху» говорят»<sup>3</sup>.

Наконец, драматург часто говорит о своей чувствительности, внимании к человеческой судьбе, привязанности к семье и к дому, о сентиментальности создаваемых пьес («Пьесы мои сентиментальные и сопливые – все. Я сам такой – сентиментальный и плаксивый человек»<sup>4</sup>). Данные характеристики обуславливают не только неизменную субъектность героев Коляды, но и стирание границы между реальностями текста и жизни, «наложение» идеи

---

<sup>1</sup> Николай Коляда: «У нас принцип простой: сегодня ты играешь Гамлета, а завтра – роль в “Мойдодыре”» (интервью Д. Лисина с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2010/04/nikolay-kolyada-u-nas-printsip-prostoy-segodnya-tyi-igraesh-gamleta-a-zavtra-rol-v-moydodyre/> (дата обращения: 05.03.2015).

<sup>2</sup> «Я люблю Екатеринбург!» (интервью А. Смирнова с Н.В. Колядой) // Вечерний Екатеринбург. 2005. Сент. [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2005/11/439/> (дата обращения: 05.03.2015).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Николай Коляда: Нашему русскому языку смешны разговоры об охране языка (интервью П. Руднева с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskom-yazyike/> (дата обращения: 05.03.2015).

идеального иномира на биографическое пространство автора (ярким примером этой тенденции служит концепция «МоегоМира», раскрываемая в третьей главе).

Собственно литературные факторы формирования авторской модели двоемирия Н.В. Коляды включают опосредованные и непосредственные литературные влияния.

Опосредованно на исследуемую модель МХП в творчестве драматурга оказали воздействие все ее знаковые воплощения, рассмотренные в первом параграфе, – именно они определили те устойчивые черты, которыми обладают все художественные реализации двоемирия как архетипа, включая двоемирие в творчестве Н.В. Коляды.

Кроме того, на формирование двоемирия в драматургии Коляды косвенно воздействовало творчество тех художников, которые сами в известной степени испытали влияние представленных в первом параграфе художественных парадигм, переосмыслив и трансформировав их в соответствии с собственными метафизическими и эстетическими представлениями (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Андреев, Е.И. Замятин, М.А. Булгаков, В.В. Набоков, А.А. Ким и мн. др.)

Поиск непосредственных литературных влияний требует, в первую очередь, обзора литературного контекста. В частности, начало творческого пути писателя (вторая половина 1980-х – начало 1990-х гг.), когда происходит становление инвариантной для всей его художественной системы модели двоемирия, совпадает со сложным процессом взаимодействия и последовательной смены драматургии «новой волны» (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Славкин, С. Злотников, Л. Разумовская, В. Арро и др.), драматургии «промежутка» («переходного поколения») (А. Буравский, Н. Садур, А. Шипенко) и «новой драмы» (О. Михайлова, М. Угаров,

А. Железцов, Е. Гремина, А. Слаповский, Ю. Волков и др.), куда причисляют и Н.В. Коляду<sup>1</sup>.

«Новая драма», по словам Е.Ю. Лазаревой, унаследовала от «новой волны» «иронию, изображение жуткого быта и дисгармонии социума как следствия неустроенности человека в этом мире», но при этом, отражая эскалацию социокультурных кризисных процессов, гиперболизировала «безысходность, тотальное одиночество человека, абсурдность существования, жестокость среды и быта, натурализм»<sup>2</sup>.

Безусловно, такое эстетически осмысленное мировосприятие проявляет себя и в творчестве Н.В. Коляды, но лишь как составная часть в целом содержательно более сложной художественной системы. Исследование этой системы, в том числе в аспекте реализации ее в рамках оригинальной модели двоемирия, требует выявления более широкого круга литературных источников, не ограничивающихся ближайшим литературным контекстом.

В частности, анализ генезиса «новой драмы», драматургии Н.В. Коляды как результата наложения индивидуально-авторской деятельности, определенного литературного контекста и диалогических межтекстовых взаимодействий (в том числе в рамках «большого времени»), а также обобщение высказываний самого драматурга, касающихся повлиявших на него художественных систем и стилей<sup>3</sup>, позволяют сделать вывод о существовании четырех основных источников, оказавших наиболее заметное воздействие на формирование этико-эстетической модели двоемирия Н.В. Коляды. К ним

---

<sup>1</sup> Вопрос о периодизации драматургии конца XX – начала XXI и, в частности, о временных рамках и персональном составе театрального движения, условно называемого «новая драма», в настоящее время является одним из самых дискуссионных. Прежде всего, неопределенной выглядит граница между авторами, пришедшими в литературу примерно в то же время, что и Н.В. Коляда, и следующей генерацией драматургов (О. Богаев, В. Сигарев, Я. Пулинович, И. Вырыпаев, М. Курочкин, братья Пресняковы и др.). В данном исследовании мы опираемся на периодизацию, предложенную Е.Ю. Лазаревой (Лазарева Е.Ю. Указ. соч. С. 12-14), которая, как ранее отмечалось, причисляет Н.В. Коляду и других «преемников» «новой волны» к «новой драме», а драматургов следующего поколения, воспринявших их идеи и художественные открытия, - к «новой новой драме», или «новейшей драме».

<sup>2</sup> Лазарева Е.Ю. Указ. соч. С. 29-30.

<sup>3</sup> См., напр.: Николай Коляда: Нашему русскому языку смешны разговоры об охране языка (интервью П. Руднева с Н.В. Колядой); Николай Коляда: о «Курице» и о своем счастье (интервью К. Стариковой с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.uq.ru/interview/2006/05/nikolay-kolyada-o-kuritse-i-o-svoem-schaste/> (дата обращения: 05.03.2015); «У Гоголя – бесконечно смешно, а потом – “Над кем смеетесь?”» (интервью О.Ю. Багдасарян и А.В. Титовой с Н.В. Колядой) // Филологический класс. 2009. №. 22. С. 14-16.

относятся, во-первых, творчество А.П. Чехова и, через чеховскую традицию, Т. Уильямса; во-вторых, драматургия А.В. Вампилова и «новой волны» (прежде всего Л.С. Петрушевской); в-третьих, драматургия Н.Н. Садур, и, в-четвертых, творчество Н.В. Гоголя, влияние которого столь существенно, что требует рассмотрения в отдельной главе.

Диалогическое взаимодействие Н.В. Коляды и А.П. Чехова обусловлено, в первую очередь, органической связью «новой драмы» рубежа XIX–XX вв., к представителям которой относят Чехова, и одноименного литературного явления конца XX в. Эта связь предопределена общностью социокультурных условий, повлиявших на формирование особого художественного конфликта (личности и «необъяснимых, всевластных, ассоциирующихся с роком общественных сил»<sup>1</sup>), модели героя (рядовой, «частный» человек перед лицом неустойчивого мира и смерти), организации МХП (двоение мира на реальный и ирреальный – вымышленный, иллюзорный или подлинно «просвечивающий» сквозь предметность жизни), форм проявления авторского сознания, которое впоследствии становится «важнейшим структурным элементом драмы XX столетия»<sup>2</sup>, а также на рост роли символа как связующего звена быденного и вечного. Названные общие признаки отмечают в своих исследованиях М.И. Громова, А.А. Щербакова, Т.А. Мищенко, Г.Я. Вербицкая, В.В. Макарова, Е.С. Пискун, Н.В. Лесных и др., рассматривающие драматургию рубежа XX–XXI вв., в том числе творчество Н.В. Коляды, в контексте чеховской поэтики.

Кроме того, ученые обращают внимание на то, что в драматургии последних десятилетий активно осуществляется рецепция чеховского текста (драматического и эпического) и элементов чеховской поэтики, выступающая способом их «отторжения» и (или) «притяжения»<sup>3</sup> («Три девушки в голубом» Л.С. Петрушевской, «Мой вишневый садик» А.И. Слаповского, «Оборванец»

---

<sup>1</sup> Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. С. 7.

<sup>2</sup> Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара: СГУ, 2009. С. 11.

<sup>3</sup> Громова М.И. Новые имена. Чеховские мотивы в современной русской драме // Громова М.И. Русская современная драматургия: учеб. пособие. М.: Флинта, 2013. С. 144.

М. Угарова, «Сахалинская жена» Е. Греминой, «Чайка» Б. Акунина, «"Чайка" А.П. Чехова (remix)» К. Костенко и др.)

При этом Н.В. Коляда связан с творчеством и с личностью А.П. Чехова не только как представитель «новой драмы»: диалогическое взаимодействие двух писателей имеет и внелитературную, биографическую основу.

Так, В.М. Шугаев, руководитель семинара прозы, который посещал Н.В. Коляда в Литературном институте, являлся специалистом в области чеховедения и занимал пост главного редактора журнала «Дядя Ваня», учрежденного Чеховским обществом, – вероятно, это способствовало более глубокому пониманию студентами чеховского художественного метода.

В 1992 г. Коляда побывал в Германии в качестве стипендиата академии «Schloss Solitude» – именно там он познакомился с полным собранием сочинений классика и почувствовал с ним духовное родство, о чем рассказал в очерке со значимым названием «На Сахалин» («Это было, наверное, вообще самое большое потрясение в моей жизни: я разговаривал с Чеховым, я видел сны по сюжетам его рассказов. Какой он поразительный писатель, какое счастье читать Чехова...»<sup>1</sup>). По стечению обстоятельств в тот же период Коляда принял предложение Верены Вайс исполнить роль Чехова в спектакле по книге «Остров Сахалин», который затем с успехом шел на малой сцене тетра «Дойче Шаушпиль Хаус».

Коляда всегда говорил о Чехове как о своем литературном наставнике и в одном из интервью признался, что «цитаты из Чехова присутствуют во всех [его] лучших пьесах»<sup>2</sup>. «Чеховские» цитаты, реминисценции и аллюзии, а также отдельные сцены, образы, элементы поэтики действительно являются неотъемлемой частью таких пьес Коляды, как «Чайка спела», «Курица», «Полонез Огинского», «Птица Феникс», «Землемер», «Букет», «Американка», «Уйди-уйди» и др., выступая не просто интертекстуальными «связками», а «кодами», единицами драматургического языка, отсылающими к идейному

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. На Сахалин // Урал. 2000. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2000/7/u07.html> (дата обращения: 15.05.2018).

<sup>2</sup> Николай Коляда: о «Курице» и о своем счастье (интервью К. Стариковой с Н.В. Колядой).

содержанию, смыслам чеховских произведений и встраивая их в онтологическую модель пьес Коляды.

Вместе с тем, те сущностные идейные и художественные особенности чеховского творчества, которые оказали влияние на формирование двоemiрия в драматургии Н.В. Коляды, равным образом воздействовали на развитие отечественной драматургии последней трети XX – начала XXI вв. в целом как единая эстетико-мировоззренческая концепция. Далее рассмотрим ее основные положения, сформулированные на основе трудов А.П. Чудакова, И.Н. Сухих, Б.И. Зингермана, О.В. Журчевой и других авторов.

Как представитель «реалистически-символической драмы» (термин О.В. Журчевой), А.П. Чехов изображал «ровное повествовательное течение жизни, без подъемов и спадов, без определенного начала и конца»<sup>1</sup>, бытовой мир, в котором с помощью символических образов запечатлены космологические законы. Прежде всего, в этой «частной», рутинной, бытовой (но еще не подчеркнута натуралистичной, как в «новой драме» конца XX в.) реальности отражена трагическая несвобода человека, вынужденного существовать в ситуации нецельности мира, аксиологической пустоты и непреодолимой близости смерти, но стремящегося к универсальным этическим и эстетическим ценностям, к поиску смысла жизни – «к бытийному, вечному, тому, что является подлинной целью»<sup>2</sup>.

Соответственно, и герой Чехова «негероичен» – это обычный человек, но понятый с гуманистической позиции – во всей своей внутренней сложности и самоценности.

Внимание к личности героя и трагическая неразрешимость внешнего конфликта приводят к концентрации на внутреннем конфликте между потребностью человека в воплощении нравственного идеала, в духовном единении с другими людьми и осознанием невозможности ее реализации в повседневной жизни. При этом значимым отличием чеховского внутреннего

---

<sup>1</sup> Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. С. 9.

<sup>2</sup> Мищенко Т.А. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань: АГУ, 2009. С. 10.

конфликта от аналогичного явления в творчестве современных драматургов (в частности, Н.В. Коляды) является то, что герои Чехова «изначально способны быть целомудренными», они несут нравственный идеал в своей душе, но понимают его недостижимость, тогда как персонажи Коляды «такого знания лишены: ценности утрачены, хотя тоска по ним не просто сохранилась, а обострилась»<sup>1</sup>.

Выход на первый план внутреннего конфликта трансформирует построение драматургического хронотопа. По словам Е.С. Пискун, «пространственно-временная организация пьес А.П. Чехова обусловлена желанием писателя запечатлеть жизнь в ее повседневном течении, а также... показать устремленность героев за рамки собственного биографического времени и тяготящего их места пребывания»<sup>2</sup>. Такая модель содержит в себе потенцию двоемирия, реализуемую благодаря созданию героями воображаемого, иллюзорного иномира.

Если «враждебность персонажей к тому месту, где они вынуждены оставаться»<sup>3</sup>, которая становится константой драматургии последней трети XX в., в творчестве Чехова еще не носит всеобщего характера (так, локусы дома и сада, напротив, выступают желанными местами пребывания), то временная неустроенность героев присуща большинству произведений классика.

По словам Б.И. Зингермана, «среди... мотивов чеховской драматургии главный – мотив времени»<sup>4</sup>. За сценическим временем открывается ограниченное время человеческой жизни и бесконечное время Вселенной.

В восприятии героев время, по замечанию О.В. Журчевой, двунаправленно<sup>5</sup>: дисгармоничное и безжизненное настоящее, где «только едят,

---

<sup>1</sup> Вербицкая Г.Я. Отечественная драматургия 70 - 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 2008. С. 20-21.

<sup>2</sup> Пискун Е.С. А.П. Чехов и русская драматургия конца XX века: преемственность художественных концепций // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. С. 52.

<sup>3</sup> Мищенко Т.А. Указ. соч. С. 10.

<sup>4</sup> Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 5.

<sup>5</sup> Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. С. 16.

пьют, спят, потом умирают»<sup>1</sup>, отвергается ими, а идеал находится либо в безвозвратно ушедшем прошлом с его точно определенными ценностями и светлыми надеждами, либо в недостижимом будущем, которое должно принести миру освобождение от пошлости. Неприятие настоящего обостряется в связи с осознанием героями быстротечности жизни.

В результате герои погружаются либо в духовную апатию, безжизненность (Старцев в «Ионыче»), либо в мир утешительных иллюзий, который, как и в творчестве «новой волны» и «новой драмы», «всегда имеет позитивный эмоциональный заряд»<sup>2</sup> (сестры Прозоровы). При этом одной из форм воображаемого выступает намеренная театральность, маска, сливающаяся с личностью (Аркадина).

Однако иллюзии не разрешают внутренний конфликт, а лишь скрывают, подавляют его, – подлинным способом выхода из тупика у Чехова выступает «повседневный героизм», нравственное сопротивление пошлости не в моменты потрясений, а в бессобытийном течении рутинной действительности («Дама с собачкой»). И если у Чехова такое самопожертвование носит характер внутреннего усилия, то у современных драматургов, особенно у Н.В. Коляды, духовная стойкость часто сопряжена с физической жертвой, поскольку лишь смерть может по-настоящему освободить героя от «страшного мира».

Описанная концепция внутреннего конфликта, исключая активное внешнее действие, потребовала особых средств художественного выражения.

Прежде всего, мир художественных произведений Чехова глубоко символичен, наполнен значимыми пространственными, временными, предметными, цветовыми и звуковыми образами. При этом особо выделяются символы онтологического характера: одни из них указывают на раздробленность и дисгармоничность окружающей реальности, имеют значения «обезличивания, обездушивания человека, насильственного заточения

---

<sup>1</sup> Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Собрание сочинений: В 12 т. / под общ. ред. В.В. Ермилова, К.Д. Муратовой, З.С. Паперного, А.И. Ревякина. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т. 9. С. 594.

<sup>2</sup> Пискун Е.С. Указ. соч. С. 55.

его внутренней свободы в пределах стереотипов общественной жизни, ведущих человечество к духовному вырождению»<sup>1</sup> (например, замкнутое пространство палаты, забор с гвоздями, беспорядочно наваленный «хлам» в «Палате № 6»; знаменитый звук лопнувшей струны в «Вишневом саде»), тогда как другие отсылают к утраченному в мире, но сохранившемуся в душе героев идеалу (например, образы сада в «Вишневом саде» и в «Черном монахе»).

Кроме того, потребность в передаче глубинного личностного и философского содержания породила поэтику «скрытого внутреннего психологического движения»<sup>2</sup>, подтекста как комплекса мыслей, чувств и «невыразимого», заключенного в произносимом тексте, а также в молчании и во внутренних, непроизносимых монологах. Выражению неявных смыслов способствует также «надтекст» как обращение к «чужому слову» (фольклору, мифологии, литературе), активизирующее культурную память читателя, помогающее ему увидеть бытийное измерение изображаемого.

Использование подтекста и надтекста не только способствует раскрытию внутреннего конфликта, но и иллюстрирует дискредитацию слова как носителя определенного лексического значения, которая происходит в результате утраты миром устойчивости и нивелирования значимости действия. В пьесах Чехова слово часто теряет конкретность и обретает свойство символа: с одной стороны, монологичность речи героев, косноязычие говорят об их тотальном одиночестве, разобщенности, о том, что «никто никому ничем помочь не может»<sup>3</sup>, а с другой, – формально-содержательное сходство речи разных персонажей свидетельствует об их внутреннем сходстве, о единстве их переживаний перед лицом всепоглощающей обыденности.

Мировоззренческие и художественные открытия А.П. Чехова оказали существенное влияние на дальнейшее развитие всей отечественной и мировой литературы вообще и драматургии в частности, однако в свете предмета

---

<sup>1</sup> Еранова Ю.И. Художественная символика в прозе А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань: АГУ, 2006. С. 13.

<sup>2</sup> Громова М.И. Новые имена. Чеховские мотивы в современной русской драме. С. 144.

<sup>3</sup> Кугель А.Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М.: Мир, 1933. С. 126.

настоящего исследования среди непосредственных последователей классика наибольший интерес представляет американский драматург Теннесси Уильямс (1911–1983).

Н.В. Коляда неоднократно подчеркивал важность драматургии Уильямса для становления своего творческого метода, в этом отношении ставя его рядом с Чеховым: «Для меня Чехов и Уильямс – это два идеала, две высоты, две алмазные горы, к которым все время хочется подобраться, постоять сбоку, полюбоваться и... невольно что-то украсть»<sup>1</sup>. Внимание Коляды к творчеству Уильямса проявляется не только на вербальном, но и на художественном уровне: в постановке пьес «Трамвай “Желание”» и «Кошка на раскаленной крыше» в «Коляда-театре» и в использовании образов Уильямса в различных произведениях Коляды, прежде всего – в пьесе «Полонез Огинского», которая, по признанию драматурга, родилась из соединения «Вишневого сада» Чехова и «Трамвая “Желание”» Уильямса<sup>2</sup>.

Т. Уильямс воспринял открытия чеховского театра в рамках американской школы социально-психологической драмы (Юджин О’Нил, Элмер Райс, Клиффорд Одетс, Торнтон Уайлдер и др.)

Не обращаясь к подробному анализу творчества Т. Уильямса, выходящему за границы настоящего исследования, заметим лишь, что драматург воспринял основные принципы построения мира произведений Чехова, трансформировав их в соответствии с собственными мировоззренческими и творческими установками.

В частности, осмысляя в свете философии экзистенциализма жестокие реалии американского общества середины XX в. (власть силы и денег, этническая, расовая и иная нетерпимость, равнодушие к нравственным ценностям) – времени, когда «романтические идеалы благородства, чести, казалось, уступили место отчаянию»<sup>3</sup>, Уильямс, в отличие от Чехова,

---

<sup>1</sup> Николай Коляда: о «Курице» и о своем счастье (интервью К. Стариковой с Н.В. Колядой).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Крылова Н.В. Социальное пространство драматургии Теннесси Уильямса // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. № 3. С. 790.

изображает реальность открыто враждебной, агрессивной по отношению к персонажам, еще сохранившим духовный идеал (Бланш Дюбуа из «Трамвая “Желание”», Вэл Зевьер и Лейди Торренс из «Орфей спускается в ад», Ханна Джелкс из «Ночи игуаны» и др.). Вследствие этого внешний конфликт имеет большую напряженность, находит выражение в буквальных столкновениях, насилии, с помощью которого реальность подавляет героев, не согласных с ее законами. Стремясь убежать от безжалостной действительности, некоторые персонажи Уильямса подменяют ее миром фантазий (Бланш Дюбуа, Вэл Зевьер и Лейди Торренс), который не способен защитить от внешнего зла.

Как и Чехов, Уильямс глубоко гуманистичен, однако его гуманизм проникнут пессимизмом, «исполнен великой печали, пропитан горечью «несбывшихся надежд, мечтаний и желаний», болью за те «хрупкие и нежные души», которые, подобно мотылькам, вынуждены погибать под тяжелой поступью «мамонтов» («Элегия мотыльков»)»<sup>1</sup>. Неразрешимость внешнего конфликта влечет физическую или социальную гибель героев, стремящихся, но не способных противостоять окружающей аксиологической пустоте. Вместе с тем, некоторые из них находят силы для сопротивления и реализации нравственных ценностей даже в условиях враждебного мира (как, например, Ханна Джелкс из «Ночи игуаны»).

Реципируя чеховскую поэтику, Уильямс уделяет особое внимание символам: по мысли В.В. Котляровой, оба писателя рассматривают символические образы как «окно в неведомое», смысловая наполненность которого всегда тяготеет к широким обобщениям»<sup>2</sup>. Создавая особый «пластический театр», драматург привлекает в качестве символов не только словесные образы, но и элементы других искусств: танца, музыки, живописи, скульптуры.

---

<sup>1</sup> Котлярова В.В. Драматургия А.П. Чехова и Теннесси Уильямса: типология проблематики и поэтики в интернациональном культурном пространстве // Дергачевские чтения – 2014: Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций. Материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием. Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. 2015. С. 326.

<sup>2</sup> Там же. С. 328.

Как отмечает М. Димант, среди различных по значению символов у Т. Уильямса центральное место занимают образы, принадлежащие к семантическим полям «Любовь» и «Смерть» (трамвай «Желание» и «Кладбище», цветы для возлюбленной и цветы для умерших и т.д.) и отражающие дуализм светлого и темного начал в их взаимном отношении к действительности: «любовь и смерть всегда связаны, всегда зарифмованы»<sup>1</sup>. Данное положение перекликается с эстетико-мировоззренческой концепцией Н.В. Коляды, по словам которого, «любовь да смерть – самое главное, об этом и все пьесы. Об этом вообще все»<sup>2</sup>. Та же мысль, пропущенная сквозь призму стихотворения З. Гиппиус «Тройное», звучит в пьесе «Птица Феникс»: «Только об этом думает Бог! О человеке! Любви!!!! И смерти!!!!»<sup>3</sup>

Другим литературным источником, повлиявшим на формирование модели двоемирия в творчестве Н.В. Коляды, выступает драматургия А.В. Вампилова, также имеющая прочные связи с чеховской традицией.

Как и с А.П. Чеховым, с А.В. Вампиловым Коляда связан не только интертекстуально, но и биографически, через своего наставника В.М. Шугаева, который вместе с Вампиловым входил в дружеское литературное общество «Иркутская стенка». Коляда неоднократно говорил о том, что с юных лет знаком с творчеством Вампилова и считает его своим учителем<sup>4</sup>.

Влияние вампиловской драмы на творчество Коляды проявляется и на уровне прямых аллюзий (мини-цикл Коляды «Дощатовские трагедии» имеет подзаголовок «Подражание А. Вампилову в двух действиях»; в пьесе «Всеобъемлюще» в качестве театрального реквизита присутствуют венки из

---

<sup>1</sup> Димант М. Из жизни отдыхающих // Петербургский театральный журнал. 2001. № 23 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.theatre.ru/ptzh\\_archives/2001/23/014.html](http://www.theatre.ru/ptzh_archives/2001/23/014.html) (дата обращения: 08.09.2016).

<sup>2</sup> Николай Коляда: «Любовь да смерть – самое главное. Об этом вообще все» (интервью Н. Ваниной с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2012/03/nikolay-kolyada-lyubov-da-smert-samoe-glavnoe-ob-etom-voobsche-vsyo/> (дата обращения: 07.03.2015).

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Птица Феникс // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 7. С. 134.

<sup>4</sup> См., напр.: Лесин Е. Чехов времен застоя // Независимая газета-Exlibris (электронная версия). 2007. 16 авг. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2007-08-16/2\\_chehov.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-08-16/2_chehov.html) (дата обращения: 07.09.2016).

«Утиной охоты»), и на уровне переосмысления значимых аспектов художественной системы Вампилова в драматургии Коляды.

Исследования Н.С. Тендитник, Т.В. Журчевой, Е.М. Гушанской и других авторов, посвященные творчеству А.В. Вампилова, в том числе работы С.Н. Моторина и Н.А. Незеренко, непосредственно затрагивающие проблему диалогического взаимодействия Вампилова и Коляды, а также обобщающие исследования Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, М.И. Громовой, И.А. Канунниковой, освещающие проблемы вампиловского театра, позволяют сформулировать существенные черты идейной и поэтической организации произведений драматурга.

Прежде всего, А.В. Вампилов обращается к хронотопу провинции, в ряде случаев маркируя его уже в заглавии («Провинциальные анекдоты», «Прошлым летом в Чулимске», «Предместье» – первое название пьесы «Старший сын»). Сопоставляя Вампилова с Н.В. Гоголем, О.Н. Нестеренко пишет, что, как и в произведениях классика, у Вампилова «тема провинции... выходит далеко за географические пределы, она приобретает широкое обобщающее значение»<sup>1</sup> и позволяет раскрыть закономерности развития и духовное состояние общества в целом.

При этом мир произведения относительно бессобытиен, замкнут и проникнут «бытовизмом» сюжетных ситуаций – однако, как и в творчестве Н.В. Гоголя и А.П. Чехова, «за бытовыми ситуациями у А. Вампилова разворачивается скрытая драма бытия»<sup>2</sup>. Иными словами, Вампилов строит «философию повседневности», соединяет быт и бытие.

Анализируя образную систему «Старшего сына» и «Провинциальных анекдотов», Е.М. Гушанская отмечает, что в них «выпуклая бытовая материальность, телесность жизни» сочетается с «отдаленными раскатами

---

<sup>1</sup> Николенко О.Н. Гоголевские мотивы в драматургии А. Вампилова // Н.В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения: Материалы докладов Международной научной конференции, Москва, 30 марта – 2 апреля 2010 г. / отв. ред. Е.Г. Падерина. М.: Фестпартнер, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1423/> (дата обращения: 05.07.2017).

<sup>2</sup> Там же.

странного тяжеловесно-пронзительного гротеска»<sup>1</sup>. Использование гротеска и связанных с ним приемов парадоксальности, намеренной алогичности и иллюзорности, неправильности происходящего (как, например, в ситуации «недействительной» свадьбы в «Прощании в июне») в пьесах Вампилова обусловлено стремлением обнажить хаос бытия, разрушение естественных духовных связей, «силу нравственного одичания», искажающую «все человеческие чувства и понятия»<sup>2</sup>, невозможность самореализации.

С интерпретацией «онтологического хаоса» связан мотив судьбы, которая в творчестве Вампилова предстает как случайность, стечение обстоятельств. Сначала принимая обличье анекдотического совпадения или недоразумения (как, например, в пьесе «Старший сын» или в «Провинциальных анекдотах»), в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» судьба становится роком, обреченностью.

При этом герой Вампилова, «носитель» судьбы, – обычный, «частный» человек, соответствующий «бытовому», провинциальному хронотопу и вместе с ним преодолевающий свою буквальность: по словам С.Н. Моторина, сближающего образные системы Вампилова и Коляды, «частность» героя осмысливается драматургами в глобальных масштабах Вселенной»<sup>3</sup>.

Герои Вампилова и Коляды не сходны типологически: вампиловский представитель «потерянного поколения» 1960-х гг., разочаровавшийся в возможности переустроить жизнь персонаж «написанного» Вампиловым «третьего акта»<sup>4</sup> пьес В.С. Розова, А.Н. Арбузова и А.М. Володина, незаурядная личность, поглощенная сомнениями и противоречиями (Колесов, Бусыгин, Зилов, Шаманов), – нехарактерный образ для пьес Коляды, отличающихся гораздо большей степенью социально-психологической условности. Героев двух драматургов сближает другое: во-первых, исповедальный дискурс, во-вторых, поиск смысла и нравственных основ в аксиологической пустоте; в-

---

<sup>1</sup> Гушанская Е.М. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л.: Советский писатель. Ленингр. отделение, 1990. С. 138.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 286.

<sup>3</sup> Моторин С.Н. Вампиловские традиции в драматургии Н. Коляды // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2015. № 1. С. 98.

<sup>4</sup> Смелков Ю. Обновление конфликта (заметки о современной драматургии) // Новый мир. 1976. № 4. С. 239.

третьих, сущность конфликта, возникающего между ними и реальностью и состоящего в неприятии героем онтологического хаоса, подчинившего действительность.

Обнаружению и раскрытию данного конфликта способствует помещение героя в экзистенциальную, «пороговую» ситуацию, причем если у Вампилова она выступает следствием намеренного авторского «нравственного эксперимента», характерного для «интеллектуальной» литературы 1970-х гг. («дуэль» в «Прощании в июне», недоразумение в «Случае с метранпажем», получение Зиловым похоронного венка в «Утиной охоте»), а потому носит временный характер и потенциально преодолима, то для Коляды «пороговость» либо создается самими персонажами (в некоторых ранних пьесах – «Играем в фанты», «”Нелюдимо наше море...”», или Корабль дураков»), или, гораздо чаще, становится неотъемлемым и неизбежным свойством бытия.

На «пороге» обостряется одиночество героя, которое в драматургии Коляды также переходит из психологической в онтологическую плоскость, перед ним встают вопросы смысла жизни и нравственного выбора, в результате чего смещается «заданность традиционного конфликта от внешнего к внутреннему», выдвигается «второй план конфликта на первый»<sup>1</sup>.

Если внешний конфликт принципиально неразрешим, то внутренний конфликт героя остается незавершенным, происходит «замена авторской оценки авторским вопрошанием»<sup>2</sup>. Лишь одна героиня, Валентина из «Прошлым летом в Чулимске», находит твердый нравственный идеал и остается верна ему, даже пройдя через столкновение со страшной реальностью и сопутствующее ему страдание. Такая парадигма разрешения конфликта имеет ключевое значение для концепции двоемирия Н.В. Коляды, о чем будет сказано в третьей главе.

В целом, мир произведений А.В. Вампилова, несмотря на очевидное присутствие «онтологического хаоса», ограничивается социально-

---

<sup>1</sup> Меркулова М.Г. Драматургия А.В. Вампилова в историко-литературном контексте: Дис. ... канд. филол. наук. М.: Ин-т мировой культуры им. А.М. Горького, 1995. С. 173.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 283.

психологической реальностью пьес, которая, впрочем, благодаря некоторым устойчивым художественным особенностям все же незаметно «выходит за свои пределы», дробится, распадается на видимое и подразумеваемое. В частности, это происходит благодаря устойчивым символам (образам и мотивам), наличие которых в творчестве А.В. Вампилова констатируется многими исследователями<sup>1</sup>.

Размыванию границ реального и ирреального также способствуют мечты и воспоминания героев, что нагляднее всего проявляется в «Утиной охоте», где Зилов строит светлый, даже сакральный миф о желанном освободительном инобытии («Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...»<sup>2</sup>), обретаемом во время охоты.

Важными для драматургии А.В. Вампилова являются мотивы игры, маски, карнавала, в теории двоемирия парадоксально выступающие и отражением «перевернутости», неподлинности мира, и средством защиты от него. У Вампилова поведенческая «маска» также становится и знаком вечного притворства (Калошин в «Случае с Метранпажем»), и ролью, которую персонаж сознательно принимает как единственно возможную форму безопасного существования и даже ценностной самореализации (Бусыгин в «Старшем сыне»).

Неоднозначные по своей смысловой нагрузке мотивы лицедейства, карнавала, ирония и смешение различных речевых пластов, в том числе обращение к «народной» речи, аргументация, просторечию, как и ранее обозначенные маркеры «расширения» реальности, а также острота, незавершенность внутреннего конфликта и неразрешимость внешнего противоречия между героем и бездуховной, онтологически неустойчивой реальностью обеспечивают жанровый синкретизм драматургии Вампилова. Естественная когнитивная

---

<sup>1</sup> См., напр.: Цымбалистенко Н.В. Символы-лейтмотивы в драматургии М. Горького и А. Вампилова // Революция. Жизнь. Писатель: Сборник статей. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1980. С. 140-146; Моторин С.Н. Идеино-художественный комплекс «театра Вампилова» // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2011. № 4. С. 79-91; Журчева Т.В. Драматургия Александра Вампилова в историко-функциональном освещении (конфликты, характеры, жанровое своеобразие): Дис. ... канд. филол. наук. Куйбышев, 1984. 259 с.

<sup>2</sup> Вампилов А.В. Утиная охота // Вампилов А.В. Избранное. М.: Согласие, 1999. С. 234.

амбивалентность «мира наоборот» приводят к трагикомизму произведений драматурга, воплощающему непреодолимую абсурдность, неопределенность бытия. Частной иллюстрацией такой концепции мировосприятия служит известная финальная ремарка «Утиной хоты», указывающая на то, что Зилов то ли плачет, то ли смеется<sup>1</sup>.

Идейные и художественные открытия, сделанные А.В. Вампиловым, нашли продолжение в драматургии «новой волны». Ее представители (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Славкин, С. Злотников, В. Арро и др.) восприняли фундаментальное для поэтики Вампилова представление о связанности быта и бытия, сохранили идеи неразделимости реальности и «онтологического хаоса», трагичности судьбы, внутренней дисгармоничности, одиночества героя и преобладания внутреннего действия над внешним, продолжили использование символических образов, карнавальных мотивов, приемов иронии и языковой игры.

При этом в пьесах «поствампиловцев» была изменена интерпретация «пороговой ситуации», в которой герои больше «не осознают «пороговости» своего существования – только в глазах зрителя их слепое копошение и мелочная суэта над «бездной» выглядят бессмысленным абсурдом»<sup>2</sup>.

Перестав осознавать «пограничность» жизненных ситуаций, герои пьес «новой волны» сохранили ее интуитивное ощущение, в связи с чем возросло значение эмоций как нерационального феномена сознания и лирических, ностальгических мотивов, отражающих усилившуюся тоску по духовному идеалу, стремление к уходу из враждебного, безжизненного мира в ирреальный иномир мечты, иллюзии, подлинного или мнимого воспоминания. В результате, как отмечает О.Ю. Багдасарян, «коллизия принципиальной невоплотимости духовно-эмоционального пространства, в которое силою воображения или

---

<sup>1</sup> Вампилов А.В. Указ. соч. С. 258.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 574.

памяти на короткое мгновение осуществляется выход из бытового круговорота, становится настоящей драмой героев»<sup>1</sup>, усиливая трагизм их положения.

Кроме того, «поствампиловцами» был акцентирован мотив игры как второго способа создания идеального иномира: принимая формы танцев, песен, музыки, поэзии игровые элементы пьес «моделируют противостоящую бытовой сферу иррационального»<sup>2</sup>, к которой стремятся герои.

При этом субъективность перемещения в запредельный иномир, противопоставленный пустоте и бессмысленности реальности, ставится под сомнение: граница между миром и иномиром стирается, становится зыбкой, что усиливает ощущение фиктивности видимого и подлинности незримого.

Несмотря на безусловную связь Н.В. Коляды с общими тенденциями драматургии «новой волны», наиболее тесно его поэтика соприкасается с художественной системой Л.С. Петрушевской.

Сам Коляда неоднократно признавал выдающийся талант Петрушевской и подчеркивал существенность ее вклада в развитие отечественной драматургии – так, в одном из интервью писатель заметил: «Есть много талантливых драматургов, но совершивших революцию в драматургии, как сделала это Петрушевская, – нет»<sup>3</sup>.

Анализ посвященных творчеству Л.С. Петрушевской работ С.И. Пахомовой, Е.Д. Монгуша и др., в том числе рассматривающих художественную систему Петрушевской в литературном контексте исследований Л.Г. Тютеловой, О.В. Журчевой, М.Г. Меркуловой и др., а также соответствующих тематических разделов в обобщающих трудах Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, И.А. Канунниковой, М.И. Громовой и др. дает возможность установить специфические особенности мира

---

<sup>1</sup> Багдасарян О.Ю. Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УГПУ, 2006. С. 15-16.

<sup>2</sup> Фарино Е. Указ. соч. С. 356.

<sup>3</sup> Николай Коляда: Нашему русскому языку смешны разговоры об охране языка (интервью П. Руднева с Н.В. Колядой).

произведений Л.С. Петрушевской (как драматических, так и эпических), повлиявшие на становление двоемирия в творчестве Н.В. Коляды<sup>1</sup>.

Продолжая традицию «театра Вампилова», Л.С. Петрушевская замыкает сюжет на сфере бытовых ситуаций, стремясь к минимальной событийности, намеренно ограничивает число персонажей, «сужает» пространство и время до хронотопов квартиры, лестничной клетки, дачного домика – и при этом достигает метафизичности изображаемого, онтологического значения бытовых реалий. Такая, по сути, метонимическая организация МХП обеспечивается за счет минимизации конкретных социально-исторических маркеров и, следовательно, вынесения абсурда жизни в плоскость бытийных универсалий.

При этом быт, который олицетворяет проникающий в реальность онтологический хаос, сгущается, концентрируется вокруг героев, обретает силу. По образному выражению М.И. Громовой, в произведениях Л.С. Петрушевской «быт – плен, одушевленный властелин, персонифицированный в деталях окружающей героев обстановки»; он воплощает «приземленность, обыденность, бездуховность, цинизм как норму существования персонажей»<sup>2</sup>. Более того, в силу своей абсурдности, гротескности быт, к которому сводится видимый мир, теряет однозначность, открывая иррациональный план бытия.

Другим проявлением онтологического хаоса выступает разрушение, «переворачивание» межличностных отношений, в том числе важнейших – семейных (например, в повести «Время – ночь» описывается «женская» семья, где мать выполняет функции жены, а взрослая дочь – мужа). Страшными последствиями деструкции семьи становятся мотивы покинутости ребенка («Три девушки в голубом»), сиротства («Я болею за Швецию»), детской смерти

---

<sup>1</sup> Непосредственно художественному взаимодействию Л.С. Петрушевской и Н.В. Коляды посвящено немного работ – в частности, статьи Т.В. Журчевой (Журчева Т.В. Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову // Литература и театр. Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 2006. С. 70-79), Л.Г. Тютеловой (Тютелова Л.Г. Проблема «слова» в драматургии Н. Коляды и Л. Петрушевской // Филологическая проблематика в системе высшего образования. Самара: СамГАПС, 2007. С. 50-55), Е. Горфункель (Горфункель Е. Петрушевцы и колядовщина // *Proscaenium* / Вопросы театра. 2013. № 01-02 (XIII). С. 44-56). Как правило, диалогические связи двух драматургов рассматриваются не изолированно, а в контексте литературного процесса XX-начала XXI вв.

<sup>2</sup> Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: Учеб. пособие. С. 154.

(«Стакан воды»), которые в силу своей масштабности обретают свойство эсхатологичности.

Как и другие драматурги «новой волны», Л.С. Петрушевская создает перманентную «пороговую» ситуацию, не осознаваемую, но мучительно ощущаемую героями. Передать это ощущение позволяет мотив сновидения, которое у Петрушевской выступает отражением и продолжением мирового хаоса, позволяя стереть границу между реальным и ирреальным<sup>1</sup>.

Всеобщность пребывания в «пограничном» состоянии, неотвратимое действие судьбы, которая у Петрушевской соответствует определенному ролевому архетипу (сирота, странник, «блудный сын», убийца, жертва и т.д.), растворяет личность в раздробленном бытии. Человек оказывается беззащитен перед хаосом и абсолютно одинок, что на речевом уровне проявляется в принципиальной монологичности речи героев, не слышащих и зачастую не понимающих друг друга в равнодушной к ним «тугоухой вселенной»<sup>2</sup>.

Одним из способов выхода за границы «страшной» реальности, в соответствии с общими тенденциями драматургии «новой волны», становятся иллюзии, формирующие идеальный, но мнимый иномир, пребывание в котором обеспечивает компромисс с безжалостной действительностью, кажущееся разрешение конфликта (так можно объяснить регулярные встречи трех друзей в «Чинзано», проникнутые острым желанием скрыться от осознания ужаса жизни).

Вместе с тем, по замечанию А.Ю. Мещанского, «герои Петрушевской – не морально атрофированные люди, они способны на живую душевную рефлексию»<sup>3</sup>. В связи с этим альтернативой взаимной жестокости или созданию иллюзорной реальности для них выступает поиск нравственных ориентиров,

---

<sup>1</sup> Подробнее о поэтике сна в творчестве Л.С. Петрушевской см., напр: Монгуш Е.Д. Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевской: Дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т, 2014. С. 37-66.

<sup>2</sup> Тименчик Р.Д. Ты – что? Или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом. М.: Искусство, 1989. С. 394.

<sup>3</sup> Мещанский А.Ю. Эстетика бытового абсурда в драматургии Л. Петрушевской // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 6. Ч. 2. С. 36.

который осуществляется в контексте подсознательного стремления к любви, в художественной системе Петрушевской неотъемлемо присущего человеку.

Благодаря этому стремлению одиночество иногда может быть преодолено – и не только в онтологическом, а в социальном, буквальном смысле, и тогда диалог, несмотря на косноязычие героев, алогичность, стилистическую разноголосицу их речи, все-таки устанавливается «поверх и пониз слов и даже вопреки словам»<sup>1</sup>.

В данном контексте смерть как источник «пороговой» ситуации обретает значение не только воплощения всеобщей безжизненности и обреченности, но и испытания, выявляющего внутреннюю силу героя, у Петрушевской измеряющуюся его способностью любить. Как отмечают Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, чаще герои проваливают это испытание (Паша из «Чинзано», мать Иры из «Трех девушек в голубом»), но иногда проходят его, обретая высшую духовность ценой самопожертвования<sup>2</sup> (как, например, героиня рассказа «Свой круг», в котором появляются мотивы Пасхи и Воскресения).

Более того, в некоторых произведениях Петрушевской (рассказы «Надька», «Возможность мениппеи. Три путешествия») смерть рассматривается как единственный способ освобождения от онтологического хаоса: по словам Т.В. Сорокиной, «смерть, выступая показателем невозможности адекватной реализации внутренних потенций личности, ... становится единственным возможным решением, выходом, или точнее, переходом в иное идеальное измерение»<sup>3</sup>. При этом важно, что в рассказе «Возможность мениппеи. Три путешествия» идеальный иномир, находящийся за границами одиночества, зла и враждебности видимой реальности и противопоставленный ей, дан не через символ, а в непосредственном

---

<sup>1</sup> Тименчик Р.Д. Указ. соч. С. 394.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 614.

<sup>3</sup> Сорокина Т.В. Инфраличное и ультраличное как ценностные пределы личности героев прозы Л. Петрушевской // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 2. С. 153.

восприятию героя, представлен как иная, высшая жизнь, путь к которой лежит через смерть.

Как и в драматургии Вампилова, в творчестве Петрушевской двум полюсам бытия, очевидному деструктивному и скрытому духовному, соответствуют различные символические конструкции, которые могут носить характер аллюзий, а также иметь амбивалентные смыслы: так, финал «Чинзано», когда Паша надевает на глаза платок покойной матери и констатирует свою слепоту, можно рассматривать и как символический образ потерянности героя в неподлинном, нестабильном мире, и как отсылку к образу Эдипа, искренне страдающего и оплакивающего свою мать.

Таким образом, в творчестве Л.С. Петрушевской складывается особая метафизическая картина, отчасти основанная на традиции «театра Вампилова» и драматургии «новой волны», отчасти – на теории и эстетике постмодернизма и отчасти – на собственном мировидении писателя, отражающем гуманистическую тенденцию новейшей «постреалистической» литературы.

Однако необходимо отметить, что выделение трансцендентных планов бытия в картине мира писателя в большинстве случаев носит условный характер (хотя такие произведения, как пьеса «Вставай, Анчутка!» и вышеназванный рассказ «Возможность мениппеи. Три путешествия» прямо указывают на существование ирреального начала) и основано на интерпретации элементов структуры МХП – в частности, символических образов – в соответствии со сложившейся культурной традицией.

Как правило, конфликт в произведениях Петрушевской внешне также не выходит за границы реального, представлен как подлинно социальный, и лишь истолкование его содержания и комплексный анализ художественного произведения переводят читателя в онтологическую плоскость.

Представляется, что в этом аспекте эстетико-мировоззренческие модели мира Н.В. Коляды и Л.С. Петрушевской существенно различаются: в частности, у Коляды маркеры ирреального заметны, они пронизывают ткань видимой

реальности, создавая эффект «мерцания» бытия, что позволяет точно сформулировать основные параметры двоемирия в творчестве драматурга.

В связи с этим социально-бытовое начало конфликтов становится их исключительно формальным признаком (хотя и ярко выраженным), внешним поводом для онтологически значимого взаимодействия героев, а сам быт обретает гораздо большую символичность.

По той же причине видимая реальность, очевидно подчиненная онтологическому хаосу, в пьесах Коляды, как правило, несовместима с духовностью: идеальный иномир в пределах земного существования героев остается недостижимым, эсхатологические мотивы распада семьи и утраты детей носят всеобщий характер, а рождение сменяется смертью без повторения цикла, что превращает витальную поэтику карнавала в апокалиптическую.

«Обнажение» ирреального начала, его облачение в устойчивые художественные формы, явная дуалистичность МХП – это черты, роднящие драматургию Н.В. Коляды с творчеством прозаика и драматурга «переходного поколения» Н.Н. Садур.

Диссертационные исследования Г.А. Симон, Е.В. Старченко, С.Н. Моторина и др., а также посвященные Н.Н. Садур фрагменты обобщающих трудов Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого, М.И. Громовой, И.А. Канунниковой и др. подтверждают неординарность и сложность мировоззренческо-эстетической концепции Садур, позволяющей связать ее творчество и с постмодернизмом (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий), и с театром абсурда (И.А. Канунникова), и с «магическим реализмом» (Е.В. Старченко)<sup>1</sup>.

Вместе с тем, поэтика данного автора испытала осязаемое влияние романтической (прежде всего, Э.Т.А. Гофмана) и символистской

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 516-520; Канунникова И.А. Указ. соч. С. 123; Старченко Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГОУ, 2005. С. 20.

(М. Метерлинка, А. Блока, А. Белого) традиций<sup>1</sup>, а также русской классической литературы XIX в., особенно Н.В. Гоголя, которого Садур назвала «самым главным» для нее писателем<sup>2</sup>.

Представляется, что именно современное переосмысление гоголевской интерпретации рассматриваемой модели двоимирия сближает организацию мира художественных произведений Н.Н. Садур и Н.В. Коляды, что особенно отчетливо проявляется при сопоставлении пьес двух драматургов, основанных на текстах классика («Нос», «Панночка», «Брат Чичиков» Садур и «Старосветская любовь», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Коробочка», «Мертвые души» Коляды). В частности, помимо непосредственных интертекстуальных контактов, указанные пьесы роднит связанность условной реальности и «потревоженного хаоса мироздания», выраженного в «эстетике ужасного»<sup>3</sup>, а также темы «мертвой» и «спящей» души и возможности духовного возрождения героев, переживаемого после столкновения с персонифицированным хаосом.

Сходство метафизических моделей Садур и Коляды, в значительной степени основанных на художественном мировидении Н.В. Гоголя, безусловно, выходит за границы собственно «гоголевских» пьес. При этом если идейная, концептуальная близость данных моделей остается неизменной, то художественные средства их выражения могут различаться: в частности, для Садур характерна явная фантастичность образов, тогда как Коляда, особенно в позднем творчестве, чаще обращается к «завуалированной» или к «нефантастической» фантастике.

Как и представители «поствампировской» драматургии, Н.Н. Садур изображает узнаваемые бытовые реалии как отражение онтологически значимых процессов – проникновения хаоса, темного, разрушительного начала в повседневную действительность, становящуюся абсурдной и пугающей.

---

<sup>1</sup> См., напр.: Симон Г.А. Романтические принципы репрезентации реальности в романе Н. Садур «Немец» // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 10. С. 154-159.

<sup>2</sup> Носитель (Интервью А.В. Переваловой с Ниной Садур) // Неделя. 1994. № 31. С. 13

<sup>3</sup> Климова Т.Ю., Симон Г.А. Эстетическая категория ужасного в «гоголевском» тексте Н. Садур // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2011. № 1 (23). С. 253.

Однако отличительной чертой художественного метода писателя выступает объективность существования ирреального мира и открытость границы между ним и видимой действительностью.

Проникновение ирреального в бытовое пространство влечет фантазмагоричность и мифологичность поэтики, постоянное «мерцание» художественного бытия, пронизанного гротескными и символическими образами.

Сценический хронотоп, соответствующий видимой реальности, в произведениях Садур небуквален, он является отражением либо темного, либо светлого (гораздо реже) иномира. Так, художественное пространство представляет собой или «антидом»<sup>1</sup>, утративший предметность и семейную принадлежность настоящего дома, наполненный тревожными звуковыми и цветовыми символами ирреального (особое место среди «антидомов» занимают коммунальные квартиры, которые в творчестве Садур («Честное будущее», «Чудесные знаки спасения», «Немец» и др.) выступают воплощением бытовой пошлости и жестокости), или безграничное архетипическое пространство (поле в «Чудной бабе», дорога в «Ехай!»), символизирующее неприкаянность человека в мире, его беспомощность перед силами судьбы и природы. К другому – светлому – иномиру – отсылает образ сада как символ подлинного дома («Морокоб», «Нос»). Что касается художественного времени в произведениях Садур, то оно лишено конкретики и линейности, поскольку разомкнуто в вечность, и может быть лишь обозначено указанием времени года или суток, определяющим общую атмосферу МХП («Ехай!», «Поле», «Нос», «Замерзли» и др.), или соотнесено с воспоминаниями героев («Немец»).

Сценическому миру противопоставлен объективно существующий иномир хаоса, разрушающий видимую реальность, подменяющий ее симуляцией («Чудная баба») и атрибутируемый посредством «завуалированных» символов – «страшных и пугающих проявлений»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Старченко Е.В. Указ. соч. С. 18.

<sup>2</sup> Тихомирова Е. Проникшая // Знамя. 1995. № 7. С. 217.

безымянных сил, создающих ощущение иллюзорности, хрупкости, буквальной неустойчивости мира («На цыпочках, чтоб не соскользнуть в смерть»<sup>1</sup>).

Трагическая обреченность человека в «страшном мире», его зависимость от слепого рока заставляют героев искать спасения в безумии (как Лидия Петровна в «Чудной бабе») или в воображении, которое создает иллюзорное подобие романтического двоения реальности на видимую и «светлую» (так, в романе «Немец» реальный план повествования переплетается со сказочным, развенчание которого влечет превращение идеального возлюбленного в духовно пустого человека с отсутствующей линией жизни).

В результате очевидным способом освобождения из плена симулякров и «онтологического хаоса» становится лишь смерть героя, которая в научной литературе интерпретируется неоднозначно.

В частности, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, основываясь на том, что в произведениях Садур зло часто эстетизируется, наделяется несвойственным обыденности красотой и притягательной силой (Панночка, Незнакомка, Ирма в пьесе «Нос»), делают вывод о способности «метафизического мрака» путем уничтожения освободить замороженного героя от симулятивности жизни<sup>2</sup>.

Однако представляется, что вера в существование высшего, сакрального нравственного идеала, глубокий гуманизм, присущие художественному мировоззрению Н.Н. Садур и подтверждаемые ею в устных выступлениях<sup>3</sup>, наполняют смерть героев иным содержанием.

Прежде всего, в творчестве Садур зло рассматривается как безусловно враждебное человеку (в «Панночке» Хома Брут описывает потустороннее ирреальное начало так: «Мы тут живем, а оно ворочается, и скрипит, и чавкает. Оно шарит липкими усами, кого зацепить отсюда...»<sup>4</sup>), его очарование – лишь

---

<sup>1</sup> Садур Н. Немец // Садур Н. Иголка любви. М.: Вагриус, 2007. С. 32.

<sup>2</sup> См.: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 520.

<sup>3</sup> В частности, в ранее упоминавшемся интервью «Носитель» Н.Н. Садур говорит о том, что «силы света намного сильнее» зла, а любовь – это «жалость о человеке», «жизнь души» (Носитель (Интервью А.В. Переваловой с Ниной Садур). С. 13.)

<sup>4</sup> Садур Н. Панночка // Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 265.

наваждение, морок, а близкий контакт с ним оборачивается необъяснимой тоской, печалью, «замерзанием души», причем последнее в ряде произведений («Панночка», «Замерзли», «Ехай!» и др.) выражено в соответствующем символическом образе телесного оледенения. Вне поэтики фантастического «замерзание души» означает равнодушие, пошлость, ценностную пустоту, ослепление абсурдом быта и соответствует гоголевскому «сну души», нуждающейся в пробуждении.

Пробуждение, то есть преодоление «зла мира», у Садур возможно в рамках не внешнего (неразрешимого), а внутреннего конфликта персонажа, который может обрести высший идеал помимо иллюзорной действительности.

Помещая героя в ситуацию нравственного выбора, автор «обнажает» зло, позволяет увидеть его сущность и принять решение, нередко сопряженное с самопожертвованием ради спасения мира (в таком положении оказываются, в частности, Лидия Петровна из «Чудной бабы», Егор из «Заря взойдет», Хома Брут из «Панночки»). В отличие от Лидии Петровны, испугавшейся требуемой жертвы, Егор, Виктор и Зоя из «Заря взойдет», а также Хома Брут отдают свои жизни ради любви в ее высшем гуманистическом понимании и таким образом обретают свободу от тьмы земного бытия.

Таким образом, в произведениях Н.Н. Садур двумя основными онтологически значимыми оппозициями выступают противопоставления видимой реальности и потустороннего темного иномира, а также видимой реальности и высшего духовного идеала, обретаемого героями за пределами абсурдной обыденности.

По словам Е.В. Старченко, развивая идеи Н.В. Гоголя, Н.Н. Садур «акцентирует мысль на том, что не внявший заветам Гоголя мир безвозвратно погряз во тьме»<sup>1</sup>. Те же гоголевские онтологические прогнозы находят подтверждение и в творчестве Н.В. Коляды. Вместе с тем, в его пьесах самопожертвование героя обычно представлено не как спасение всего мира, а как возрождение одной души, о чем будет сказано в третьей главе.

---

<sup>1</sup> Старченко Е.В. Указ. соч. С. 11.

В творчестве Садур объективность существования темного и светлого полюсов иномира обеспечивается тотальной символизацией хронотопа и образной системы, в которой фактически каждый элемент имеет символические смыслы. При этом одни символы связаны с ирреальным злом, тогда как некоторые (звезды в первой части «Заря взойдет», солнце в финале «Красного парадиза» и др.) соотнесены со светлым началом и напоминают о реальности любви, надежды, мечты. Кроме того, ряд символов (например, волк) носит амбивалентный характер, создавая эффект «мерцания» тьмы и света.

Итак, модель двоемирия в творчестве Н.В. Коляды формировалась под влиянием различных литературных источников, которые, в свою очередь, связаны между собой общностью базовых параметров кризисного мировосприятия, заключающего в себе потенцию «двоения» мира, и художественных особенностей, выражающих порождаемые таким мировосприятием внутренние и внешние конфликты.

Однако центральное место среди данных источников, на наш взгляд, занимает творчество Н.В. Гоголя, определяющее воздействие которого будет рассмотрено далее на примере четырех «гоголевских» пьес Коляды.

### **Выводы по Главе 1**

1. Двоемирие как особое литературное явление непосредственно связано с феноменом мира художественного произведения и представляет собой модель его организации, основанную на принципе бинаризма.

2. В рамках настоящего исследования двоемирие ограничивается оппозицией «Здесь – Там», предполагающей противопоставление земного и потустороннего. В соответствии с выбранным подходом двоемирие понимается как устойчивая и инвариантная для творчества отдельных авторов и литературных общностей (течений, направлений) модель построения мира художественного произведения, основанная на архетипической оппозиции «Здесь – Там» и имеющая мировоззренческое значение для писателей, космологическое – для творимой ими условной реальности и онтологическое – для их персонажей.

3. К основным этапам теоретического и художественного осмысления рассматриваемой модели двоемирия относятся философия Платона и христианский символизм, послуживший основой средневековой литературы; философия немецкого романтизма и идеи В.С. Соловьева, оказавшие определяющее воздействие на модель двоемирия в романтизме и в «младосимволизме» соответственно; философия постмодернизма (постструктурализма), воплощенная в постмодернистской художественной практике.

4. В учении Платона были сформулированы такие основополагающие положения теории двоемирия, как разделение бытия на видимое и незримое, соотносимость видимого и незримого планов бытия, доступность незримой стороны бытия только иррациональному восприятию, неразделимость этического, эстетического и гносеологического начал в процессе постижения ирреального мира. Данные положения были восприняты средневековыми философией (прежде всего, патристикой) и художественной литературой, в рамках которых развивалась теория символа как таинственного и многозначного образа, связывающего видимый и ирреальный миры, а также сформировалась модель двоемирия, включающая две разнонаправленные оппозиции: Дольний мир – Горний, Божественный, гармоничный мир, Дольний мир – темный мир, воплощающий злое, хаотическое начало.

5. В Новое время (с конца XVIII в.) исследуемая модель двоемирия становится показателем социокультурного кризиса, «порогового» сознания эпохи. В частности, двоемирие было актуализировано на рубеже XVIII–XIX вв. в творчестве романтиков, опиравшемся на немецкую романтическую философию, и в конце XIX – начале XX вв. в произведениях «младосимволистов», основной теоретической базой которых стало учение В.С. Соловьева. Сохранив названные конструктивные признаки рассматриваемой художественной модели, романтики и «младосимволисты» развивали также идеи исключительности личности, способной постичь иномир, и теургической роли творца, которому доступно искусство как высшая форма познания

ирреального; необходимости «развоплощения» предметов и явлений для открытия их истинного символического смысла; значимости снов и видений в процессе познания иномира; абсурдности видимой действительности, подвергшейся разрушительному воздействию темного иномира и противопоставленной высшему, идеальному, духовному плану бытия.

Кроме того, в творчестве двух данных литературных общностей были выработаны устойчивые художественные средства, маркирующие обращение к модели двоемирия.

6. Данные средства были восприняты во второй половине XX в. художественной практикой постмодернизма, «редуцировавшей» исследуемую модель двоемирия посредством лишения ее высшего идеального иномира. Особенно такая интерпретация двоемирия характерна для российского постмодернизма, возникшего в условиях дискредитации советского утопического метанарратива и ставшего одним из источников формирования «постреализма», «неосентиментализма» и других направлений новейшей литературы.

7. Двоемирие как инвариантная модель организации внутреннего мира художественных произведений современного драматурга Н.В. Коляды сформировалось под влиянием как собственно литературных, так и внелитературных факторов.

8. К внелитературным факторам относятся социально-политическая и культурная ситуация «перестроечного» и «постперестроечного» периодов, личные качества и ценностные установки драматурга.

9. К собственно литературным факторам становления двоемирия в творчестве Н.В. Коляды относятся опосредованные и непосредственные литературные влияния. Опосредованно на двоемирие Коляды повлияли все знаковые воплощения двоемирия, а также творчество писателей, переосмысливших их в соответствии со своими авторскими интенциями.

К непосредственным источникам разработанной писателем модели двоемирия относятся творчество А.П. Чехова и Т. Уильямса, драматургия

А.В. Вампилова и «новой волны» (прежде всего Л.С. Петрушевской), произведения Н.Н. Садур, творчество Н.В. Гоголя.

10. Объектом творческого переосмысления в драматургии Н.В. Коляды становятся такие особенности чеховского художественного мира, как изображение рутинного быта в его соотносимости с бытием; глубокий гуманизм; неразрешимость внешнего субстанционального конфликта и неразрешенность выходящего на первый план внутреннего конфликта между нравственным идеалом и осознанием его недостижимости; стремление героя к созданию иллюзорного иномира мечты, противопоставленное «повседневному героизму»; связь действительности как с хаотическим, так и с ценностным, духовным началами, достигаемая с помощью символических образов; одиночество и разобщенность героев, принципиальная неспособность достичь взаимопонимания средствами языка, что обуславливает важность «подтекста» и «надтекста», монологичность речи персонажей, трансформацию форм авторского присутствия в тексте.

11. Среди писателей, испытавших влияние творчества А.П. Чехова, для нас особенно значим Т. Уильямс. В общих чертах реципировав чеховскую эстетико-мировоззренческую модель, Уильямс изобразил видимую реальность открыто враждебной к героям, сделал внешний конфликт более явным и напряженным. Пережив его как бытийное испытание, герой, стремившийся сохранить нравственный идеал, либо гибнет, либо находит силы для сопротивления ценностной пустоте. Соотносимость видимой реальности с «темным» и «светлым» планами бытия у Уильямса выражается с помощью двух групп символов, связанных с концептами «Смерть» и «Любовь».

12. В драматургии А.В. Вампилова нашли воплощение такие значимые для двоемирия Н.В. Коляды особенности, как помещение героя в «пороговую» ситуацию, в которой его одиночество переходит в онтологическую плоскость, перед ним возникают проблемы смысла жизни и поиска духовных ориентиров, которые для действующих лиц Вампилова не являются «предзаданными»; исповедальный дискурс, выполняющий смыслообразующую функцию наряду с

«подтекстом»; использование мотивов алогичности, парадоксальности, иллюзорности происходящего, гротескных образов и «мерцающих» символов в целях обнажения онтологического хаоса.

13. Среди драматургов «новой волны», продолживших традиции вампиловского театра, особое место занимает Л.С. Петрушевская, чье творчество оказало воздействие на формирование двоемирия Н.В. Коляды в таких аспектах, как метонимичность внутреннего мира пьес, отражающего тотальную аксиологическую деструкцию; актуализация эсхатологических мотивов; перманентность «пороговой» ситуации, не осознаваемой, а лишь ощущаемой героями; всеобщность трагической судьбы, растворяющей личность в раздробленном бытии; рост значимости внерациональных элементов сознания героев; усиление тоски по духовному идеалу, стимулирующей создание иллюзорного иномира мечты; неизменное стремление героев к любви; особая речевая организация текста, запечатлевшая противоречивость мира, его алогичность и нецельность.

14. Наконец, художественная картина мира Н.В. Коляды тесно связана с эстетико-метафизической системой Н.Н. Сакур, которая характеризуется такими чертами, как открытое разделение бытия на условно реальный и ирреальный миры, репрезентация повседневного хаоса действительности как маркера потустороннего зла, которое представлено с помощью прозрачных символических образов; постулирование фиктивности и неустойчивости воспринимаемой реальности; подчеркнутая апокалиптичность поэтики, констатация несовместимости действительности с нравственным идеалом; развитие гоголевских мотивов «спящей» и «мертвой» души, а также темы самопожертвования ради духовного спасения.

15. Таким образом, двоемирие в художественной системе Н.В. Коляды формировалось не изолированно, а под воздействием различных литературных источников, связанных между собой благодаря общности кризисного мировосприятия художников и устойчивых средств его творческого опосредования.

## Глава 2.

### ДВОЕМИРИЕ Н.В. КОЛЯДЫ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Н.В. ГОГОЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ «ГОГОЛЕВСКИХ» ПЬЕС)

#### § 1. Соотношение реального и ирреального начал в художественной системе Н.В. Гоголя

Н.В. Гоголь является автором, оказавшим неоспоримое влияние на дальнейшее развитие отечественной и мировой литературы, и одним из его открытий, неизменно привлекавших внимание последующих поколений писателей, выступает особая онтологическая организация мира художественных произведений.

В частности, восприняв романтическую модель двоемирия, Гоголь подверг ее глубокому философскому и эстетическому переосмыслению, что предопределило связь его творчества с искусством модернизма и постмодернизма.

Так, условность и символичность гоголевской картины мира, которая «теряет сходство с формами жизни, но обладает свойствами концептуальности»<sup>1</sup>, ее соотносимость как с силами хаоса, «распыляющими» бытие, так и с высшим духовным идеалом, выраженная с помощью закрепленных в культуре художественных средств, демиургическая роль творца объясняют интерес к мировоззренческо-эстетической системе Гоголя со стороны представителей русского модернизма (А. Белый, А.А. Блок, Ф.К. Сологуб, Д.С. Мережковский, А.М. Ремизов и мн. др.).

С другой стороны, «игровой компонент», «смещение границ между реальностью и иллюзией, искусственным и естественным, автором и персонажем»<sup>2</sup>, «онтологизация» телесности и вещи, утрата лицами и

---

<sup>1</sup> Клягина Л.Р. Творчество Гоголя как духовный источник русского авангардного искусства // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной конференции / под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: КДУ, 2007. С. 228.

<sup>2</sup> Осипова Н.О. «Гоголевский текст» в пространстве постмодернистской прозы // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной конференции / под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: КДУ, 2007. С. 245.

предметами определенного, цельного облика сближают гоголевскую эстетику и поэтику постмодернизма, заставляя его представителей (В. Пелевин, Вен. Ерофеев, Т. Толстая, А. Королев, Т. Ландольфи, Ч. Юханссон и др.) обращаться к произведениям Гоголя не только как к материалу для интертекстуальной игры, но и как к отправной точке творческого поиска.

Безусловно, художественная картина мира Н.В. Гоголя равным образом оказала существенное воздействие на творчество многих других писателей, среди которых Н.В. Коляда.

Драматург, называя Гоголя «невероятным писателем» и подчеркивая важность его художественной системы для формирования своего творческого метода и для становления «уральской школы драматургии»<sup>1</sup>, неоднократно вступал в диалогическое взаимодействие с классиком и в литературной, и в театральной сферах. В частности, Коляде принадлежат четыре пьесы («Старосветская любовь» (1998), «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (2008), «Коробочка» (2009), «Мертвые души» (2013)), основанные на текстах Гоголя, а также оригинальные постановки комедий «Ревизор» и «Женитьба», успешно идущие на сцене «Коляда-Театра».

Остановившись на литературном взаимодействии двух художников, следует отметить, что названные пьесы Н.В. Коляды представляют собой лишь частный случай реализации инвариантной для него модели построения мира художественного произведения, на становление которой, в свою очередь, оказало воздействие не какое-либо отдельное произведение Н.В. Гоголя, а его эстетико-космологическая модель в целом. Вместе с тем, именно в «гоголевских» пьесах Коляды это воздействие, обнаруживаемое на всех уровнях художественного целого, проявляется наиболее явно.

В первую очередь, исследование произведений, очевидно являющихся результатом рецептивной деятельности, требует анализа источника рецепции. При этом в условиях дискуссионности многих аспектов творчества Н.В. Гоголя

---

<sup>1</sup> См., напр.: «У Гоголя – бесконечно смешно, а потом – “Над кем смеетесь?”» (интервью О.Ю. Багдасарян и А.В. Титовой с Н.В. Колядой).

представляется необходимым обозначить те интерпретации, которые, на наш взгляд, наиболее полно отражают сущностные черты организации мира художественных произведений классика.

М.М. Бахтин в статье «Рабле и Гоголь» в качестве основополагающего свойства гоголевского художественного мира выделял его двуплановость, одновременное наличие в нем двух взаимодействующих плоскостей: «мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ... и мира, где все смешно и несерьезно, где серьезен только смех»<sup>1</sup>. Второй (внутренний, скрытый) мир ученый связывал с традицией народной смеховой культуры, с «карнавальным мироощущением», которое, по его мнению, было присуще Гоголю. Все произведения классика мыслятся М.М. Бахтиным как целостное воплощение «чистого народно-праздничного смеха», который позволяет включить в амбивалентные пары жизнь и смерть, высокое и низкое, а также «перевернуть» или полностью разрушить существующие нормы ради достижения «неожиданности и непредвидимости правды»<sup>2</sup>, добра.

Не отрицая безусловное присутствие в произведениях писателя карнавального начала, вслед за М.М. Бахтиным заметим, что гоголевский смех «создает своего рода катарсис пошлости»<sup>3</sup>. Однако «катарсис пошлости» в контексте этических взглядов Гоголя едва ли был совместим с беспечным весельем карнавала. Скорее, всеобщая пошлость была той глубинной причиной, которая вызывала у писателя «незримые, неведомые» миру слезы, скрывающиеся за «видным миру смехом»<sup>4</sup>.

Данное предположение подтверждается постоянным присутствием даже в ранних произведениях Гоголя неявно ощутимой «грустной и странной ноты»<sup>5</sup>, которая незаметно разрушает традиционную концепцию карнавальности.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4. С. 519.

<sup>2</sup> Там же. С. 521.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 5. С. 130.

<sup>5</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: «Coda», 1996. С. 21-22.

Исследования в области поэтики Гоголя, принадлежащие таким авторам, как Ю.В. Манн, В.В. Виноградов, С.Г. Бочаров, М.Я. Вайскопф, К.В. Мочульский, И.А. Виноградов<sup>1</sup> и др., показывают, что скрытый иномир в произведениях Гоголя связан с карнавальным началом как содержание и форма, что карнавализация действительности – лишь оболочка, скрывающая истинную сущность незримого плана бытия.

Пониманию этой сущности способствует обращение к источникам художественного мировоззрения Н.В. Гоголя. Так, размышляя о происхождении эстетико-философских взглядов писателя, К.В. Мочульский отмечает, что еще в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» он «следует двум разнородным традициям... Первая – немецкая романтическая демонология,... вторая – украинская народная сказка с ее исконным дуализмом, борьбой Бога и дьявола»<sup>2</sup>. Именно под влиянием практики немецких романтиков, фольклорной традиции и христианского учения, постепенно занимающего в сознании и творчестве писателя все более заметное место, складывается особая гоголевская философия миропорядка, впервые представленная еще в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

В своем первом цикле повестей художник изображает не только антитезу современной действительности и идеального мира народной жизни, но и оппозицию условной реальности произведений и ирреального, демонического иномира, проникающего в повседневную жизнь персонажей.

По словам В.В. Гиппиуса, шесть из восьми повестей «Вечеров...» «варьируют одну тему» – «вторжение в жизнь людей демонического начала и борьба с ним»<sup>3</sup>. В данном случае речь идет о непосредственном столкновении героя с представителями народной демонологии, в котором герой если не

---

<sup>1</sup> См., напр.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме; Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1976. 511 с.; Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. 296 с.; Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Рос.гос.гуман.ун-т, 2002. 686 с.; Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя. Париж: YMCA-PRESS, 1934. 151 с.; Виноградов И.А. Гоголь - художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания. М.: Наследие, 2000. 449 с.

<sup>2</sup> Мочульский К.В. Указ. соч. С. 20

<sup>3</sup> Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь / предисл., сост. Л. Аллена. СПб.: Logos, 1994. С. 32.

проигрывает, то, во всяком случае, никогда не побеждает, не уничтожает злое начало.

При этом ученый считает, что повести «Сорочинская ярмарка» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» стоят «вне демонизма». Однако представляется, что именно в этих двух повестях, особенно в последней, гоголевское понимание враждебного человеку ирреального начала, более очевидное в зрелом творчестве художника, проявляется ярче всего.

Так, повесть «Иван Федорович Шпонька...», которая определила направление дальнейшего развития гоголевского творчества, несмотря на отсутствие фантастических образов, не только не выходит за идейные границы «Вечеров...», но и воплощает их замысел в концентрированном виде.

В повести изображен мир обыденности и бездуховности, где высокие чувства травестируются, «образованность» выражается в умении пить «выморозки», танцевать мазурку и «таскать жидов за пейсики»<sup>1</sup>, эстетически значимые процессы (чтение) и действия (поцелуй) автоматизируются и овеществляются. Именно такой, по мысли Гоголя, предстает реальность, в которую не просто заглянуло, а уже проникло зло, обратившее молодость и силу народа в духовную дряхлость и пошлость (неслучайно события повести – единственной в сборнике – разворачиваются в самом недавнем прошлом).

Явление пошлости – ключевое для творчества Гоголя. В интерпретации писателя пошлость – это «самодовольство в людях, отсутствие стремления ввысь, спокойное погружение в свой ничтожный маленький мир», «трагический знак опустошения человеческих душ»<sup>2</sup>, захваченных «страстишкой», пороком; в конечном итоге, это смерть души. В то же время пошлость в видимой реальности – следствие воздействия темного, демонического начала, удавшееся искушение, не встретившее нравственного сопротивления персонажей, которые утратили высший духовный идеал.

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 1. С. 249.

<sup>2</sup> Зеньковский В. Н.В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь / Предисл., сост. Л. Аллена. СПб: Logos, 1994. С. 215, 219.

Обозначенная концепция двоемирия Н.В. Гоголя в ее цельности и эстетической оформленности нашла отражение в исследованиях Ю.В. Манна, опирающихся на присущую Н.В. Гоголю тенденцию к универсализации изображаемого, к сопоставимости общей организации его картины мира и строения внутреннего мира отдельных произведений.

В частности, анализируя развитие гоголевской художественной системы, ученый приходит к выводу о трансформации способа репрезентации наполняющего видимый мир ирреального начала, которое постепенно утрачивает фантастического представителя и облекается в формы «завуалированной (неявной)» и «нефантастической» фантастики, создающие эффект «мерцания», нестабильности зримой действительности, за которой скрывается «необъяснимый и неконтролируемый разум»<sup>1</sup>.

В связи с этим «здешняя» реальность у Гоголя, в соответствии с архетипическим пониманием двоемирия, предстает лишенной духовной основы, а потому абсурдной, бессмысленной и фиктивной, «перевернутой» и раздробленной вмешательством враждебного хаоса. Именно он выступает тем началом, которое изнутри разрушает светлую карнавальность, превращает ее в зловещую пародию на саму себя. Действительно, телесное и духовное в мире гоголевских произведений меняются местами, как предписывает карнавальная традиция; но эта путаница проникает в самую ткань бытия, в ее этическую основу – «и тогда в какой-то момент читателю открывается, что лиц и событий иного порядка не будет и не может быть и что это унылое течение пошлости и «называется жизнью»»<sup>2</sup>.

Ввиду особого построения художественного мира амбивалентность у Гоголя – это также взаимный переход не веселого и грустного, а веселого и неясного, жуткого; не жизни и смерти как бесконечно сменяющих друг друга начал, а жизни и трагического, противоестественного финала и т.д.

---

<sup>1</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 255.

<sup>2</sup> Там же. С. 347.

При этом описанная метафизическая картина находит выражение на всех уровнях «эстетического объекта».

Так, на уровне сюжета и его композиции мнимость происходящего и беспомощность персонажей перед лицом внешней враждебной силы выражаются с помощью «миражной интриги», развитие и завершение которой никак не влияют на общее положение вещей (вторая часть «Невского проспекта», «Ревизор», «Мертвые души» и др.), повторяемости (цикличности) эпизодов и «закольцованности» действия. Кроме того, существенную роль играет алогизм происходящих событий (например, дорожная путаница в «Мертвых душах»), маскирующийся под случайность и маркируемый словами повествователя «как-то», «само собой», «будто сама судьба...» и т.п.

На уровне системы персонажей вторжение ирреального зла в видимый мир приводит к тотальной пошлости, искажению нравственных норм и духовной пустоте, в которой личность героя растворяется, теряет свою самостоятельность и индивидуальность.

Данное онтологическое состояние выражается, прежде всего, с помощью образа «обездуховленного» тела, создаваемого за счет гротескных мотивов «овеществления» человека (портрет Собакевича дается через метафору изготовления деревянного предмета: «[натура]хватила топором раз – вышел нос,хватила в другой – вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза...»<sup>1</sup>), сближения человека с животным (Чичиков испачкан грязью, «как боров»), его метонимического сведения к предмету одежды или к части тела (знаменитое описание Невского проспекта). Вообще, распад тела, смещение его частей, их «оживление» являются излюбленными гоголевскими мотивами («Нос его невольно понюхал верхнюю губу, что обыкновенно он делал прежде только от большого удовольствия»<sup>2</sup>), соединяющих писателя с поэтикой постмодернизма и отражающих дезинтеграцию мира и субъекта.

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души. С. 92.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 2. С. 476.

Кроме того, Гоголь добивается эффекта «автоматизма», повторяемости поступков (например, Чичиков рассказывает «множество приятных вещей, которые уже случилось ему произносить в подобных случаях в разных местах»<sup>1</sup>), их алогичности (подчеркивается указанием на произвольность действия: «как-то», «почему-то», «само собою» и т.п.), как и алогичности реплик («в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою»<sup>2</sup>), что формирует ощущение вмешательства чужой воли, марионеточности персонажей, абсурдности изображаемого. Писатель также уделяет большое внимание детализации «телесных» действий и процессов (например, трапезы и ежедневных занятий в доме «старосветских помещиков»), наделению ничтожных бытовых дел мнимой важностью («запечатывание» дынных семечек в Повести о двух Иванях), при этом травестируя те чувства (любовь, дружба и т.д.) и занятия (например, чтение), которые в естественной системе координат имеют подлинно высокий смысл.

Частным случаем телесной нецельности, «овеществленности» или «зооморфности» героев являются мотивы маски, отсутствия или деформации лица, тесно переплетающиеся не только с романтической поэтикой, но и с христианскими и народными представлениями о неопределенности, подвижности облика персонифицированного зла<sup>3</sup>. По мнению Л.Р. Клягиной, разрушение лица в творчестве Гоголя выступает маркером бездуховности героев, их непричастности Божественному началу, а, следовательно, утраты ими индивидуальности, их безжизненности: «тварь сама по себе, вне своего отношения к Богу... не-бытийна, безлична, неипостасна»<sup>4</sup>.

Еще одним распространенным «симптомом» искажения реальности и человеческой природы в художественной системе Н.В. Гоголя является двойничество (парность) персонажей, организованное по принципу

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души. С. 164.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 4. С. 223.

<sup>3</sup> См., напр.: Толстая С.М. Нечистая сила // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Междунар. отношения, 2002. С. 319-321.

<sup>4</sup> Клягина Л.Р. Указ. соч. С. 227.

«удвоения», который предполагает, что «изображенное явление (целое) представлено с помощью двух героев, повторяющих и дополняющих друг друга»<sup>1</sup>. По своей сущности двойничество в гоголевской поэтике сходно с обезличением, поскольку является следствием поглощения персонажа пороком, пошлостью, которые подавляют естественную для человека индивидуальность, иногда все же внезапно обнаруживающую себя (о чем речь пойдет далее).

Использование всех приведенных художественных средств влечет «мерцание», двоение образов на кажущееся, фиктивное (по выражению А. Белого – «кукольный театр»<sup>2</sup>) и то, что за ним скрывается.

С одной стороны, «мерцание» позволяет увидеть в реалистических образах мистическое начало, интерпретировать их как персонификации темного иномира – так, М.Я. Вайскопф отмечает демонические черты в персонажах «Ивана Федоровича Шпоньки...», в общем контексте произведения травестированные и «обесмысленные»<sup>3</sup>; часто признаки ирреального обнаруживаются также в образах Хлестакова, Чичикова и других гоголевских героев<sup>4</sup>. То же относится и к образам животных (кошки, свиньи, собаки), традиционно связываемых с ирреальными силами и регулярно встречающихся в произведениях писателя.

С другой стороны, сам намек на демонизм героев, а также все перечисленные приемы обличения их духовной пустоты в зрелом творчестве Гоголя обретают символический характер и позволяют определить истинную – враждебную – природу хаоса, скрывающегося за повседневной действительностью и лишаящего ее жизни и души.

---

<sup>1</sup> Комова Т.Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2013. С. 6.

<sup>2</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. С. 165.

<sup>3</sup> Вайскопф М.Я. Указ. соч. С. 183-187.

<sup>4</sup> См., напр.: Мережковский Д.С. Гоголь и черт. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 384 с.; Кривонос В.Ш. Чичиков в «Мертвых душах»: между человеком и нечеловеком // Гоголь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения: Сб. статей по материалам Междунар. науч. конф. / под общ. ред. В.П. Викуловой. Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2012. С. 158-167.

Онтологический хаос (или, как его обозначает сам Гоголь в «Портрете» редакции «Арабесок», «беспорядок природы», «сумасшествие природы»<sup>1</sup>) находит отражение также в системе предметных образов и в пространственной организации произведений классика.

В науке определено, что гоголевский предметный мир отличается предельной наполненностью, загроможденностью: вещьность, как и телесность персонажей, выступает характерологической особенностью бездуховного мира.

Однако, как представляется, семантическая нагрузка ложится не только на количество изображаемых предметов, но и на неестественный, алогичный характер связей между ними, обстоятельства их появления, исчезновения, внешнего вида или «поведения», странность которых и рождает ощущение «беспорядка природы», «мерцания» бытия.

Так, необъясненным остается возникновение в руках Черевика обшлага красной свитки; детали интерьера помещиков в «Мертвых душах» зачастую не имеют никакой привычной логической связи, становясь рядоположенными в силу «логики абсурда» (как, например, необъяснимо оказавшиеся в одном месте и подчеркнута противопоставленные элементы убранства усадьбы Собакевича); ярким примером неестественно проявляющей себя вещи, чье «поведение» основано на гротескном мотиве оживления неживого, служат словно по собственной воле издающие змеиное шипение и хрип часы в доме Коробочки, загадочная природа которых неизменно привлекает внимание ученых<sup>2</sup>.

Подобно тому, как Гоголь травестирует чувства и занятия, потенциально имеющие духовное наполнение, он «снижает» образы эстетически значимых объектов – в частности, книг и картин, которые в руках его героев обретают исключительно утилитарное значение или вовсе теряют свой подлинный смысл.

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Портрет <Редакция «Арабесок»> // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. т. Т. 7. С. 283.

<sup>2</sup> См., напр.: Гольденберг А.Х. Часы в доме Коробочки (опыт мифопоэтического комментария) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 8. С. 156-161.

Наконец, неопределенность, размытость облика присуща не только персонажам, но и предметам – так, последняя повесть «Вечеров...» заканчивается следующим характерным описанием: «Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец... черт знает что такое!»<sup>1</sup>.

Пространственная организация произведений Н.В. Гоголя, подробно исследованная в известной работе Ю.М. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя», также соответствует общей концепции проникновения онтологического хаоса в видимую действительность.

В частности, как отмечает Ю.М. Лотман, бытовое, обыденное пространство в произведениях Гоголя (начиная с Повести о двух Иванях) при его кажущейся большой протяженности на самом деле делится внутренними границами на предельно заполненные вещами «мельчайшие, но изолированные территории»<sup>2</sup>, частицы, между которыми пролегает пропасть, – такая интерпретация, отражающая пространственную организацию Миргорода, Невского проспекта и всего Петербурга, губернского города и его окрестностей в «Мертвых душах», соответствует закрепленному в культуре представлению о хаосе (ср. чередование «следов» и «различия» в постструктурализме) и воплощает идею бесовского «беспорядка природы» («какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе»<sup>3</sup>).

Отражением пространственного хаоса является «беспорядок», неестественность человеческих отношений: персонажи также оказываются разобщены, разделены, не слышат и не понимают друг друга.

Исследователь приходит к выводу, что демонический мир у Гоголя, несмотря на внешне противоположный принцип построения (бытовой план

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Заколдованное место // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 1. С. 278.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 273.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 3. С. 19.

дробится и сужается, тогда как ирреальный бесконечно расширяется), по своей сущности тождественен «повседневному»: они оба античеловечны и деструктивны, сводят зримое пространство до фикции, «непространства», лишают человека духовности, индивидуальности и самостоятельности. Представляется, что данное сходство обусловлено единым содержанием двух изображаемых миров, разница между которыми состоит лишь в том, что в одном из них онтологическое зло концентрировано, персонифицировано, а в другом – незаметно рассредоточено по всей видимой реальности.

Именно взаимосвязь условно реального и ирреального начал объясняет упоминавшееся выше «двоение» образов, которое может быть очевидным (Панночка – ведьма) или неочевидным (Чичиков – бес), а также фиктивность и неподлинность видимого («демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде»<sup>1</sup>).

При этом важно, что в «Мертвых душах», где сужение и расширение пространства фактически уравниваются между собой как разрушающие естественную организацию бытия, «осмысленность» обретает только направленное пространство, движение в котором имеет определенную цель<sup>2</sup>. Такая организация хронотопа, воплощая архетипическую метафору жизни как пути, отражает сформировавшееся в зрелом творчестве Гоголя представление о возможности преодоления онтологического хаоса.

Все названные способы создания макрообразов абсурда, фиктивности, автоматизма, фрагментарности, телесности видимого мира в рамках гоголевской «завуалированной» и «нефантастической» фантастики реализуются, прежде всего, с помощью стилистических средств. Их обобщающая характеристика содержится, в частности, в трудах В.В. Виноградова<sup>3</sup>, где выделяются такие особенности гоголевского «поэтического языка», как:

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Невский проспект. С. 39.

<sup>2</sup> См.: Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 290.

<sup>3</sup> См., напр.: Виноградов В.В. Указ. соч.

– алогичные речевые конструкции («мозаическая склейка фраз» – логически произвольное их соположение или противопоставление; несоответствие семантики формам синтаксического объединения; нарушение естественной сочетаемости слов; повышенная эмоциональность речи, ее несоответствие содержанию и речевой ситуации; перемещение специфических речевых форм в места, неподходящие с точки зрения психологизма повествования). При этом свойством гоголевских речевых алогизмов, как и его алогизмов вообще, является их незамечаемость, равнодушие к ним повествователя и персонажей;

– речевое «овеществление» человека (метонимии, сравнения, метафоры, эпитеты «вещного» характера, синтаксические алогизмы), а также сближение его с животными (те же средства, а также помещение человека и животных в один контекст);

– использование в речи персонажей разнообразных «дефектно-речевых образований», а также жаргонизмов, диалектизмов, варваризмов, вульгаризмов и афоризмов, которые могут употребляться с нарушением их семантики и (или) стилистической окраски;

– контаминация и быстрая смена стилей, смешение и взаимный переход подчеркнуто литературной речи, просторечия, «канцелярской» речи и т.д.;

– повторяемость фраз и слов, а также словесные нагромождения, на лингвистическом уровне повторяющие прием перенасыщенности пространства предметными образами;

– использование повторяемых «инфернальных» словесных образов и оборотов («адский», «демонский», «черт знает что такое» и т.п.);

– антитеза и гипербола как устойчивые средства выразительности, при этом гиперболы имеют тенденцию к бесконечному увеличению или умалению, что рождает «обезобразненность текста», потерю образами определенности очертаний – по выражению А. Белого, «образы даны как бы в парообразном

состоянии: в... гиперболической напученности, переходящей в бесформенность»<sup>1</sup>.

Характерной стилистической особенностью гоголевских произведений является также активное присутствие автора в тексте, имеющее две основных формы. С одной стороны, автор под маской повествователя способен «на время входить в среду своих героев» за счет «непринужденно-фамильярной речи»<sup>2</sup> и упоминаемых биографических деталей, а также «фигур умолчания», которые создают впечатление непосвященности повествователя в дальнейшее развитие сюжета; с другой стороны, понижающая текст языковая игра, дискредитирующая «нормальную» семантику слов и синтаксических конструкций, риторические фигуры, безжалостная ирония свидетельствуют о вневходимости автора, о его возвышении над текстом и об исполнении им роли творца. Особое место занимают лирические сюжетные вставки и отступления, являющиеся результатом «надбытийного» осмысления творимой реальности в ее соотношении с реальностью внелитературной, но при этом возможные лишь для повествователя-наблюдателя, интеллектуально и эмоционально взаимодействующего с условной действительностью.

Иррационализация и тотальная символизация видимой реальности также говорят об активном проявлении авторского сознания – каждый гоголевский образ можно рассматривать как символ и как часть единой символической системы, отражающей связь между иррациональным и обыденным планами бытия в инвариантной картине мира писателя.

Все ранее изложенное предопределяет то, что в условной реальности гоголевских произведений преобладают «темные» символы, которые свидетельствуют о связи зримой действительности с хаотическим ирреальным началом, искажающим естественные для человека нормы и ценности. Такое двоение бытия, представляющее собой реализацию исследуемой модели

---

<sup>1</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. С. 10.

<sup>2</sup> Виноградов В.В. Указ. соч. С. 267.

двоемирия, отражает кризисное мировоззрение художника и является результатом критического осмысления современной ему действительности.

Создавая мир своих произведений, автор как демиург знает об источнике и значении пошлости, поглотившей реальность, что рождает лейтмотивы тоски и скуки, контрастирующие с общим комизмом повествования («Скучно на этом свете, господа!»<sup>1</sup>; «...Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»<sup>2</sup>). Такое отношение автора к изображаемому охватывается концепцией «видного смеха» сквозь «незримые слезы».

При этом Гоголя всегда волновали вопросы взаимопонимания с читателем, трансляции сделанных мировоззренческих открытий, объяснения страшного значения пошлости и аксиологической деструкции. Стремясь выполнить писательское предназначение, автор хотел утратить своего адресата «мелочью и пустотой жизни»<sup>3</sup>, ничтожностью человека, «тьмой и пугающим отсутствием света», чтобы заставить его найти в своей душе «то, что противоположно ничтожному»<sup>4</sup>. Противоречие между желанием быть услышанным и сомнением в его осуществимости рождает в творчестве Гоголя неизменный мотив одиночества.

Одновременно, осознавая трагическую, граничащую с роком неизбежность вторжения хаоса в повседневную жизнь, Гоголь верил в существование высшего духовного идеала, вытесненного из реальности, но не уничтоженного. Данное обстоятельство предопределило проблему нравственного возрождения гоголевского героя.

По словам Д.С. Мережковского, Гоголь ощущал проблему границы, разделяющей мир, который «весь лежит во зле» и «мир, который идет к Богу»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. С. 497.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Сорочинская ярмарка // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 1. С. 112.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 4. С. 468.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 6. С. 82-83.

<sup>5</sup> Мережковский Д.С. Гоголь // Мережковский Д.С. Собрание сочинений: В 24 т. М.: Типография т-ва И.Д. Сытина, 1914. Т. 15. С. 295.

В поисках пути пересечения рубежа между двумя мирами писатель пришел к концепции пробуждения «спящей души».

Данная концепция состоит в том, что в каждом человеке можно найти «электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, – его высшую сторону, знакомую только поэту»<sup>1</sup>. Однако под действием «страстишек», никчемных забот, на которые «издерживается жизнь»<sup>2</sup>, и в связи с утратой ценностных ориентиров эта искра угасает, а человек погружается в сон души, переходящий в ее смерть.

«Спящая душа» в мире произведений Гоголя обнаруживает себя непроизвольно и неожиданно, и в условиях «перевернутой» логики условной реальности сама выглядит как алогизм. Например, во время встречи с мнимым ревизором Бобчинский, входящий в пару персонажей-двойников, внезапно просит рассказать в столице о его существовании, тем самым заявляя свою потребность в индивидуализации; после смерти прокурора, чья внешность носила характерный для гоголевской поэтики гротескный отпечаток овеществленности и автоматизма («вечно неподвижная физиономия», постоянно «моргавший глаз»), окружающие с удивлением узнают, что «у покойника была, точно, душа»<sup>3</sup>, и т.д.

Необходимость пробуждения «спящей души» была для Гоголя предметом постоянного осмысления и стала лейтмотивом «Выбранных мест из переписки с друзьями», где звучит, например, в статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», содержащей призыв спасти «прекрасного, но дремлющего человека», который «нечувствительно облекается...плотью и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души»<sup>4</sup>, или в «Светлом Воскресенье», где посреди страшной эсхатологической картины современности возникает

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 6. С. 167.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 4. С. 473.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души. С. 203.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Предметы для лирического поэта в нынешнее время // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 6. С. 69.

символический образ колокольного звона, «гулы всезвонных колоколов», которые «гуляют и гудут по всей земле, точно как бы *будят нас*»<sup>1</sup>.

Безусловно, идея духовного пробуждения нашла в творчестве писателя не только публицистическое, но и художественное выражение.

Как правило, в гоголевских произведениях, ввиду утраты персонажами подлинных духовных ценностей, отсутствует характерный для архетипа двоемирия внутренний конфликт между осознанием бессмысленности, аксиологической пустоты жизни и стремлением героя к высшему идеалу, что влечет принципиальную незамечаемость окружающего абсурда. Ответ ирреального, обретающий формы сновидений (как, например, фантазмагорический сон Шпоньки) и иллюзий (Городничему из «Ревизора» кажется, что перед ним только «какие-то свиные рыла вместо лиц»<sup>2</sup>), также обычно оставляется персонажами без внимания и интерпретации.

В этой связи осознание противоестественности «перевернутых» аксиологических и онтологических устоев жизни в свете обретения подлинных нравственных норм служит маркером духовного пробуждения героя.

Необходимо отметить, что Гоголь предоставил возможность разоблачения окружающей пустоты и «открытия» духовного идеала лишь нескольким своим героям.

Ярким примером такого персонажа выступает молодой служащий из «Шинели», которого «какая-то неестественная сила», чья роль позволяет связать ее со «светлым» иномиром, заставила увидеть реальность в подлинном виде, понять нравственный смысл страдания Акакия Акакиевича и приобщиться к идеалу всеобщего единения («Я брат твой»), противопоставленному раздробленности «обездуховленного» мира. Пробуждение души инициирует мучительный и неразрешимый внутренний конфликт, терзающий «бедного молодого человека» до конца жизни («и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Светлое воскресенье // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 6. С. 203.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Ревизор. С. 298.

бесчеловечья...»<sup>1</sup>), но при этом заставляющий его сопротивляться злу. Примечательно, что внезапная духовная тоска героя, настаивающая его «среди самых веселых минут» и отторгающая от остального «света», близка характерному эмоциональному состоянию гоголевского повествователя, запечатленному в лирических отступлениях из других произведений (ср., напр., с заключительным пассажем «Сорочинской ярмарки»: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостя, улетает от нас...»<sup>2</sup> и т.д.).

Кроме того, к персонажам, потенциально или реально способным прийти к духовному пробуждению, можно отнести Поприщина, скрывающегося от страшного мира в иллюзорном иномире безумия, Афанасия Ивановича, для которого с потерей жены открылась подлинная ценность любви, оказавшейся единственным источником смысла в круговороте «телесного» существования, а также Чичикова и Плюшкина, которых Гоголь хотел привести к нравственному пробуждению во втором и в третьем томах поэмы, тем самым указав «пути и дороги» к «высокому и прекрасному»<sup>3</sup>.

Такое – внутреннее и «вертикальное» – движение в гоголевской художественной системе выступает альтернативой «миражному» развитию сюжета, приводя к подлинному духовному изменению мира. При этом свидетельством возможности приближения к высшему иномиру служат соответствующие символические образы – например, колокол и колокольный звон, которые, несмотря на неоднозначность их интерпретации, в контексте культурной традиции отсылают к образу Божьего гласа и одновременно рассматриваются как символ пограничья между запредельным и зримым мирами<sup>4</sup>. Именно таким значением наполняется образ колокола в вышеприведенном отрывке из «Светлого Воскресенья» или образ звона в

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 3. С. 119.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Сорочинская ярмарка. С. 112.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 6. С. 87.

<sup>4</sup> См.: Савинова А.Г. Музыкальный код в художественной прозе Н.В. Гоголя: образы колокола и колокольчика // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 333. С. 17-20.

акустической характеристике фразы «Я брат твой» («в этих проникающих словах *звенели* другие слова»).

Представляется, что немногочисленность «пробужденных» Гоголем персонажей, «светлых» символов, присутствующих в зримой реальности его произведений, как и неоконченность «Мертвых душ», говорят о внутреннем противоречии художника, основанном на взаимном несоответствии трагического мироощущения и веры в возможность нравственного совершенствования мира.

В уже упоминавшейся статье «Светлое Воскресенье», отразившей эсхатологические настроения автора последних лет его жизни, данное противоречие проявляется особенно явно. Гоголь, хотя и призывает сограждан к нравственному пробуждению, одновременно констатирует легитимизированное проникновение зла в повседневность: «Диавол выступил уже без маски в мир»; «ничтожная, незначащая» мода дает противные христианским ценностям законы, «которые видимо, в виду всех, чертит исходящая снизу нечистая сила, – и мир это видит весь и, как очарованный, не смеет шевельнуться»<sup>1</sup>. Автор создает страшную картину всеобщей мертвенности и обреченности: «Непонятной тоской уже загорелась земля; черствею и черствею становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!»<sup>2</sup> По мысли Гоголя, присутствие иррационального зла в мире больше не нуждается в художественной маскировке, поскольку его проникновение в действительность отныне носит открытый характер и требует новых форм эстетического опосредования. Данная концепция трансформации поэтики не была реализована Гоголем, однако в масштабах «большого времени» обрела особую значимость опорного пункта для установления диалогических отношений с классиком.

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Светлое Воскресенье // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 6. С. 201-202.

<sup>2</sup> Там же. С. 203.

Таким образом, художественное бытие в произведениях Н.В. Гоголя может быть рассмотрено как организованное в соответствии с моделью двоимирия, включающей две оппозиции. С одной стороны, Гоголь устанавливает связь между условной реальностью и запредельным иномиром хаоса, вторгающимся в видимую действительность и разрушающим ее онтологические и аксиологические основания; с другой стороны, «здешней» реальности противопоставляется высший духовный (нравственный, Божественный) идеал, обретение которого связано с концепцией пробуждения «спящей души».

## **§ 2. Рецепция претекстовой модели двоимирия в «гоголевских» пьесах Н.В. Коляды**

Инвариантная модель построения МХП, характерная для творчества Н.В. Гоголя, была воспринята и переосмыслена Н.В. Колядой, став основой диалогического взаимодействия писателей. Далее рассмотрим способы, формы и значение художественной рецепции данной модели двоимирия на примере четырех «гоголевских» пьес драматурга, дающих наиболее полное представление о корреляции эстетико-космологических концепций двух авторов.

Исследователи не раз констатировали резкое увеличение числа «вторичных текстов» на рубеже XX–XXI вв., особенно в драматургии, сигнализирующее о «переходном состоянии русского общества»<sup>1</sup> в указанный период.

Будучи органически связанной как с постмодернистской парадигмой, так и с общими закономерностями развития литературы кризисных периодов, данная тенденция подразумевает обращение к классическим текстам (активно происходящее в сфере не только «элитарной», но и массовой литературы<sup>2</sup>),

---

<sup>1</sup> См., напр.: Багдасарян О.Ю. Пьесы-ремейки в «новой драме» (М. Биттер-младший «На доньшке» - М. Горький «На дне») // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1. С. 113.

<sup>2</sup> См., напр.: Массовая литература в понятиях и терминах: учебный словарь-справочник / под ред. В.Д. Черняк, М.А. Черняк. М.: ФЛИНТА, 2015. 192 с.

которое в науке оценивается неоднозначно и рассматривается как способ «стирания памяти» или, напротив, ее «актуализации»<sup>1</sup>.

При этом несовпадение задач, которые ставят перед собой авторы, а также принципиальные различия их художественных систем не позволяют сформулировать универсальную цель создания «вторичных текстов» не только в масштабах всей новейшей литературы, но и в рамках «новой драмы» и даже творчества отдельного драматурга.

Так, применительно к «гоголевским» пьесам Н.В. Коляды представляется возможным говорить о намерении «превратить пьесу в сценарий ритуала..., нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний» посредством «воспроизводства уже существующей реальности»<sup>2</sup>. При этом в данном случае характерное для «новой драмы» стремление перенести эти смыслы и состояния в постсоветскую социокультурную ситуацию для поиска трансцендентной семантики в новых реалиях, создания эффекта «когнитивного диссонанса»<sup>3</sup> или с иной целью отсутствует. Напротив, драматург уходит от какой-либо исторической привязки, утверждая вневременной, универсальный характер изображаемого и его эстетического, аксиологического и онтологического семантического потенциала.

Рецепируя претекст, Н.В. Коляда не только выявляет его смыслы («в пределе» – ценностные и бытийные), но и прибавляет к ним свои – происходит, по словам М.М. Бахтина, «открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого созидания»<sup>4</sup>. В результате между гоголевским и современным текстом, а также между их авторами устанавливается диалогическое смыслопорождающее взаимодействие.

---

<sup>1</sup> Багдасарян О.Ю. Авторизованная трансгрессия: вторичный текст в современной драматургии (С. Кузнецов, О. Богаев «Нет повести печальнее на свете», Клим «Djulia end Romeo») // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2013. № 2. С. 42.

<sup>2</sup> Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч. С. 26, 28.

<sup>3</sup> Багдасарян О.Ю. Пьесы-ремейки в «новой драме» (М. Биттер-младший «На доньшке» - М. Горький «На дне»). С. 112.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1979. С. 362.

Ю.М. Лотман также отмечал генеративную природу текста, раскрывающуюся лишь в рамках диалога: «текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике»<sup>1</sup>. При этом приращение новых смыслов требует более активного взаимодействия с исходным текстом, завершающегося его пересозданием, то есть «разрушения текстов и превращения их в материал создания новых текстов вторичного типа»<sup>2</sup>. Как «открытие» смыслов претекста, так и генерация на их основе новых смыслов в границах «вторичного текста» облекаются в форму обращения к «чужому слову», которое в результате принятия в себя новой интенции становится «двуголосым»<sup>3</sup>.

Используя понятийный аппарат постмодернизма (к интертекстуальному методу которого и обращается Н.В. Коляда в «гоголевских» пьесах), можно сказать, что семантический потенциал «вторичных текстов» раскрывается в процессе игры «присутствия» и «отсутствия», «смысл обнаруживается «между текстами», в самой диалектике сходства и различия»<sup>4</sup>.

Воплощая инвариантную бинарную модель организации МХП, коррелирующую с эстетико-онтологической моделью классика, но не совпадающую с ней, и используя для этого устойчивые средства своего художественного метода, также тесно переплетающегося с гоголевским, Н.В. Коляда прибегает к особой стратегии использования «первичного текста». Данная стратегия, основанная на соединении обширно цитируемого претекста с «новым текстом», отражает результаты осмысления «сходств» и «различий», существующих между художественными системами двух авторов.

Прежде всего, творчество Н.В. Гоголя драматург рассматривает как единое полотно, между элементами которого устанавливаются объективно существующие или субъективно необходимые связи. Ввиду этого в одной пьесе

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. С. 153.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 91.

<sup>4</sup> Багдасарян О.Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1. С. 138.

могут присутствовать цитаты из различных источников: так, в пьесе «Иван Федорович Шпонька...» помимо текста одноименной гоголевской повести используются текстовые фрагменты из десяти других произведений. Кроме того, некоторые цитаты, многократно повторяющиеся в разных пьесах, становятся устойчивыми, превращаясь в сигналы «гоголевского присутствия» в тексте и очевидные точки пересечения двух художественных систем (как, например, фраза «Да на Руси есть такие прозвища, что только плюнешь да перекрестишься, коли услышишь»<sup>1</sup>, которая встречается в пьесах «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Коробочка» и выступает элементом характерной для обоих авторов карнавальной поэтики). При этом посредством контаминации и вариативного взаиморасположения различных по содержанию и объему блоков «гоголевского текста», взятых из разных частей одного произведения или из разных произведений, а также прибавления к ним «нового» текста Коляда создает самостоятельный художественный мир, где любой претекстовый образ может получить новое значение.

Будучи закрепленной в языке, рецепция в «гоголевских» пьесах Коляды не ограничивается языковым уровнем художественного целого: объектами заимствования становятся также образы и сюжетные линии произведений Гоголя.

В связи с этим видится целесообразным обратиться к концепции внутреннего строя художественного произведения, который представляет собой, по словам И.Л. Альми, «единство всех формальных его компонентов, обусловленное живым единством авторской личности»<sup>2</sup>, и подразумевает неразрывную связь структурной и ценностно-смысловой сторон «эстетического объекта». Внутренний строй произведения отражает процесс создания и реализации его внутреннего мира и представляет собой условную конструкцию, призванную облегчить литературоведческий анализ.

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Женитьба // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 4. С. 326.

<sup>2</sup> Альми И.Л. Внутренний строй литературного произведения: Автореф. дис. ... д-ра филол.наук. СПб.: Институт русской литературы РАН, 2001. С. 4.

Основываясь на подходе, предложенном в работах М.М. Гиршмана и В.Г. Зусмана и предполагающем выделение сюжетного (сюжетно-тематического), персонажного и языкового уровней строения произведения<sup>1</sup>, рассмотрим стратегию пересоздания претекстовой дуалистической модели организации МХП на сюжетно-тематическом, образном (включающем, помимо персонажей, также предметные образы и образы животных) и языковом уровнях внутреннего строя «гоголевских» пьес Н.В. Коляды.

Прежде всего, исследование данной стратегии требует выявления теоретических оснований ее единства и непротиворечивости. Как отмечает И.В. Дубровина, драматургия Н.В. Коляды «существует на пересечении векторов натурализма и классического сентиментализма», что обуславливает ее органическую связь с творчеством Н.В. Гоголя, впервые соединившего «контрастные – натуралистические и сентименталистские – способы изображения»<sup>2</sup>.

При этом как у Гоголя, так и у Коляды натурализм выходит за границы предметной или социальной конкретики, становясь способом выражения концепции «трагизма повседневности, ужасов бытовой случайности»<sup>3</sup>, которая основана на идее постепенного проникновения в видимый мир ирреальной разрушительной силы. Изображая ее вторжение, Н.В. Коляда, как и Н.В. Гоголь, «все время убегает от определенности, добивается эффекта мерцания текста»<sup>4</sup>.

Налагаясь на постмодернистскую эстетико-мировоззренческую парадигму, данная концепция в творчестве Коляды приводит к созданию картины гиперболизированного хаоса, пронизывающего быт и бытие героев и достигающего наибольшей концентрации в образе вездесущей и всепобеждающей смерти. Представляется, что такая стратегия изображения

---

<sup>1</sup> Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1991. С. 63-64; Зусман В.Г. Указ. соч. С. 23.

<sup>2</sup> Дубровина И.В. Указ. соч. С. 149, 159.

<sup>3</sup> Там же. С. 160.

<sup>4</sup> Цыпуштанова М.А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2012. № 4. С. 44.

оппозиции «зримая реальность – ирреальное начало» соотносима с вышеупомянутой, высказанной в «Светлом Воскресенье» гоголевской идеей открытого вторжения зла в мир, «зла без маски».

Пересоздавая вышеописанную концепцию гоголевского «страшного карнавала», Коляда использует постмодернистский метод «обнажения приема», гипертрофии маркеров распада действительности, что делает очевидными «мерцание» реальности, «перевернутость» мира, а также порождаемую ей сложную амбивалентность комического и трагического, жизни и безжизненности, истинного и мнимого.

С другой стороны, изображая разобщенность мира и всеобщую духовную мертвенность, плохо скрываемую под маской игры, Коляда следует не постмодернистской деструктивной тенденции, а гуманистической интенции, характерной для Н.В. Гоголя, – в связи с этим центральным для драматурга становится вопрос о возможности индивидуального освобождения от нестабильности и абсурдности реальности. Сострадание и жалость к герою, свойственные художественной системе Коляды и позволяющие обнаружить в его творчестве признаки «неосентиментализма»<sup>1</sup>, обуславливают его обращение к уже упоминавшейся теории «спящей души», способной к пробуждению. В частности, оказавшись в «пороговой» ситуации и благодаря этому остро ощутив существование экзистенциального конфликта<sup>2</sup> между личностью и поглощающим ее хаосом бытия, герой Коляды через страдание и переосмысление своей жизни может вырваться за пределы пространства тотальной духовной энтропии и доказать причастность вечным ценностям, что равносильно его приобщению к высшему идеалу. При этом если для произведений Н.В. Гоголя нравственное возрождение персонажа является скорее исключением и требует тщательного сюжетного обоснования, то для

---

<sup>1</sup> См., напр.: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 568-582; Дубровина И.В. Указ. соч.

<sup>2</sup> На экзистенциальную, «пороговую» природу конфликта, характерного для пьес Н.В. Коляды, указывают, например, Н.Л. Лейдерман (Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 64-88), Г.Я. Вербицкая (Вербицкая Г.Я. Указ. соч. С. 18), Е.В. Старченко (Старченко Е.В. Указ. соч. С. 11), И.В. Дубровина (Дубровина И.В. Указ. соч. С. 183).

пьес Н.В. Коляды духовное пробуждение или, чаще, стремление к нему главного героя выступает регулярным элементом сюжета.

Изложенные закономерности, отражающие базовые принципы организации моделей двоемирия, реализуемых в творчестве Н.В. Гоголя и Н.В. Коляды, находят воплощение на каждом из ранее обозначенных уровней внутреннего строя «гоголевских» пьес драматурга, определяя общность данных произведений и особенности их взаимодействия с претекстом.

Так, на сюжетно-тематическом уровне Коляда сохраняет не только сюжетную канву произведений Н.В. Гоголя, но и относительную бессобытийность внешнего действия и «миражность» интриги, предполагающую сосредоточенность на игровой, карнавальной форме, которая скрывает отсутствие у деятельности героев какого-либо подлинного (не только в телеологическом, но и в аксиологическом и онтологическом смыслах) содержания. Лишь достигнув кульминации, «миражное» действие у Коляды теряет свойства «формы без содержания» и «движения без цели»<sup>1</sup> и обретает определенное, идейно значимое направление.

Вместе с тем, общее сходство сюжетов «гоголевских» пьес с претекстовыми сюжетами делает любое отступление от «предписанной» последовательности событий особенно заметным и потому значимым. Формально такие отступления зачастую обусловлены необходимостью отбора эпизодов для драматической «адаптации» эпического текста, в том числе для его организации по монтажному принципу, при котором действие разворачивается нелинейно, насыщаясь «многочисленными смысловыми параллелями и контрастами, всевозможными сближениями, аналогиями, вариациями»<sup>2</sup>. Однако содержательно добавление новых или трансформация существующих эпизодов, а также изменение порядка их следования направлены на реинтерпретацию отдельных образов или всего «эстетического

---

<sup>1</sup> Григорьев А.Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования / АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. В. В. Гиппиуса. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. С. 251.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). С. 184.

объекта» в целом, осуществляемую в рамках переосмысления гоголевской поэтики.

В частности, формируя образ «страшного карнавала», Коляда пересоздает способы реализации двух сквозных принципов, характерных для творчества Н.В. Гоголя, – алогичности и повторяемости изображаемого и, следовательно, изображающего.

На сюжетно-тематическом уровне алогичность, «перевернутость» мира может проявляться в резком обрыве или не подчиненном логике действительности пересечении сюжетных линий (так, в пьесе «Мертвые души» эпизоды посещения помещиков перемежаются не соответствующими им по времени сценами визита Коробочки к Анне Григорьевне, причем первая из них вводится акцентированным гоголевским «вдруг»<sup>1</sup>); в сопоставлении противоречащих друг другу ситуаций (Пульхерия Ивановна ищет свою кошку, поскольку «неделю ее дома нету»<sup>2</sup>, тогда как читателю известно, что прошлой ночью кошка была вместе с хозяйкой); в необъяснимом появлении и исчезновении персонажей (в «Старосветской любви» Явдоха вылезла «откуда-то из-под кровати», «дворня» также выскочила «откуда-то» – вероятно, из портретов – и «тут же куда-то исчезла, растворилась»<sup>3</sup>), в их подчеркнуто не соответствующем обстоятельствам, неожиданном поведении (например, внезапный крик является устойчивой поведенческой реакцией, с помощью комической гиперболизации фиксирующей скрытый ужас действительности: «Чичиков принялся бегать по комнате, хвататься за голову и визгливо кричать»<sup>4</sup>) или прямо абсурдных действиях (как, например, переодевание Афанасия Ивановича и Гоголя в платье Пульхерии Ивановны, формально являющееся типично карнавальным действием, но при этом имеющее

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Мертвые души // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 11. С. 202.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 10. С. 285.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 271, 274.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Коробочка // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 11. С. 123.

моральную семантику: именно в этом наряде была похоронена «старосветская помещица»).

Высшей степенью проявления «перевернутости» изображаемой действительности является алогизм самой «ситуации произведения», отчетливо проступающий в «Коробочке» и в «Мертвых душах». Заимствуя у Гоголя мотив купли-продажи душ, еще в претексте имеющий усложненный, логически противоречивый характер («Чичиков торгует ничем, покупает ничто..., а между тем эта операция сулит ему реальное, осязаемое богатство»<sup>1</sup>), Коляда обнажает его мистический подтекст: в пьесах драматурга, в отличие от поэмы Гоголя, никакой «реалистической» мотивировки действиям Чичикова не дается: автор ничего не сообщает об авантюрном замысле героя, вследствие чего его встречи с помещиками (если воспринимать их вне претекста) могут быть рассмотрены как сцены настоящего искушения, лишенные возможности двойного толкования. Подтверждает это предположение гротескное поведение некоторых «оживающих» предметов: так, часы в гостиной Коробочки, на протяжении всего разговора с помещицей пугавшие Чичикова, после констатации природы «товара» («Да ведь меня одно только и останавливает, что ведь они уже – мертвые»<sup>2</sup>) страшно хрипят, чем приводят в необъяснимый ужас обоих собеседников, тогда как в доме Манилова ложки, словно в ответ на просьбу Чичикова продать умерших крестьян, «вдруг зашевелились и поехали крутиться», а после уточнения: «Я понимаю... те души, которые точно уже умерли», – «ходуном заплясали»<sup>3</sup>.

Другим художественным средством создания хаотичной, обесмысленной реальности на сюжетно-тематическом уровне «гоголевских» пьес выступают повторы отдельных эпизодов, которые в силу открытого, незавуалированного характера могут быть рассмотрены как разновидность алогизма. Такие повторы выполняют две связанные функции: во-первых, они акцентируют внимание на эпизодах, наиболее значимых с точки зрения

---

<sup>1</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 258.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 123.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Мертвые души. С. 197.

воплощения авторского замысла, а во-вторых, – «замыкают», закольцовывают текст, создавая ощущение искажения естественного хода вещей, заикленности и автоматизма происходящего, в том числе ввиду своей многочисленности по сравнению с претекстом.

В частности, ярко выраженный кольцевой характер носит композиция пьесы «Старосветская любовь», где повторяются сцены сна супругов, трапезы, появления людей из портретов, плача Гоголя. При этом внешнее композиционное кольцо образуется за счет повторения сцены уже упоминавшегося переодевания героев (сначала – Гоголя, потом – Афанасия Ивановича) в «похоронное» платье Пульхерии Ивановны: данный эпизод позволяет драматургу с помощью собственного символического языка пересоздать сюжет претекста, закрепив за элементом погребального обряда семантику предвестия разрушения мира «старосветских помещиков», близость которого ощущает сначала «Гоголь-гость», а после смерти супруги – и сам Афанасий Иванович.

Особого внимания заслуживает сцена ночного пиршества помещиков, которая состоит из повторяющихся эпизодов, при создании которых были использованы приемы гиперболизации и градации, придавшие изображаемому гротескный характер.

Следуя общей стратегии «зла без маски», Коляда развивает гоголевское понимание телесных действий, выводя их натурализм за естественные границы и вызывая у читателя чувства отвращения и тревоги. В частности, в «Старосветской любви» он наполняет те образы (круговорот поедания пищи, портреты, явно утратившие свою эстетическую функцию), которые в претексте имели лишь интерпретационный потенциал маркеров пошлости, недвусмысленным значением источника бездуховности и, следовательно, ирреального зла, деструктивного для «старосветской» идиллической реальности.

Ночная трапеза в пьесе описана с помощью трех ремарок. Она начинается с внезапного крика Явдохи, созывающей «дворню», которая внезапно

появляется и так же внезапно исчезает; комната наполняется мухами, которые в художественной системе Коляды являются устойчивым символом проникающего в мир зла; супруги приступают к поглощению принесенной пищи («жратвы – море»): «за обе щеки наяривают, только крошки в разные стороны летят». Далее Афанасий Иванович прерывает трапезу для того, чтобы уничтожить мух (действие, до того выполняемое Гоголем-персонажем и, очевидно, символизирующее желание избавиться от враждебной, смертоносной силы), однако вскоре возвращается к еде, дополняя образ жадного насыщения неестественным хохотом: «Хохочет, ест, крошки сыпятся на постель». Наконец, трапеза достигает страшной кульминации: процесс поглощения пищи полностью захватывает героев, обретает агрессивный, животный характер, гротескные символы ирреального актуализируются, наступивший было рассвет («Становится чуточку светлее») сменяется тьмой: «Ест, все пихает в рот, крошки на пол падают, мухи в рот ему лезут... Жрут оба, как сумасшедшие. Двери скрипят во всём доме. Темно за окном»<sup>1</sup>.

В пьесах «Коробочка» и «Мертвые души» сюжетные повторы указывают на тождество не действий, а персонажей: так, приезд Коробочки в дом Анны Григорьевны дублирует появление Чичикова в доме помещицы до отдельных деталей (внезапный визит в «нехорошее время», испачканные «боки», сравнение с «кучкой грязи»); во второй картине диалог Анны Григорьевны и Софьи Ивановны повторяет состоявшийся перед этим семантически пустой разговор Анны Григорьевны и Коробочки, формирующий слух о намерениях Чичикова. Данный прием позволяет обнажить обезличенность персонажей, исчезновение их индивидуальности в «марионеточном» мире, фактически делая действующих лиц двойниками.

Приведенные примеры показывают, что сюжетные трансформации, которым подвергается претекст в рассматриваемых пьесах, обеспечивают развитие поэтики «страшного карнавала» за счет усиления эффекта «мерцания» реальности, смещения акцента с комического на тревожное или ужасное, что в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 274-275.

ряде случаев сопровождается вытеснением «нефантастической» фантастики фантастикой «завуалированной» или явной. В результате «двоение» изображаемого становится очевидным, и за исчезающими очертаниями видимой реальности отчетливо проступает ирреальный иномир.

Ранее уже отмечалось, что открытое присутствие зла в мире и предельная искаженность реальности, характерные для «гоголевских» пьес Н.В. Коляды, обостряют проблему духовного возрождения героя, который среди всеобщей духовной мертвенности остается «спящей душой». Стремясь подчеркнуть принципиальную возможность такого возрождения, драматург полностью перестраивает развязку произведений Н.В. Гоголя.

Центральные персонажи всех четырех пьес (Иван Федорович, Афанасий Иванович, Коробочка), наряду с другими действующими лицами погрязшие в пошлости быта, в финале приходят к осознанию ужаса абсурдного существования в «мерцающей», раздробленной реальности, открывают высший духовный идеал, недоступный большинству.

Первоначально на возможность нравственного возрождения данных героев указывает их способность к высоким чувствам и к обнаружению алогичности реальности (для остальных действующих лиц ее выявление, как и в произведениях Н.В. Гоголя, невозможно).

Так, Иван Федорович дважды за пьесу переживает внезапный возвышенный порыв, контрастирующий с пошлостью и обыденностью действительности, и произносит монолог из «Набросков и материалов драмы из эпохи Богдана Хмельницкого» о невозвратимости юности и всего, «что ни есть в свете»<sup>1</sup>. Данный монолог коррелирует с эпитафией, взятым из того же произведения: «...Внутри рвет меня, все немило мне: ни земля, ни небо, ни все, что вокруг меня...»<sup>2</sup> Кроме того, герой регулярно замечает бессмысленность и повторяемость реплик окружающих («СТОРЧЕНКО... Позвольте спросить:

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Наброски и материалы драмы из эпохи Богдана Хмельницкого // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 7. С. 541.

<sup>2</sup> Там же.

верно, покойница матушка ваша, когда была брюхата вами, перепугалась чего-нибудь? ШПОНЬКА (в сторону). Что за чепуху несет он?»<sup>1</sup>).

Равным образом, Афанасий Иванович испытывает истинное нежное чувство к своей супруге, при этом обнаруживая необъяснимую искаженность реальности, проявляющуюся в несоответствии фактам слов Пульхерии Ивановны о долгом отсутствии «кошечки».

Наконец, Коробочка в разговоре с Чичиковым демонстрирует привязанность к покойному мужу и неосознаваемую, но неотвязную тоску по нему, несколько раз говоря о своем одиночестве («Я, понимаешь, отец мой, одна... муж-то мой, Иван Петрович Коробочка мой, давно как помер, нету его»<sup>2</sup>), а также испытывает явный страх во время разговора с нечистым «покупщиком» («Да что ж вы, батюшка, так страшно ругаетесь? Пойду я, пойду, уйду, нет, нет!»<sup>3</sup>) и сомневается в допустимости предлагаемой сделки.

Однако для подлинного прозрения героев необходим катализатор, которым во всех рассматриваемых пьесах становится «пороговая», экзистенциальная ситуация, предполагающая нахождение персонажа на границе жизни и смерти, бытия и небытия.

Такую ситуацию помогают идентифицировать сны и видения, которые снимают завесу между видимым и скрытым, обнажают подлинную сущность действительности.

В частности, Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна видят похожие сны, где другой супруг лежит в гробу, превращаясь то в ребенка, то в «ссохшегося старичка», а Пульхерия Ивановна, кроме того, вдруг становится серой кошечкой, подтверждая губительную роль этого сложного символического образа. Данный сон повторяется, но уже только для Афанасия Ивановича, когда Пульхерия Ивановна объявляет, что за ней приходила смерть.

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 11. С. 14.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 122.

<sup>3</sup> Там же. С. 123.

В третий раз Товстогуб видит аналогичный сон сразу после смерти жены – с этого момента мир «старосветских помещиков» перестает существовать.

Иван Федорович Шпонька также видит сон, в котором зло материализуется, становится зримым. При этом претекстовый образ сна подвергается пересозданию: Коляда заимствует отдельные эпизоды (жена с гусиным лицом, прыганье на одной ноге, покупка материи-жены), выстроенные по законам сновидческой логики, при которой «закон причинности оказывается недейственным, вследствие чего реальность неизбежно кажется бессмысленной и хаотичной»<sup>1</sup>, однако делает их «обличительный» смысл более очевидным.

Так, именно во сне тайный недоброжелатель Курочка обнаруживает свою истинную демоническую природу, превращаясь в черта и улетая качаться на месяц. В это время окружающие Ивана Федоровича персонажи не только постоянно движутся и меняют облик, но и дают герою характеристики, сближающие его с Иваном Ивановичем и с Иваном Никифоровичем из Повести о двух Иванах («Ходят сплетни, что Иван Федорович родился с хвостом назад», «Славная бекеша у Ивана Федоровича! Отличнейшая!»<sup>2</sup> и др.), тем самым погружая Шпоньку в контекст всеобщей духовной безжизненности, пророча ему судьбу персонажей, погрязших в бездуховности и в связи с этим причастных к темному ирреальному началу.

Кульминацией сна становится вручение Шпоньке желанного ордена как символа его приобщенности к «земной», порочной реальности: «Прямо до земли притянет тебя сейчас!»<sup>3</sup>. Вслед за этим над головой героя появляется странное существо – «то ли черт,... то ли ангел»<sup>4</sup>. Неопределенность его облика, двусмысленная деталь – ручки, «синенькие от холода» (напоминающие то ли о холоде мертвого тела, то ли о мотиве «замерзания души» при соприкосновении с мировым злом, разрабатываемом Н. Садур), а также зловещая «считалка»

---

<sup>1</sup> Бенчич Ж. Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (онейрическая поэтика раннего Гоголя) // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя / под ред. М. Н. Виролайнен, А. А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. С. 149.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 52-53.

<sup>3</sup> Там же. С. 55.

<sup>4</sup> Там же. С. 56.

(«Буду резать, буду бить, все равно тебе галить...») свидетельствуют о демонической природе данного образа – не зря согласно гадательной книге Шпоньки он пророчит смерть.

В «Коробочке» главная героиня, оказавшись на дороге (символический образ, одно из устойчивых значений которого – пограничье), начинает прозревать подлинный страшный смысл совершенной сделки: «Господи, да что ж я наделала? Продала из-за денег мертвых людей своих зачем-то...»<sup>1</sup>. В этот момент ирреальное начало появляется в условно реальном мире пьесы в своем истинном виде: горожане, которые в претексте «вылезли из нор» после распространения слухов о Чичикове, у Коляды становятся подлинными ожившими мертвецами – «бледны, бледны, один другого выше, один другого костистей»<sup>2</sup>. Обвиняя помещицу в продаже душ, включая и ее собственную, эти inferнальные существа грозятся растерзать героиню, и лишь ее духовное пробуждение заставляет их исчезнуть, «как сон, наваждение, морок».

Та же сцена дважды повторяется и в «Мертвых душах», усложняясь присутствием Гоголя-персонажа, направляющего героиню к прозрению, и, во второй раз, появлением похоронной процессии, за которой следует Чичиков. Как и в «Коробочке», это видение пропадает после окончательного нравственного возрождения помещицы.

Обнаруживая дуалистичность мироздания, распадающегося на полюсы реального и ирреального, перечисленные эпизоды сверхчувственного познания обнажают не только саму «пороговую» ситуацию, но и ее роковую неизбежность, обусловленную неразрывной связью пронизывающего видимый мир запредельного начала со смертью (понимаемой не только в физиологическом, но и в духовном смыслах): неслучайно «старосветские помещики» видят друг друга в гробах то детьми, то стариками.

Понимание неправильности окружающей действительности заставляет героев задаваться вопросами о подлинном смысле жизни, утерянном в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 143.

<sup>2</sup> Там же. С. 144.

«обездуховленном» и обреченном на смерть мире («Зачем мы жили тогда? Чтобы помереть и – всё? Зачем будут жить те, что после нас? Чтобы помереть?»<sup>1</sup>). Выходом из данного состояния «экзистенциальной растерянности» является открытие и принятие истинного нравственного закона.

В исследуемых пьесах Иван Федорович, отказавшись от царящей в мире пошлости, видит этическую опору в нравственной чистоте юности, тогда как Афанасий Иванович и Коробочка, вспоминая о своих покойных супругах, находят ее в Любви, которая, как говорилось ранее, является одной из центральных категорий в художественной системе Н.В. Коляды и традиционно рассматривается им как единственная настоящая цель земного существования, ведущая человека к идеальному иномиру. Последнее положение находит отражение и в исследуемых пьесах, где через устойчивые для поэтики Коляды символические образы (звезды, небо, слезы) героям и читателю открывается запредельный мир, хранящий высшие ценности: «Вот видит он небо огромное, на небе глаза добрые, глаза жены его, Пульхерии Ивановны. Будто оттуда, из звезд, зовёт она его к себе...»<sup>2</sup>.

При этом персонажи, приобщившиеся к «Идее Жизни» (термин Н.Л. Лейдермана), которая недоступна прочим обитателям духовно мертвенной реальности, ощущают непонятость и чуждость окружающему миру, из которого они закономерно вытесняются: остаются в абсолютном одиночестве (Коробочка), с нетерпением ждут смерти (Афанасий Иванович) или умирают (Иван Федорович). Такова неизбежная жертва, которую добровольно приносят герои Коляды ради спасения своей пробудившейся души от неуничтожимого ужаса действительности.

Рассмотренная развязка «гоголевских» пьес, характерная для творчества Н.В. Коляды в целом, в контексте поэтики «страшного карнавала» придает им свойство трагикомедий, созданных с учетом традиций театра абсурда: «комедийные элементы основаны на абсурдности, трагические элементы

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 296.

<sup>2</sup> Там же. С. 298.

строятся на основе процесса переживания этой абсурдности»<sup>1</sup>. Очевидно, что данная фундаментальная особенность коррелирует с гоголевской концепцией «незримых слез», спрятанных за «видным миру смехом», которая, теряя завуалированность, становится сквозной для творчества Н.В. Коляды (неслучайно ремарка «смеётся, плачет» повторяется во многих произведениях драматурга).

На образном уровне исследуемых произведений реализуется та же стратегия воплощения свойственной художественной системе Н.В. Коляды модели двоемирия.

В частности, драматург в целом не меняет состав персонажей, но дополняет и трансформирует ряд образов, что, как и любое отступление от претекста, обращает на себя внимание и маркируется как значимое.

Прежде всего, стремясь создать ощущение безжизненности персонажей и атмосферу «онтологического хаоса» вокруг них, Коляда обращается к гротескным мотивам омертвления живого или оживления неживого, подмены человеческого животным или животного человеческим, автоматизации живого, отчасти рецепируемым, отчасти оригинальным.

Например, в пьесе «Иван Федорович Шпонька...» дважды повторяется реплика из «Владимира третьей степени», сближающая человека с бараном («Вот у нашего заседателя вся нижняя часть лица баранья, так сказать, как будто отрезана и поросла шерстью. Ну, совершенно как у барана»<sup>2</sup>), а также приводится гоголевское сравнение цвета лица с «еще неношеной подошвой»<sup>3</sup>. В сцене своего возвращения домой Иван Федорович неожиданно «омертвляется», что в контексте дальнейшего развития сюжета имеет пророческий смысл («Василиса Кашпоровна... заголосила так, словно Иван Федорович умер...»<sup>4</sup>).

---

<sup>1</sup> Лазарева Е.Ю. Элементы театра абсурда в драматургии Н. Коляды // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 66.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 14, 25.

<sup>3</sup> Там же. С. 30.

<sup>4</sup> Там же. С. 18.

В «Коробочке» и в «Мертвых душах» автор развивает мотив «овеществления» фамилии героини, цитируя в эпитафии словарное определение ботанического термина «коробочка» и вводя в текст комичную реплику Чичикова, принимающего фамилию помещицы за название своей брички («Коробчонка, самая что ни на есть коробчонка»<sup>1</sup>); кроме того, как Чичиков, так и Коробочка при их появлении в новой обстановке сравниваются с «кучкой грязи».

Другими примерами использования средств гротеска в данных пьесах служат бездумный автоматизм выполнения заведенного порядка в доме Коробочки («Мы тут не привыкли ночами-то разгуливать... Хотя и спать не хочу, а лежу вот, в потолок тарашусь»<sup>2</sup>); использование образа гипертрофированного по своим размерам кулака («(Фетинье) Ну и ручищи у тебя, как кулаки пудовые!»); «...Так гречиха летом цвела, и такие пчелы вокруг нее носились, ну – с кулак пчелы...»<sup>3</sup>); сравнение героини с собакой и последующий ассоциативный переход к «животной» теме («А он мне – бросил, на, как собаке какой. И собак моих ругал...»<sup>4</sup>); сопоставление Коробочки с ее «живыми» часами» и следующее за этим «омертвление» героини («С этими словами старуха повалилась на диван, захрипела, как хрипят ее домашние часы, захрипела, застонала, будто при смерти»<sup>5</sup>).

В «Старосветской любви», как уже говорилось, «оживают» портреты, которые то впускают, то выпускают «дворню» и «сброд какой-то», возникающих в самые пугающие моменты пьесы (сцены ночной трапезы, похорон Пульхерии Ивановны).

Наконец, многим действующим лицам принадлежат реплики, которые регулярно повторяются независимо от их уместности, что рождает ощущение автоматизма их произнесения (примерами выступают регулярно воспроизводимая фраза Натальи Фоминишны «Вы водку пили уже?» или песни

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 115; Коляда Н.В. Мертвые души. С. 206.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 117; Коляда Н.В. Мертвые души. С. 207.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 116, 121; Коляда Н.В. Мертвые души. С. 207, 210.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 134.

<sup>5</sup> Там же. С. 131.

Сторченко, имеющие ярко выраженный «балаганный» характер: «...Сам пью, сам гуляю, сам стелюся, сам лягаю!...», «Топор, рукавица! Жена мужа не боится!...»<sup>1</sup>).

Кроме того, Н.В. Коляда использует такие элементы поэтики «страшного карнавала», как замаскированность и повторяемость персонажей, формируя систему двойников, созданных по принципу «удвоения».

Этот принцип, имеющий долгую культурную историю, восходящую к «близнечному» мифу<sup>2</sup>, получает оригинальную интерпретацию в Новое время в поэтике романтизма, где «удвоение» персонажей (существующее наряду с более популярным приемом «раздвоения» героя, борющегося со своим alter ego) становится симптомом искажения реальности, бездушного автоматизма жизни, утраты человеком собственного лица, индивидуальности. Данная концепция двойничества, пройдя через ряд пересозданий (в том числе в творчестве Н.В. Гоголя), подвергается реинтерпретации в литературе постмодернизма, где двойничество в соответствии с представлением о вторичности любого объекта и всеобщей цитатности доводится до «бесконечной череды копий без оригинала»<sup>3</sup>, отражая ту же идею «перевернутости», нестабильности мира, господства в нем хаоса, перед которым личность оказывается абсолютно беззащитной.

Используя художественный аппарат постмодернизма и следуя общей стратегии изображения «зла без маски», Н.В. Коляда в своих «гоголевских» пьесах создает множество двойников, которые могут быть условно разделены на «внутритекстовых» и «интертекстуальных».

Наиболее очевидные случаи «внутритекстового» двойничества связаны с рецепцией парных персонажей Н.В. Гоголя (например, Анны Григорьевны и Софьи Ивановны из «Мертвых душ») или разработкой гоголевских «пар», в претексте не доведенных до характерологической определенности (две сестры Сторченко из повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Частным

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 18, 24 и др.

<sup>2</sup> О «близнечном» мифе см., напр.: Мелетинский Е.М. Указ. соч. С. 189-190.

<sup>3</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). С. 205.

случаем парности у Коляды выступают «травестийные двойники», но не «развенчивающие» какую-либо грань личности оригинала, как предполагает теория М.М. Бахтина, а в сниженной форме полностью повторяющие другого персонажа. Как правило, такими двойниками становятся слуги, травестирующие и так не слишком возвышенный образ своего хозяина (в результате возникают, например, пары Гапка – Василиса Кашпоровна, Омелька – Иван Федорович в пьесе «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», Явдоха – Пульхерия Ивановна в «Старосветской любви», Фетинья – Коробочка, Селифан – Чичиков в «Коробочке» и «Мертвых душах»).

Однако если парные персонажи Гоголя – это «маленькая клетка, в которой пульсирует своя жизнь», и «отношение составляющих эту клетку компонентов неравноправное»<sup>1</sup>, то герои Коляды – копии друг друга (единственным отличием может быть упомянутое выше травестирование, которое, впрочем, имеет не качественный, а количественный характер), не несущие никакой компенсирующей нагрузки.

Так, в ранее упоминавшемся эпизоде зарождения слуха о Чичикове Анна Григорьевна и Софья Ивановна (пьесы «Коробочка», «Мертвые души») не просто ведут бессмысленный диалог, как это было в претексте, а буквально отражают друг друга, повторяя реплики и действия собеседницы: «АННА ГРИГОРЬЕВНА. Вы представляете, вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто никого не понимает, ну просто – оррьр, оррьр, оррьр!.. СОФЬЯ ИВАНОВНА. Орррьр, оррьр, орррьр?!... АННА ГРИГОРЬЕВНА. Вот именно-с! Оррьр, оррьр, оррьр!.. СОФЬЯ ИВАНОВНА. Орррьр, оррьр, орррьр?!»<sup>2</sup>.

Ту же функциональную тождественность обнаруживают Мария Григорьевна и Наталья Григорьевна из пьесы «Иван Федорович Шпонька...»: после первого визита Шпоньки они обе занимают позицию «невесты», по

---

<sup>1</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 294.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 139.

очереди произносятся реплики Авдотьи Гавриловны из гоголевских «Женихов», а затем «разом и дружно» рыдая<sup>1</sup>.

При этом зачастую драматург не ограничивается одной парой двойников, включая в цепь повторов и других персонажей. Так, в пьесе «Старосветская любовь» пара Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны (редкое исключение, когда отношения между «двойниками» носят характер взаимного дополнения, а «копийность» – например, в сцене общего сна – является ситуативной) причудливо отражается в портрете Филемоны и Бавкида, причем изменение имен мифологических героев создает эффект «кривого зеркала».

Устойчивым средством создания сразу нескольких двойников в пьесах Коляды является помещение персонажей в одинаковые сцены и наделение одними и теми же репликами.

В частности, уже отмечалось, что в сцене появления Коробочки в гостиной Анны Григорьевны помещица, благодаря ряду повторяющихся деталей, становится контекстуальным двойником Чичикова. Также часть разговора «дам», посвященная предприятию Чичикова, дословно повторяет предшествующий диалог Коробочки и Анны Григорьевны, причем речевая роль Настасьи Петровны впоследствии переходит к Анне Григорьевне. Характерным маркером зеркальности в данном случае является использование приводившегося выше пассажа: «АННА ГРИГОРЬЕВНА. Орррьр, орррьр, орррьр?! КОРОБОЧКА. Вот именно-с! Орррьр, орррьр, орррьр!...»<sup>2</sup>

Аналогичным образом, в двух зеркальных сценах застолья в доме Сторченко двойниками оказываются Василиса Кашпоровна и ее племянник («НАТАЛЬЯ ГРИГОРЬЕВНА. Иван Федорович / Василиса Кашпоровна, возьмите крылышко, вон другое, с пупком!.. СТОРЧЕНКО (НАТАЛЬЯ ФОМИНИШНА). Ты что разинул рот с блюдом? Проси! Становись, подлец, на колени! Говори сейчас: «Иван Федорович / Василиса Кашпоровна, возьмите стегнушко!» ПРОХОП (упал на колени и заорал). Иван Федорович / Василиса

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 38.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 133-134.

Кашпоровна, возьмите стегнушко!»), а также Мария и Наталья Григорьевны и Наталья Фоминишна, механически повторяющие одну и ту же фразу в адрес Ивана Ивановича («Глядите, глядите, вон идет ветряная мельница!»<sup>1</sup>).

Другим видом двойничества в рассматриваемых пьесах является двойничество «интертекстуальное», которое предполагает обращение к различным гоголевским текстам при пересоздании одного реципированного образа. Прежде всего, такой прием развивает или трансформирует претекстовый образ за счет дополнительных ассоциаций читателя, возникающих на основе узнавания знакомых цитат.

Наибольшее количество подобных примеров присутствует в пьесе «Иван Федорович Шпонька...», текст которой, как говорилось ранее, представляет собой мозаику из отсылок к десяти гоголевским произведениям. В частности, в претекстовый образ Ивана Федоровича с помощью соответствующих аллюзий добавлены черты Ивана Петровича из «Утра делового человека» (навязчивая идея выслужиться и получить орден), Собачкина из «Отрывка» (самолюбование), Подколесина из «Женитьбы» (нерешительность) и героя «Набросков и материалов драмы из эпохи Богдана Хмельницкого» (внезапно открывающаяся романтическая возвышенность); Иван Иванович «соединен» с Семеном Семеновичем Батюшком из одноименного отрывка (их объединяет фамилия, а также привычка смотреть в окно и участвовать в происходящем) и с Антоном Прокофьевичем из Повести о двух Иванах (с помощью знаменитого пиджака); Курочка близок к тому же Собакину из «Отрывка» (их роднит хвастовство) и к Александру Ивановичу из «Утра делового человека» (их связывают зависть и лицемерие) и т.д. Такая «перекрестная» интертекстуальность отражает отношение Коляды к творчеству Гоголя как к «сверхтекстовому единству», между частями которого (в данном случае – персонажами) драматург устанавливает сходство, тем самым вступая в диалог с классиком.

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 31, 49-50, 30.

При этом возможен обратный процесс, когда интертекстуальность у Коляды становится источником возникновения собственных «внутритекстовых» двойников. Так, произносимые Сторченко, Василисой Кашпоровной и Натальей Фоминишной реплики, принадлежащие центральным персонажам Повести о двух Иванах («С ними разбираться, так прежде надо поестъ гороху»; «Чего у меня нет? Птицы, строение, амбары, всякая прихоть... Чего ж еще нет у меня?»; «Я полагаю, что короли хотят, чтобы мы все приняли турецкую веру»<sup>1</sup> и т.д.; даже «девку» Василисы Кашпоровны зовут Гапка), подчеркивают сущностное тождество всех трех героев Коляды.

При полифункциональности описанных форм двойничества, которые используются для реинтерпретации образов, структурирования художественного материала, создания комического эффекта и т.д., их общая фундаментальная цель состоит в формировании картины всеобщей духовной мертвенности, объясняющей подчеркнутый автоматизм произнесения идентичных реплик и участия в повторяющихся сценах, тождество которых не осознается двойниками.

Кроме того, противоестественная сущность двойничества и переосмысленная карнавальность подкрепляются предметными образами страшных зеркал и масок, несущих на себе печать ирреального начала и, следовательно, смерти. Так, в «Мертвых душах» воспроизводится претекстовое описание зеркала, показывавшего «вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку»<sup>2</sup>; в той же пьесе лица неожиданно появляющихся чиновников, беседующих с покойным прокурором, спрятаны под масками («В комнату набилось вдруг куча людей. Все в каких-то масках, вошли»<sup>3</sup>); в «Старосветской любви» «сброд», возникающий из портретов для участия в похоронах Пульхерии Ивановны, одет в маскарадные костюмы.

Высшей точкой обнажения хаоса становится полное разоблачение двойничества и его ирреальной сущности, которое закономерно происходит в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 26, 43, 46.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Мертвые души. С. 216.

<sup>3</sup> Там же. С. 227.

снах и видениях героев. Так, как уже отмечалось, на глазах Коробочки жители уездного города предстают как безликие мертвецы, а Чичиков и Шпонька в финале пьес видят сны, в которых все персонажи перепутаны, взаимозаменяемы и произносят характерные реплики друг друга и прочих гоголевских героев.

Однако если Чичиков соположен системе бесконечных двойников как воплощение того ирреального зла, которое составляет ее основу, то персонажи, которые оказываются способны к нравственному возрождению (Иван Федорович, Афанасий Иванович, Коробочка), изначально внутренне амбивалентны: с одной стороны, они причастны к царящей в видимой реальности пошлости, но с другой, – как уже отмечалось, по ряду признаков («узнавание» маркеров «онтологического хаоса», наличие искренних чувств), предопределяющих их будущий духовный путь, отличаются от других действующих лиц. Пройдя через «пороговую» ситуацию и обретя высший этический идеал, эти герои утрачивают внутреннюю дуалистичность, окончательно разрывая связь с условной действительностью и проникшим в нее враждебным ирреальным началом, и образуя, таким образом, второй полюс образной системы.

По тому же бинарному принципу в рассматриваемых пьесах организована система предметных образов.

Представляется, что и по своим признакам, и по выполняемой идейной функции предметный мир в художественной системе Н.В. Коляды аналогичен предметному миру, созданному в произведениях Н.В. Гоголя. В частности, ученые отмечают, что для пьес Коляды характерны крайняя заполненность пространства, беспорядочность и алогичность расположения предметов, гротескная неестественность их «поведения» – «хаотическое нагромождение и балаганное смешение разнородных предметных, звуковых, цветовых подробностей и деталей», которые, теряя свой буквальный смысл, становятся

маркерами «беспорядка природы», создают впечатление «ирреальной реальности», «сюрреалистического абсурда»<sup>1</sup>.

В этой связи закономерно, что предметы в поэтике Коляды обретают символические смыслы (как по отдельности, так и в единстве), разделяясь на символы враждебного ирреального начала и высшего идеального иномира, причем первая группа, как и в творчестве Н.В. Гоголя, гораздо более многочисленна. Необходимо отметить, что многие символические образы являются устойчивыми элементами художественной системы Н.В. Коляды, регулярно встречаясь и в других пьесах драматурга.

Так, к символам запредельного зла, проникшего в условную реальность, могут быть отнесены уже упоминавшиеся маски и зеркала. Кроме того, в эту группу образов входят похожие на «гробики» портреты, из которых необъяснимо появляется безликая «дворня» в «Старосветской любви»; «страшные», «мертвые» белые бумажные цветы, которые наполняют дом «старосветских помещиков сначала в их пророческом сне о близкой кончине, а затем – в реальности, во время похорон Пульхерии Ивановны; мухи, которые, как уже упоминалось, в произведениях Коляды выступают традиционным символом охватившей мир пошлости, имеющей ирреальное происхождение (что, очевидно, восходит к фольклорным представлениям о нечистой, дьявольской природе мух и об их роли предвестниц смерти<sup>2</sup>).

При этом все «темные» символы в поэтике Коляды зачастую имеют мортальную семантику, что согласуется с представлением о смертельной природе охватившего мир хаоса. «Укрупнение» мортальных образов ведет к появлению эсхатологического мотива, который отчетливо звучит в финале каждой из четырех «гоголевских» пьес (например, в «Мертвых душах» и «Коробочке» восстание оживших мертвецов прямо сопоставляется с Концом

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 25.

<sup>2</sup> См., напр.: Гура А.В. Муха // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 340-341.

света: «Будто на Страшном суде поднялись из земли обглоданные червями скелеты и пришли устроить ей суд»<sup>1</sup>).

С другой стороны, очистительная роль, которой наделяется смерть в контексте мотива возрождения души, позволяет наделить некоторые «страшные» образы новыми смыслами. Так, тьма, традиционно связываемая со злой, враждебной силой (именно такое значение она имеет в «Старосветской любви»), в «Коробочке», становится символом одиночества героини, «выламывающейся» из окружающей бездуховности, и одновременно абсолютного начала, «безвременья», предшествующего ее новому рождению.

Что касается символов, соотносимых с высшим нравственным идеалом, то в их число входят, например, такие сквозные для творчества Н.В. Коляды образы, как слезы (Иван Федорович плачет в моменты своих неожиданных романтических прозрений, Пульхерия Ивановна – во время искреннего монолога о любви к мужу, а Афанасий Иванович и Коробочка – при воспоминании о почивших супругах); свеча (в «Иване Федоровиче Шпоньке...» и «Коробочке» данный многозначный образ символизирует возможное единение, преодоление разобщенности: Мария Григорьевна предлагает потенциальному жениху загадку именно об этом предмете, а одиночество Коробочки в финале пьесы акцентируется с помощью слов «никто не пришел, не засветил свечи»<sup>2</sup>); небо и звезды, к которым поднимают взгляд прозревшие герои.

Помимо тех символов, которые, как правило, связаны с одним из двух иномиров, в рассматриваемых пьесах существуют амбивалентные образы, не подвергающиеся однозначной интерпретации даже в пределах одного произведения.

Примером такого образа выступают уже упоминавшиеся часы в доме Коробочки. С одной стороны, они сохраняют гротескную природу «ожившего» предмета: часы не только шипят, но и издают другие «животные» звуки

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 144; Коляда Н.В. Мертвые души. С. 253.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 143.

(«крякают», «хрюкают»), при этом смертельно пугая действующих лиц своим боем. Кроме того, ранее отмечалось, что образ часов используется для «овеществления» Коробочки в ремарке, описывающей ее появление в гостиной Анны Григорьевны.

С другой стороны, в финальном монологе Коробочки часы оказываются символическим хранителем ее покойного мужа («Нет, он у меня дома остался, за часами лежит...»<sup>1</sup>), что позволяет соотнести их с домашним духом, связанным с умершими родственниками и оберегающим семью<sup>2</sup>. В этой интерпретации часы также имеют качества живого существа, но уже доброго, помогающего помещице.

Представляется, что описанная двойственная роль часов коррелирует как с универсальным бинарным принципом организации внутреннего мира пьес Коляды, так и с амбивалентностью образа Коробочки, до финала пьесы причастной и «темному», и «светлому» полюсам трансцендентного.

В пьесах Коляды подобной двойственностью могут отличаться образы не только людей или предметов, но и животных – в частности, кошки из пьесы «Старосветская любовь».

Так, с одной стороны, автор сохраняет претекстовую деструктивную семантику образа «серенькой кошечки». Еще находясь в доме Товстогузов, она проявляет свою демоническую природу, связь с ирреальной враждебной силой, отражающуюся в характерных символических визуальных и аудиальных образах: «злбно фыркнула, ушла, исчезла в темноте»; «Тень какая-то по портретам пробежала. Или это кошка под кроватью ходит?»<sup>3</sup>. Внезапная пропажа животного у Коляды является очередным алогизмом, «странностью»: присоединение «кошечки» к «диким котам» является лишь предположением Пульхерии Ивановны и не верифицируется; столь же загадочными выглядят и темпоральные параметры ее отсутствия, по-разному оцениваемые героями, о чем речь шла выше. Вновь появившаяся кошка издает резкие, дисгармоничные

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 144.

<sup>2</sup> См., напр.: Гольденберг А.Х. Указ. соч. С. 158.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 266, 279.

звуки – «фырчит, визжит, воеет»<sup>1</sup>, – которые в поэтике Коляды выступают устойчивыми маркерами присутствия ирреального начала. Как и в претексте, ее возвращение и немедленный побег становятся сигналами скорого распада мира «старосветских помещиков», инициированного смертью Пульхерии Ивановны.

При этом если у Гоголя пересечение кошкой границы имения Товстогубов тождественно разрыву символического защитного круга, с помощью которого жизнь «старосветских помещиков» была изолирована от внешнего «холодного» мира («частокол, окружающий небольшой дворик» – «плетень сада, наполненного яблонями и сливами» – «деревенские избы, его окружающие» – галерея «из маленьких почернелых деревянных столбиков»<sup>2</sup>), то у Коляды, ввиду отказа от «кругового» принципа организации пространства, перемещения животного скорее подтверждают наличие связи между внешним и внутренним, вездесущность зла.

Данное предположение коррелирует с появлением в претекстовом образе Пульхерии Ивановны дополнительных смыслов, обнаруживающихся в процессе взаимодействия героини с ее «фавориткой». В частности, как уже отмечалось, во сне Афанасия Ивановича его супруга оборачивается кошкой, что неожиданно сближает Пульхерию Ивановну с персонажами народной демонологии; формированию данной скрытой семантики образа способствует также фраза героини: «Знаете ли вы, что корни самые целебные те, которые найдены с помощью кошки ночью?»<sup>3</sup> Наконец, после смерти Пульхерии Ивановны в доме Товстогубов появляется новый портрет, на котором изображена помещица с кошкой на руках: так героиня становится причастной к группе «темных» символических образов, в которую входят все прочие портреты, и так же, как ранее «дворня», она покидает портретную раму, чтобы «злобно и резко» упрекнуть супруга в том, что он не выбрал для ее похорон «серенькое» (цвета кошачьей шерсти) платье. Примечательно, что развеять это

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 288.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Старосветские помещики // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 2. С. 281.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 283.

видение Афанасию Ивановичу помогает устойчивый символ светлого иномира – свеча: «Афанасий Иванович зажѣг свечу. Нет никого»<sup>1</sup>.

С другой стороны, исследование творчества Н.В. Коляды как «сверхтекстового единства» позволяет судить о том, что в нем образ кошки может, по словам И.В. Дубровиной, не только воплощать «омертвляюще-миражное начало», «торжество разрушительного и плотски-телесного над человеком» (всегда связанные с образом животного в поэтике Н.В. Гоголя), но и наполняться «положительными антропологическими составляющими»<sup>2</sup>. Иными словами, кошка, как и другие животные, в творчестве Коляды может быть соположена человеку с аксиологической и гуманистической точек зрения, выступать единственно возможным объектом любви героя, его утешителем, умаляющим боль одиночества, напоминанием о семейном уюте (зачастую утраченном или приближающемся к разрушению); кроме того, отношение к животным в художественной системе Коляды является важным способом раскрытия характера, маркером духовной «жизнеспособности» или, напротив, мертвенности.

В этой связи характерно второе значение рассматриваемого образа в «Старосветской любви», где кошка становится также символом истинных ценностей, хранимых Пульхерией Ивановной: дома, семьи, любви. Сигналом актуализации данной семантики выступает слово «ноженьки» (когда героиня гладит кошку, та вытягивает «ноженьки»), воспроизводимое Пульхерией Ивановной и в моменты нежного припоминания о своей любимице, и в лиричном, исполненном глубокого чувства монологе, обращенном к спящему супругу («Пусть спит наш барин милый... Баюшки, баюшки, баюшки... Ноженьки, ноженьки, ноженьки, барин мой ясноокий...»), а затем повторяемое Афанасием Ивановичем, тщетно пытающимся спасти свой мир от разрушения («Что ж ты говоришь, Пульхерья, Пульхерьечка моя, нэнько, что ж ты говоришь-то, что говоришь, спатиньки, ноженьки, ноженьки»). В финале пьесы

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 295.

<sup>2</sup> Дубровина И.В. Указ. соч. С. 161.

данное слово, замещая все прочие, превращается в перифраз признания в любви, поочередно произносимый воссоединяющимися героями: «ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. Ноженьки, плямкотеть, кушинькать, баиньки, барин мой ясноокий, ноженьки, спатиньки, ноженьки, ноженьки, ноженьки... АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. ...Вы пришли? Нэнько моя... Я иду... Вот и увиделись... Ноженьки, ноженьки, ноженьки, ноженьки...»<sup>1</sup>.

Таким образом, в «гоголевских» пьесах Н.В. Коляды все образы (персонажи, предметы, животные) связаны либо с запредельным враждебным началом, либо с высшим духовным идеалом, при этом некоторые символы внутренне двойственны, имеют неоднозначную семантику, позволяющую отнести их к одному из полюсов лишь в определенном контексте.

Вместе с тем, отдельного внимания заслуживает образ Гоголя, создаваемый в пьесах «Старосветская любовь» и «Мертвые души». Концепция данного образа нелинейна и коррелирует с двумя характерными для творчества Н.В. Гоголя переплетающимися и неразрывно связанными формами авторского присутствия в тексте: «повествователь-персонаж» и «автор-демиург». Закономерно утрачивая творческую самостоятельность в каждой из данных ипостасей, Гоголь в мире пьес Коляды превращается в «не поддающийся исчерпывающей интерпретации символ»<sup>2</sup>, «идеей» которого выступает разработанная классиком и переосмысленная Колядой эстетико-мировоззренческая модель.

Так, в пьесе «Старосветская любовь» Гоголь появляется ночью из своего портрета, что можно рассматривать как способ установления связи между историческими эпохами и литературными концепциями. Кроме того, как отмечает Е.Ю. Лазарева, возникновение и функционирование образа Гоголя в пьесе символически отражает актуальный для Коляды «творческий процесс создания литературного произведения»<sup>3</sup>, предполагающий погружение автора в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 278, 292, 298.

<sup>2</sup> Цыпуштанова М.А. Указ. соч. С. 43.

<sup>3</sup> Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг. С. 119.

мир героев, совмещение знания, которое дает «внезаходимость», с острым сопереживанием.

При этом если другие персонажи, появляющиеся из портретных рам, быстро растворяются, как наваждение, поскольку для автора они – «мертвое прошлое, что на холсте нарисовано»<sup>1</sup>, то Гоголь остается с героями до самой развязки, что подчеркивает его особую, вневременную значимость для выстраивания «эстетического объекта» Коляды. В пьесе «Мертвые души» родственная идея фундаментального культурного значения Н.В. Гоголя воплощена в образе Гоголя – «огромного памятника», возле которого собрались и на которого смотрят «разные народы»<sup>2</sup>.

В то же время, в «Старосветской любви», перемещаясь в пространство произведения, Гоголь становится «Гостем» – надевает маску претекстового рассказчика.

В первой части пьесы («Ночь. Страшно») Гоголь, оставаясь невидимым для помещиков, перемещается по дому, где бьет мух при помощи «хлопушки», а затем оказывается в саду, за сценой, меняя «хлопушку» на «колотушку». Очевидно, использование обоих этих предметов направлено на достижение одной цели – отогнать «нечистую силу от счастья Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича»<sup>3</sup>. Только колотушка должна оградить героев от внешнего зла – от мира, таящего «страсти, желания и беспокойные порождения злого духа»<sup>4</sup>, а хлопушка – от концентрирующегося в образе мух зла внутреннего – пошлости и духовной пустоты, которые скрывает гиперболизированная «телесность» жизни супругов.

Вместе с тем, Гоголь, как создатель мира «старосветских помещиков», видит и тщетность своих усилий, объясняемую его трагической обреченностью, – об этом свидетельствуют облачение «Гостя» в «похоронное» платье Пульхерии Ивановны (символический смысл данного действия был раскрыт

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 294.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Мертвые души. С. 226.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 279.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Старосветские помещики. С. 281.

ранее), а также его плач. Если в первой сцене описания этого плача не приводится, то после зловещего сна героев, предсказывающего их скорую смерть, Гоголь «плачет, будто маленький ребенок, так сильно, страшно плачет, прямо заливаясь, заходится»<sup>1</sup>. Помимо того, что непрекращающееся рыдание рождает перманентное ощущение тревоги и страха, сравнение с ребенком отсылает к художественной системе Н.В. Гоголя, где дети выступают «вестниками недоброго»: «они первыми чувствуют присутствие злой силы»<sup>2</sup>.

Во второй части («Полдень. Счастье. Радость. Гоголь – гость») Гоголь начинает взаимодействовать с другими персонажами: его, в соответствии с претекстом, принимают и сытно угощают в доме «старосветских помещиков». Гоголь по-прежнему сопереживает героям и, как будто обретая надежду на их спасение, видит в спелости арбуза предзнаменование счастья: «Красный, Пульхерия Ивановна, красный, Афанасий Иванович! Счастливые!»<sup>3</sup>. Однако «Гость» остается в платье Пульхерии Ивановны, что свидетельствует о констатируемой им несбыточности подобных надежд.

Наконец, в последней части пьесы («Полночь. Вторая смерть») Гоголь, на первый взгляд, окончательно сливается с другими действующими лицами (его «мимикрия» ярче всего проявляется на речевом уровне и связана с исчезновением из реплик героя претекстовых цитат и появлению в них лексических единиц, до того использовавшихся только «старосветскими помещиками»: «не присбирывайте», «с глузду вы...» и т.д.), в то время как подлинную сущность окружающей действительности прозревает Афанасий Иванович. Но на самом деле в данной части Гоголь сохраняет свое свойство «надбытийности»: именно он помогает Афанасию Ивановичу прийти к осмыслению «пороговости» существования и открытию высших духовных ценностей, указывая ему на безвыходный трагизм мироздания («Все попрем когда-то...») и провокационно профанируя его отношения с Пульхерией Ивановной («Ведь не было ничего! Разве ж это любовь была, ну, посмотри

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 262.

<sup>2</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 25.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 284.

правде в глаза?! Не страсть это, а привычка! Отвыкнешь!»<sup>1</sup>). Именно реакцией на последнюю реплику Гоголя становится окончательное нравственное пробуждение Афанасия Ивановича и его смирение с принципиальной несовместимостью мира и обретенного им идеала: «АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. *(Остановился, посмотрел Гоголю в глаза, улыбнулся, тихо.)* Вы – молодой человек, вам жить, да жить, а нам, старикам, помирать пора...»<sup>2</sup>.

Аналогичную функцию Гоголь выполняет и в «Мертвых душах», где, дважды обращаясь к Коробочке с вопросом: «Что, Настасья Петровна, торговала мертвыми душами?»<sup>3</sup>, – он помогает героине понять порочность заключенной с Чичиковым сделки и преодолеть inferнальный «морок» через возрождение любви к покойному мужу.

Приведенные примеры показывают, что Коляда использует образ Гоголя для наглядной актуализации художественной системы писателя, организуемой принципом соединения «видного смеха» и «невидимых слез» (смену плача и смеха Гоголя Коляда акцентирует не только в «Старосветской любви», но и в «Мертвых душах», где классик «не то плачет, не то улыбается»<sup>4</sup>). Однако в обеих рассматриваемых пьесах Гоголь репрезентирует художественную концепцию Н.В. Гоголя ограниченно – лишь в том объеме, который необходим Коляде для решения собственных творческих задач – в частности, для общей реализации инвариантной для его пьес модели двоемирия; за границами этой «зоны согласия» образ Гоголя участвует в формировании оригинальных смыслов – например, позволяя привести героя к духовному пробуждению, подтверждает регулярное существование оппозиции «видимый мир – запредельный нравственный идеал». Данная стратегия «эстетического завершения» образа другого, «инородного» писателя естественна и обоснована,

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 296-297.

<sup>2</sup> Там же. С. 297.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Мертвые души. С. 254.

<sup>4</sup> Там же. С. 226.

поскольку, развивая мысль М.М. Бахтина, художественное слово «есть всегда слово автора»<sup>1</sup>.

Необходимо отметить, что описанная концепция сосуществования и взаимодействия «повествователя-персонажа» и «автора-демиурга» соответствует характерным для творчества Коляды формам присутствия автора в тексте. Так, в исследуемых пьесах автор, с одной стороны, играет роль конструирующего биполярную действительность творца, что влечет отказ от полифонии и господство одной эстетико-онтологической системы, а с другой, – становится непосредственным наблюдателем изображаемых событий и глубоко сочувствует героям, строя их мир на манифестируемой автобиографической основе (о чем свидетельствуют и экспрессивная ремарка из «Старосветской любви», прерывающая сценическое действие: «Мама моя, не умирай!!!!!!... Если ты умрешь, то умрёт всё, всё, всё, что было у меня, умрёт моё детство, умрёт наш старенький дом, не умирай, мама, не умирай, прошу тебя...»<sup>2</sup>, и внетекстовые комментарии драматурга<sup>3</sup>).

Наконец, разработанная Н.В. Колядой концепция двоемирия находит отражение на языковом уровне внутреннего строя «гоголевских» пьес.

Подобно другим уровням художественного целого, система языковых средств в рассматриваемых произведениях организована на основе принципов алогичности и повторяемости, формирующих поэтику «страшного карнавала».

Как и в гоголевских текстах, в пьесах Коляды нередко умышленные речевые алогизмы. Они могут возникать:

– в репликах персонажей, противоречащих логике действительности (например, Коробочка предлагает Чичикову вспомнить события, о которых тот никогда не знал: «Часики эти достались мне от тетушки, а она их привезла из Турции, когда была с моим мужем в первой кампании, ну, помните?»<sup>4</sup>);

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 77.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 293.

<sup>3</sup> См., напр.: «У Гоголя – бесконечно смешно, а потом – “Над кем смеетесь?”» (интервью О.Ю. Багдасарян и А.В. Титовой с Н.В. Колядой). С. 15.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 114.

– в репликах персонажей, противоречащих ранее сказанному (Коробочка предупреждает, что пора спать – «такой порядок», и тут же инициирует разговор);

– в ситуациях непонимания, основанных на семантической неопределенности (Чичиков принимает фамилию Коробочки за название своей брички);

– вследствие оговорки, часто комической (вспоминая привычки своего мужа, Коробочка, говорит, что он любил, «чтоб ему перед сном чесали между пяток»<sup>1</sup>);

– в результате «мозаической склейки» фраз, логическая связь между которыми существует только в сознании говорящего (так, обращаясь к своему мужу, Пульхерия Ивановна спрашивает: «А вдруг [на Вас] нападёт парша? На кошек к старости всегда парша нападает...»<sup>2</sup>);

– в абсурдных, нелепых по содержанию диалогах (диалог между Пульхерией Ивановной и Явдохой о том, сколько ключнице лет)

– в диалогах, где говорящие как будто не слышат друг друга и каждый говорит «о своем» (так, Коробочка постоянно задает «дамам» неуместный в контексте разговора вопрос о текущей стоимости мертвых душ); данная разновидность алогизма является вариацией «диалога глухих», отражающей разобщенность героев и востребованного как в поэтике Гоголя, так и в чеховской художественной системе, оказавшей, как было показано ранее, заметное влияние на драматургию последней трети XX в.;

– в необъяснимом изменении речевого поведения персонажей, которое может быть связано как с совмещением в речи одного действующего лица цитируемых реплик различных гоголевских героев, направленным на развитие претекстового образа, в том числе путем его включения в ряд двойников, так и со значимым дополнением претекста, позволяющим по-новому интерпретировать образ и создать очевидную «странность» в ткани условной

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 122.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 269.

реальности (например, в вежливом диалоге, который ведут в гостинице Шпонька и Сторченко, неожиданно звучит контрастная по своей грубости фраза Сторченко: «Коли ты тово, так и я тово. А коли ты не тово, так и я не тово»<sup>1</sup>).

Особым случаем трансформации претекстового речевого поведения персонажей выступает их речевая агрессия, ярко воплощающая стратегию изображения внезапно обнаруживающего себя зла. Обращение действующих лиц к бранной лексике происходит неожиданно и представляет собой либо немотивированное проявление подлинной сущности руководящего ими начала (например, в «Мертвых душах» Маниловы после отъезда Чичикова «снимают маски» и резко отказываются от нарочито любезной манеры общения: «МАНИЛОВ. Редкостный идиот, скажи, душенька? МАНИЛОВА. Да уж, давно таких придурков лагерных не видела»; «Как вы мне надоели, твари! Да иди уже в дом, идиот!»<sup>2</sup>), либо реакцию на «выламывание» персонажа из общей духовно безжизненной среды (так, в «Коробочке» сначала Чичиков крайне эмоционально «сулит черта» помещице, сомневающейся в возможности «нечистой» сделки, а затем Анна Григорьевна и Софья Ивановна, ощущающие нарастающую чуждость героини окружающему хаосу, грубят ей, а затем и вовсе перестают замечать).

Впечатление алогичности происходящего создают также повторы (слов, фраз, реплик, диалогов), которые, как говорилось выше, пронизывают все уровни исследуемых произведений, рождая ощущение неестественности, бессмысленности и трагической безвыходности изображаемой условной реальности. Функционально родственны перечисленным повторам более частные и менее очевидные речевые явления, не выходящие за пределы языкового уровня художественного целого и стилистически близкие характерным гоголевским приемам:

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 17.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Мертвые души. С. 200.

– повторы слов внутри фразы или всей реплики, «растворяющие» смысл произносимого («С чего же ты хочешь, Иван Федорович, орден? И как это вдруг – орден? Ты понимаешь, что это не просто так, а уже – ого-го что. Ого-го как. Ишь, орден ему»<sup>1</sup>);

– повторы одной и той же мысли в диалоге с ее незначительным перифразированием (разговор Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны о пользе ночного приема пищи);

– «параллельные» повторы в диалогах, когда ответ по лексическому составу и синтаксической организации полностью соответствует вопросу («КОРОБОЧКА. Какие мешочки? Каких деньжонок? – ЧИЧИКОВ. Да такие мешочки! Таких деньжонок!»<sup>2</sup>).

– повторы эпитетов, несущих важную смысловую нагрузку (так, определение «дубинноголовая» повторяется в одной из реплик Чичикова семь раз).

Повторы у Коляды, как и у Гоголя, нередко используются для реализации приема нагромождения. Другой способ его воплощения – перечисление, в том числе «нанизывание» множества однородных членов предложения.

В частности, в «Коробочке» героиня сначала перебирает варианты фамилии Чичикова («Чичков? Чичкунов? Чачаков?... Чичичиков?»), затем дает расширенный по сравнению с гоголевским ряд комичных фамилий соседей-помещиков («Свиньин, Козлов, Сукин, Кобелев, Козулин, Бобров, Канапатьяев, Харпакин, Трепакин, Плешаков...») и, наконец, перечисляет продаваемых «крестьян», включая в их состав и тех, которые у Гоголя принадлежали другим помещикам, и тех, которые в претексте не упоминались («Банная-Байда Тимофей», «Тазик-В-Полкорыта Иван»<sup>3</sup>).

В «Старосветской любви» прием нагромождения является одним из основных и порой доводится до абсурда. Пульхерия Ивановна попеременно повторяет то длинный ряд насекомых-вредителей («А капустная тля, а

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 6.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 118.

<sup>3</sup> Там же. С. 113, 115, 127-128.

крестоцветные блошки, а капустная муха, а репная белянка, а свекловичный долгоносик...»), то народные приметы («Гром гремит долго – ненастье надолго, коротко – будет ясно, звезды блестящие – к жаре, сильно мерцают – к грозе...»), то список лекарственных трав, построенный в алфавитном порядке («Адонис, горчица весенняя, аир болотный, алтей лекарственный, арония черноплодная, белена черная, береза повислая, береза пушистая...»<sup>1</sup>) и т.д. Эти устойчивые перечисления становятся для пьесы организующими, связывают разные сцены, при этом, с одной стороны, придают тексту монотонность, погружая читателя в мир мелких бытовых забот героев, а с другой – обретают лирическое, песенное звучание, напоминая об уходящей стабильности мира «старосветских помещиков».

Наконец, пересоздавая гоголевскую карнавальную поэтику, Коляда насыщает речь своих героев повторяющимися фразеологизмами, диалектизмами, просторечием, «дефектно-речевыми образованиями», а также песенками и прибаутками. Некоторые из выражений такого характера являются устойчивыми цитатами, о чем речь шла выше; другие создаются самим автором в соответствии с общей стилистической тональностью речевого поведения гоголевских персонажей («Боже ж мой на свете, в розовом корсете! Да хоть бы в худом, но в голубом!», «Каравай-то не по рылу», «Наша Дунька не брезгунька, жрет и мед», «примнилось», «поблазнилось», «Из носа – кап, в рот – хап!», «Топор, рукавица! Жена мужа не боится! Рукавица, топор! Жена мужа об забор!»<sup>2</sup>; «Все колесом», «Вы с глузду съехали», «плямкотеть», «кушинькать», «нахабушка», «набздовать», «присбирывать»<sup>3</sup>).

На первый взгляд, данные речевые средства создают комический эффект; однако их частотность, нагромождение, универсальность (они могут быть неожиданно использованы любым действующим лицом, даже если до этого его речь была предельно нормативной) превращают их в маркеры хаоса, беспорядка, наполняющего действительность. Кроме того, в «Старосветской

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 259, 260, 269 и др.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. С. 5, 6, 7, 18, 26, 52 и др.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Старосветская любовь. С. 257, 261, 266, 271 и др.

любви» устойчивый набор таких средств выступает символом разрушающегося идиллического мира, приобретая трагическое звучание в устах овдовевшего Афанасия Ивановича.

Противоположным полюсом контаминированной, внутренне неоднородной, алогичной речи большинства действующих лиц, отражающей вмешательство в их жизнь ирреального начала, является содержательно цельная и непротиворечивая монологическая речь героев, пришедших к духовному пробуждению.

Данную особенность, характерную для всех пьес Н.В. Коляды, отмечал Н.В. Лейдерман: по словам ученого, в произведениях драматурга «сигналом очищения души героя становится очищение речи»<sup>1</sup>. В рассматриваемых пьесах яркий пример такого речевого преобразования находим в пьесе «Коробочка». После ухода «дам» Коробочка остается одна, в абсолютной темноте. Пройдя через символический ритуал возрождения, она настолько разобщена с миром пошлости, что как будто забывает его язык: она «попыталась вослед дамам что-то промычать, но только хрипнула»<sup>2</sup>. Задаваясь бесконечными претекстовыми вопросами о природе «мертвых душ», героиня отправляется домой; в дороге, на границе двух миров, она, как уже отмечалось, констатирует запретность и неправильность заключенной с Чичиковым сделки, при этом из ее реплик уходят алогизмы и немотивированные повторы, речь становится простой и ясной по содержанию; кульминацией финального монолога становится ранее цитированное высказывание Коробочки о ее покойном муже, которое начинается как мучительное припоминание («Не продавала, нет... Не продавала... Покойника-то своего, Ивана Петровича Коробочку, я не продала ли?») и заканчивается уверенным восклицанием («Не продала!»<sup>3</sup>), знаменующим духовное пробуждение героини.

Таким образом, на всех уровнях внутреннего строя своих «гоголевских» пьес Н.В. Коляда реализует единую стратегию воплощения разработанной им

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 72.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Коробочка. С. 143.

<sup>3</sup> Там же. С. 144.

модели двоемирия, находящейся в тесной связи с эстетико-мировоззренческой концепцией Н.В. Гоголя. В частности, с помощью сюжетно-композиционных приемов, средств образной системы и художественного языка драматург демонстрирует переплетение видимой реальности и ирреального начала, вторгающегося в мир, по выражению Гоголя, «без маски», открыто, превращая господство хаоса в онтологический принцип. Ирреальному враждебному иномиру противопоставлен высший духовный идеал, обретение которого связано с отчуждением от условной действительности и нахождением подлинных нравственных ценностей даже в условиях антигуманистического, абсурдного мира. В целом, данная стратегия соответствует гоголевской идее «видного смеха» и «неведомых» миру слез, предполагающей использование внешнего комизма для маскирования трагичности бытия и глубокого сопереживания автора своим героям.

## **Выводы по Главе 2**

1. Диалогическая связь Н.В. Коляды и Н.В. Гоголя имеет как биографические, так и литературные основания. Характерная для пьес Коляды инвариантная модель двоемирия во многом является результатом осмысления эстетико-мировоззренческой системы Н.В. Гоголя, что с наибольшей очевидностью обнаруживается в ходе анализа четырех «гоголевских» пьес драматурга: «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Старосветская любовь», «Коробочка», «Мертвые души».

2. Сопоставительное изучение работ, посвященных творчеству Н.В. Гоголя, позволяет установить, что, основываясь на практике немецких романтиков, фольклорной традиции и христианском учении, писатель создает собственную концепцию двоемирия, предполагающую противопоставление условной реальности и ирреального, демонического начала, проникающего в повседневную жизнь персонажей и незаметно погружающего ее в пошлость как состояние духовной безжизненности.

3. Лишенная нравственной опоры, условная реальность произведений Н.В. Гоголя становится абсурдной, бессмысленной и фиктивной,

«перевернутой» и раздробленной вмешательством хаоса. Внешне такое состояние видимого мира выражается, прежде всего, с помощью трансформированной карнавальной поэтики (поэтики «страшного карнавала»), которая создает эффект «мерцания», нестабильности зримой действительности, проявляющийся на всех уровнях художественного целого.

4. Враждебному ирреальному началу, пронизывающему условную действительность, в мире произведений Н.В. Гоголя противоположен высший духовный идеал, вытесненный из реальности, но не уничтоженный. Существование обоих этих полюсов бытия подтверждают многочисленные символы, имеющие либо «темную», либо (реже) «светлую» семантику.

5. Существование высшего духовного идеала предопределяет проблему нравственного возрождения гоголевского героя, которое становится возможным благодаря концепции «спящей души». Немногочисленность «пробужденных» Гоголем персонажей говорит о внутреннем противоречии художника, основанном на взаимном несоответствии трагического мироощущения и веры в возможность нравственного совершенствования мира. В статье «Светлое Воскресенье», отразившей эсхатологические настроения автора последних лет его жизни, Гоголь констатирует открытое проникновение зла в мир, требующее новых форм эстетического осмысления.

7. Воспринимая и пересоздавая разработанную Н.В. Гоголем модель двоемирия, Н.В. Коляда, в соответствии с универсальными законами вневременного интертекстуального взаимодействия, стремится не только к освоению, но и к приращению смыслов, которые рождаются «между текстами», в процессе игры совпадений и различий.

8. Рождающаяся в ходе «креативной рецепции» модель двоемирия отражает характерные для произведений драматурга особенности интерпретации традиций натурализма и сентиментализма, генетически связывающих творчество Н.В. Гоголя и Н.В. Коляды. В частности, пересоздавая гоголевскую поэтику «страшного карнавала», Коляда использует постмодернистский метод гипертрофии маркеров распада действительности,

что, в соответствии с концепцией «зла без маски», делает «мерцание» реальности очевидным. С другой стороны, демонстрируя плохо скрытый за комическими формами трагизм бытия, драматург следует гуманистической сентименталистской интенции, превращая вопрос о возможности индивидуального освобождения от абсурдной реальности в центральный и обязательный для каждой пьесы.

9. Активно используя цитацию, Коляда, тем не менее, создает самостоятельный художественный мир, переосмысляя претекстовую дуалистическую модель организации МХП на сюжетно-тематическом, образном и языковом уровнях внутреннего строя своих «гоголевских» пьес.

10. Так, на сюжетно-тематическом уровне Коляда сохраняет не только сюжетную канву произведений Н.В. Гоголя, но и относительную бессобытийность действия и «миражность» интриги, а также организующий развитие сюжета метаобраз «страшного карнавала», основанный на сквозных принципах алогичности и повторяемости изображаемого. Лишь достигнув кульминации, «миражное» действие у Коляды обретает свойство целенаправленного движения, что достигается путем перестройки претекстовых развязок в соответствии с требованием обязательного духовного возрождения центральных персонажей, оказавшихся в «пороговой» ситуации и ощутивших ее роковую неизбежность в условиях абсурдной, охваченной хаосом реальности.

11. На образном уровне «гоголевских» пьес драматург реализует бинарную модель организации бытия с помощью гротескных мотивов опредмечивания, автоматизации живого и оживления неживого, приемов маскирования и двойничества, символических предметных и анималистических образов, связанных с враждебным ирреальным началом или с высшим духовным идеалом. Особое место занимают образы Гоголя и повествователя, совмещающие функции «персонажа-наблюдателя» и «автора-демиурга».

12. На языковом уровне рассматриваемых произведений Коляда обращается, с одной стороны, к принципам алогичности, повторяемости и

гиперболизации, позволяющим изобразить искаженную вмешательством враждебного начала действительность, а с другой, – к приему «очищения» монологической речи героя, благодаря нравственному пробуждению ставшего причастным высшему духовному иномиру.

13. Таким образом, на всех уровнях внутреннего строя своих «гоголевских» пьес Н.В. Коляда реализует единую стратегию воплощения разработанной им модели двоемирия, находящейся в тесной связи с эстетико-мировоззренческой концепцией Н.В. Гоголя.

### Глава 3.

## СИСТЕМООБРАЗУЮЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДВОЕМИРИЯ В ДРАМАТУРГИИ Н.В. КОЛЯДЫ

### § 1. Периодизация творчества Н.В. Коляды в свете концепции двоемирия

Безусловно, рассмотренные «гоголевские» пьесы Н.В. Коляды, наглядно воплощающие инвариантную для художественной системы драматурга модель двоемирия, существуют не изолированно: они являются неотъемлемой частью корпуса всех созданных писателем драматургических текстов, идейное и поэтическое единство которых не раз констатировалось учеными<sup>1</sup>.

Формально-содержательная близость пьес позволяет драматургу объединять их в циклы и дилогии («микроциклы»): так, в настоящее время созданы циклы «Хрущевка» (12 пьес) и «Кренделя» (12 пьес), а также 7 дилогий («Дощатовские трагедии» (1985), «Шерочка с машерочкой» (1988), «Вперёд к коммунизму!» (1988), «Бенефис» (1988), «Для тебя» (1991), «Два плюс два» (2010), «Скрипка, бубен и утюг» (2013)). При этом существование данных художественных единств не умаляет степени общности всех создаваемых Колядой текстов: по выражению Е.В. Старченко, «драматург будто все время пишет одну большую пьесу»<sup>2</sup>.

Мировоззренческая и эстетическая целостность драматургии Н.В. Коляды затрудняет ее периодизацию, что объясняет немногочисленность и неоднородность подходов к решению данного вопроса.

В частности, Н.Г. Щербакова, совмещая методологические аппараты литературоведения и театроведения, выделяет в творчестве Н.В. Коляды три этапа: 1986–1994 гг. (высокая творческая активность, наработка авторского почерка, освоение и переосмысление проблематики и поэтики «новой волны»);

---

<sup>1</sup> См., напр.: Нерезенко Н.А. А. Вампилов и Н. Коляда: Провинциальные анекдоты в XX веке // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы научной конференции. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. С. 299; Дубровина И.В. Указ. соч. С. 167; Старова Е.А. Драматургия Николая Коляды как сверткостное единство: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Самара: СГУ, 2015. С. 3.

<sup>2</sup> Старченко Е.В. Указ. соч. С. 15.

1994–2001 гг. (совмещение драматургической и режиссерской деятельности, «что вызвано осознанием необходимости адекватного образного перевода своих пьес на сценический язык»; переход от «традиционного» к «игровому» театру); 2001–2012 гг. (создание и развитие авторского «Коляда-театра»; становление самобытного постановочного стиля)<sup>1</sup>.

И.А. Канунникова делит пьесы Коляды на «ранние», написанные до середины 1990-х гг. («Рогатка» (1989), «”Чайка спела...” (Безнадега)» (1989) и др.), и те, что были написаны во второй половине 1990-х гг. и позднее («Персидская сирень» (1995), «Попугай и веники» (1997) и др.). По мнению исследователя, первый период характеризуется фактографическим изображением «конфликтных столкновений отвратительного, безобразного в реальной жизни с возвышенным и прекрасным в мечтах героев», акцентуацией покинутости и одиночества героя, наличием устойчивого эпизода вторжения в мир персонажей «заезжего гостя», трагизмом развязки. Второй период предполагает изображение «странных» характеров, «включенных в некий похожий на реальность мир», углубление в мир героя, обращение к речевой игре, замену эмоционального авторского сопереживания героям «экспрессией шуток и балаганного юмора»<sup>2</sup>.

Представляется, что две приведенные периодизации не позволяют полностью воссоздать художественную систему Н.В. Коляды в ее развитии ввиду отсутствия в каждой из них определенных критериев: в результате в первом случае акцент постепенно смещается с литературной деятельности на режиссерскую, а во втором перечисляются признаки (в т.ч. столкновение жизни и мечты, одиночество как характерологическая доминанта героев, речевая игра и т.д.), равным образом присущие всем произведениям драматурга.

Другая периодизация, предложенная О.С. Наумовой, напротив, построена на устойчивых критериях: конфликт, жанровые приоритеты, особенности языка и проблемы самоидентификации автора. С этой точки зрения исследователь

---

<sup>1</sup> Щербакова Н.Г. Указ соч. С. 12-13.

<sup>2</sup> Канунникова И.А. Указ. соч. С. 121-122.

выделяет три «концептуально значимых периода»: пьесы 1985–1991 гг. («Играем в фанты» (1986), «Вор» (1989), «Рогатка» и др.), которые «можно считать опытом освоения экзистенциальной проблематики в русле лирической драмы»; пьесы 1992–1999 гг. («Канотье» (1992), «Полонез Огинского» (1993), «Мы едем, едем, едем в далекие края...» (1995) и др.), отличающиеся приоритетом условных форм над социально-бытовой эмпирикой, обострением онтологической проблематики, увеличением роли символических деталей, интенсификацией авторского присутствия в тексте, инвариантностью «жанрового каркаса»; пьесы, написанные после 2000 г. (цикл «Кренделя», «Иван Федорович Шпонька...», «Коробочка» и др.), отражающие неизменность сложившихся в предыдущие периоды тематики, проблематики и конфликтов<sup>1</sup>.

В приведенной периодизации, с которой мы не можем согласиться как с точки зрения временной организации (в частности, третий период оказывается крайне неоднороден и требует дальнейшего дробления), так и с точки зрения характеристики выделяемых этапов (например, «Рогатка» едва ли насыщена символическими образами в меньшей степени, чем какая-либо пьеса второго периода), мы считаем чрезвычайно важной акцентуацию онтологической проблематики как одного из конститутивных признаков творчества драматурга.

Именно бытийная проблематика в аспекте ее содержания и способов актуализации выступает основным параметром темпоральной дифференциации произведений Н.В. Коляды для Н.Л. Лейдермана, который обращается к отдельным пьесам драматурга («„Нелюдимо наше море...“, или Корабль дураков» (1986), «Рогатка», «Мурлин Мурло» (1989), «Канотье», «Сказка о мертвой царевне» (1990), «Полонез Огинского» и некоторым другим), представляющим «опорными пунктами» эволюции его художественного метода<sup>2</sup>.

Ранее неоднократно подчеркивалось перманентное стремление Н.В. Коляды к выходу из сферы бытовой конкретики в область онтологии, к

---

<sup>1</sup> Наумова О.С. Указ. соч. С. 61-64.

<sup>2</sup> Данное исследование Н.Л. Лейдермана, содержащееся в вышеупомянутой монографии «Драматургия Николая Коляды», в сжатом виде представлено в работе: Лейдерман Н.Л. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // Современная драматургия. 1999. № 1. С. 162-170.

созданию собственной модели мира, которая, выступая результатом творческого переосмысления законов внелитературной реальности, в своих сущностных чертах соответствует архетипической конструкции двоимирия.

Принципиальный дуализм художественного бытия, запечатленного в каждой пьесе Коляды и одновременно во всех его пьесах как в «сверхтекстовом единстве», который предполагает наличие двух симметричных разнонаправленных оппозиций эмпирически доступного «Здесь» и запредельного «Там», не раз отмечался учеными и критиками.

Так, по словам Л. Немченко, понимание драматургии Коляды требует соединения «страшного, уродливого – и вечного, прекрасного»<sup>1</sup>. Л. Быков замечает, что персонажи Коляды «часто пребывают на дне жизни. Но волею автора над этим дном сияют звезды добра, не дающие темноте стать тотальной»<sup>2</sup>.

Бинарность изображенного бытия, его «расслоение» на два плана, видимый и незримый, соединенных посредством данных в восприятии символических образов, констатирует Л.А. Якушева, анализируя пьесу «Канотье»: по мысли ученого, Коляда стремится обнаружить «за пустословием – Слово, за бездействием – Поступок, за несостоявшимся – Истинное, за безликостью – Образ. Подобное экстрагирование приводит к соотношению / столкновению противоположностей не только на эмпирическом уровне..., а на уровне атомарном, глобализованном. Вследствие чего... реальность переходит в ирреальность... или гиперреальность»<sup>3</sup>.

При этом важно, что в то время, когда видимая действительность ввиду своей пограничности теряет устойчивость и превращается в «недобытие на грани реальности»<sup>4</sup>, иномир, условно называемый нами ирреальным, в

---

<sup>1</sup> Художественный мир Николая Коляды и его сценическое воплощение (творческая дискуссия) // Урал. 1995. № 3. С. 273.

<sup>2</sup> Там же. С. 270.

<sup>3</sup> Якушева Л.А. «Не будет другой жизни...» Пьеса Н. Коляды «Канотье» // Современная литература. 2002. Вып. 1. С. 43-51 [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsenzii/2006/01/ne-budet-drugoy-zhizni-n-kolyada-pesa-kanote/> (дата обращения: 08.07.2017).

<sup>4</sup> Кузнецов И.В. Указ. соч. С. 31.

художественной системе Коляды объективен и «считается истинным по сути»<sup>1</sup>. Необходимо, впрочем, оговориться, что данное положение применимо лишь к «вертикальной» модели двоимирия и двум вариантам иномира, коррелирующим с представлениями об абсолютном зле и абсолютном добре; что касается пространства иллюзий, где герой нередко пытается укрыться от «страшного мира», то оно идентифицируется драматургом как фиктивное.

Таким образом, если предположить, что центральным средством выражения эстетико-мировоззренческой концепции Н.В. Коляды выступает онтологически значимая модель двоимирия, пронизывающая и системно организующая все творчество писателя, то представляется целесообразным предпринять попытку периодизации творчества драматурга именно с точки зрения изменения способа репрезентации данной инвариантной модели. Сравнительный анализ пьес Коляды показывает, что такой способ на каждом этапе характеризуется рядом переменных параметров, отражающих трансформацию взглядов автора на возможность разрешения или смягчения остроты индивидуального экзистенциального конфликта.

Следуя за Н.Л. Лейдерманом не только в части значимых выводов, но и с точки зрения методологии исследования, при построении периодизации мы основываемся на «пиковых» литературных фактах, показательных пьесах, знаменующих, на наш взгляд, заметный мировоззренческий поворот в творчестве драматурга.

Первый период – пьесы, написанные в период с 1980-х гг. по 1994 г. («Рогатка», «Сказка о мертвой царевне», «Мурлин Мурло», «Горбун» (1989), «"Чайка спела..." (Безнадега)», «Америка России подарила пароход...» (1992), «Канотье» и др.). В произведениях данного периода существование обоих иномиров манифестируется с максимальной очевидностью, в связи с чем автор при создании символических образов и построении сюжета активно обращается к средствам фантастики, используя все три обозначенные Ю.В. Манном типа фантастического (явная, «завуалированная» и «нефантастическая» фантастика).

---

<sup>1</sup> Наумова О.С. Указ. соч. С. 85.

На примере своих героев драматург, совершая «прорыв к высотам абсолюта»<sup>1</sup>, наглядно демонстрирует возможность приобщения как к мертвенному началу (Валерка, убитый в тюрьме преступник из пьесы «Чайка спела...», в буквальном смысле становится «живым мертвецом»), так и к высшему духовному иномиру, переход в который соположен обретению Другого (Илья из «Рогатки», добровольно оставляя безжизненную реальность, воссоединяется со своим возлюбленным Антоном).

Второй период – пьесы 1994–1999 гг. (цикл «Хрущевка», «Куриная слепота» (1996), «Землемер» (1997) и др.). Явно фантастические элементы, хотя и сохраняются в отдельных пьесах (апокалиптическое появление четырех солнц в «Затмении» (1996), разговор с умершей подругой и открытие идеального иномира в «Девушке моей мечты» (1995)), позволяя различить условно реальный и ирреальный миры, заметно редуцируются, уступая место «завуалированной» фантастике (часто в форме видений), «мерцанию» бытия, компрометирующему подлинность зримой реальности и стирающему границу между ежедневным бытом и проникающим в него злом. При этом возможность избавления от «страшного мира» и истинного единения с Другим все чаще ставится под вопрос, подменяется наваждением, иллюзией («Царица ночи» (1996), «Сглаз» (1996)).

Третий период – пьесы 2000–2009 гг. («Тутанхамон» (2000), большая часть пьес цикла «Кренделя», «Амиго» (2002) и др.). В пьесе «Тутанхамон», которую мы считаем программной для данного этапа, одна из героинь констатирует состояние мира: «Это ведь всё сон, что мы живы. Мы – не живы. Нас – нету. Мы – умерли»<sup>2</sup>. На данном этапе барьер между жизнью и смертью, реальностью и ирреальным враждебным иномиром окончательно истончается, нивелируется, межличностные связи продолжают рушиться, тогда как духовный идеал становится недоступен, а попытки обретения Другого – зачастую бесплодны. В этой связи показательны пьесы цикла «Кренделя»,

---

<sup>1</sup> Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. С. 18.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Тутанхамон // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 7. С. 88.

герои которых уже не возрождаются для приобщения к идеям Жизни и Любви за границами кошмара явленного мира, а лишь играют в возрождение и единение, безуспешно стремясь нейтрализовать насилие, исходящее от них и обращенное на них<sup>1</sup>.

Одновременно фантастическое уходит вглубь текста, в связи с чем центральное место занимают «нефантастическая» и, реже, «завуалированная» фантастика, в то время как явная фантастика почти исчезает (исключение составляют «гоголевские» пьесы и сказки, остающиеся для драматурга единственно возможным пространством локального упорядочения хаоса с помощью универсального нравственного закона).

Четвертый период – пьесы 2010–2015 гг. («Баба Шанель» (2010), «Большая советская энциклопедия» (2010), «Укол красоты» (2012), «Дыроватый камень» (2014), «Клещ» (2015), диалоги «Два плюс два» (2010) и «Скрипка, бубен и утюг» (2013) и др.). Данный период, в целом сохраняя особенности предыдущего, отражает продолжающуюся деградацию реальности. Появляются пьесы («Симонов и Кузнецов» (2012), «Укол красоты», «Бубен и утюг»), на первый взгляд лишенные какой-либо «фантастически-символической» образности; однако более тщательное исследование подтверждает обращение к той же онтологической модели при обострении экзистенциального конфликта: герои, потерявшие надежду на духовное пробуждение и полностью подчиненные пошлости повседневности, выступающей следствием вторжения в их жизнь хаоса, возвращаются к прежде, казалось, ушедшим из реальности институтам брака, отцовства, дружбы, но невольно лишают их естественного эмоционального и нравственного содержания, опустошают их. Выход в высший иномир и подлинное соединение с Другим становятся принципиально невозможны, что доводит трагизм существования до высшей точки. Именно так, вероятно, выглядит мир, в котором укоренилось «зло без маски» и который покинула Любовь, столь значимая для драматурга.

---

<sup>1</sup> Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч. С. 239.

В данном контексте закономерны доминирование «нефантастической» фантастики и актуализация мотивов куклы, манекена («Укол красоты»), насильственного получения Другого или рождения ребенка с помощью колдовства, «привороты» («Укол красоты», «Бубен и утюг», «Скрипка»), страшной ненависти, охватившей человечество как болезнь («мокрая и гнилая» в пьесе «Клин-Обоз»), смерти, живущей в человеке и поглощающей его через непреодолимый ужас («Большая советская энциклопедия», «Капсула времени» (2013)).

Пятый период – пьесы 2016–2019 гг. («Змея золотая» (2016), «Мата Хари – Любовь» (2017), «Бесы» (2017), «Сценарий безалкогольной свадьбы» (2017), «Овца Божья» (2018), «Масакра» (2018), «Раскольников» (2019)). Данный период условно можно назвать «оптимистическим», поскольку он характеризуется ослаблением трагизма бытия и возрождением надежды на спасение умирающего мира. В частности, развязки всех перечисленных пьес, кроме «Масакры», проникнуты верой в возможность обретения Любви и, значит, Другого (в «Бесах» героям, нашедшим смелость быть вместе вопреки ложным общественным нормам, даже открывается объективированный идеальный иномир: «ИЛЬЯ. Идем. Любовь – это Бог... ФИЛИПП. Там, где-то там, у Храма, в райском лесу – там не жарко, там трава зеленая под деревьями, да?... Они идут. Там, и правда, вырос Храм у леса. Они к нему идут»<sup>1</sup>).

Соответственно, в МХП возвращается явно и «завуалированно» фантастическая образность (впрочем, ее удельный вес не достигает тех значений, которые зафиксированы в пьесах первого периода, что свидетельствует о реалистической трансформации художественного метода драматурга), а также возрастает число символов, отсылающих к духовному идеалу.

В этой связи показательна последняя из опубликованных на данный момент пьес Коляды – «Раскольников»: без правок воспроизводя текст

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Бесы // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 12. С. 143.

«Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, драматург за счет отбора и расположения претекстового материала подвергает переосмыслению ту интерпретацию модели двоимирия, которая была наиболее характерна для его ранних пьес. Герой, подверженный влиянию заполнившего мир зла (в данном контексте особую значимость имеют известный сон Раскольникова и его беседа со студентом в кабаке), через встречу с Другим (Соней) и открытие Любви приходит к идее самопожертвования ради духовного возрождения и обретения иного, светлого мира: «Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом... РАСКОЛЬНИКОВ. Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история перерождения его, перехода из одного мира в другой...»<sup>1</sup>.

Безусловно, приведенная периодизация не претендует на универсальность, что обусловлено двумя основными причинами.

Во-первых, экстраполяция выявленных особенностей на все пьесы, написанные в рамках определенного временного отрезка, и категоричная констатация их отличия от всех других пьес Коляды были бы неоправданными в силу внутреннего единства всего творчества драматурга, позволяющего вне какой-либо временной привязки менять внешние параметры МХП без изменения его онтологической сущности.

Во-вторых, нельзя однозначно говорить о линейности существования художественной системы Коляды, в связи с чем в равной степени уместными оказываются и периодизация ее развития, и классификация параллельно существующих литературных фактов: так, пьесы драматурга можно разделить на тяготеющие к чеховской обрисовке «трагедии жизни» («Американка» (1991), «Дыроватый камень») и близкие гоголевской гротескной поэтике «кромешного мира» («Очередь» (1986), «Клин-Обоз»). Однако и в данном случае деление условно, поскольку каждая пьеса сочетает разнородные элементы, однозначно

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Раскольников // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ufr.ru/raskolnikov/> (дата обращения: 08.05.2019).

определить соотношение которых подчас невозможно; вместе с тем, представляется, что для всех произведений Коляды гоголевская поэтика оказывается сущностно образующей, фундаментальной, причинной для чеховского изображения бессмысленности повседневного существования – этот вывод основан как на использовании постоянных апокалиптических мотивов, так и на существовании устойчивой системы гротескных приемов и «фантастических» символов, манифестирующей двумирную организацию бытия.

Таким образом, пьесы Н.В. Коляды, различаясь по своим формально-содержательным особенностям, обусловленным временем создания, преобладающими литературными влияниями и другими факторами, тем не менее сущностно едины благодаря воплощению в каждой из них и во всех них как в целостной системе инвариантной для творчества драматурга модели двоемирия. Далее мы рассмотрим средства воплощения данной системообразующей модели на каждом уровне внутреннего строя художественного произведения.

## **§ 2. Стратегия воплощения двоемирия на сюжетно-тематическом уровне пьес Н.В. Коляды**

Рассматривая реализацию двоемирия на сюжетно-тематическом уровне пьес драматурга, представляется необходимым прежде всего рассмотреть характерный для них инвариантный конфликт как стержневой элемент внутреннего строя драматического произведения – так, Ю.В. Манн, рассуждая о природе художественного конфликта, отмечал, что он «в полном смысле структурная (т. е. смысловая и формальная) категория, ведущая нас в глубь художественного строя произведения или системы произведений... Художественный конфликт... как бы прорезает, пронизывает другие слои... соотносит и координирует разнообразные элементы в различных плоскостях художественной структуры»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. С. 24-25.

Согласно классификации В.Е. Хализева драматические конфликты делятся на «конфликты-казусы» («противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей») и «субстанциональные конфликты» (противоречия, «отмеченные противоречивым состоянием жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно воле природы и истории»)¹.

Основываясь на идее трагизма бытия, субстанциональный тип конфликта актуализируется в переломные эпохи, заканчивающиеся социокультурным кризисом, – неслучайно он впервые становится центральным в литературе романтизма. Именно субстанциональный конфликт определил вектор развития «новой драмы» предыдущего рубежа веков, для которой было характерно сочетание неразрешимого (а потому трагического по своей сути) внешнего конфликта между человеком и «изначально враждебным ему», несовершенным и дисгармоничным миром и неразрешенного внутреннего конфликта, состоящего в «борьбе героя с самим собой» за обретение устойчивого нравственного ориентира и духовную свободу вопреки фатально всевластным обстоятельствам². Такое понимание конфликта, отразившись в литературе XX столетия, нашло закономерное продолжение в драматургии рубежа XX–XXI вв.

Найдя опору в кризисном мироощущении, характерном для новейшей драматургии в целом и для ее отдельных авторов, и синтезировав предшествующий литературный опыт (в котором значимое место заняла практика постмодернизма), описанный субстанциональный конфликт стал интерпретироваться как острое и неразрешимое столкновение между погруженным в пошлость, аксиологически нецельным и релятивным миром и героем, стремящимся к самоидентификации, к восстановлению своей индивидуальности; между судьбой (роком), приравненной к смерти, и утверждением самоценности личности, ее права на духовную свободу.

---

¹ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). С. 133-134.

² Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. С. 10.

Именно такой конфликт является инвариантным в художественной системе Н.В. Коляды, где, в соответствии с длительной литературной традицией, восходящей к эпохе романтизма, адекватной формой его воплощения становится двоемирие как универсальная модель построения МХП.

Пронизывая все уровни внутреннего строя произведений Коляды, указанный «субстанциональный, преобладающий над социально-бытовым и стремящийся к экзистенциальному»<sup>1</sup> конфликт требует абстрагированности, космической обобщенности изображаемого: по словам самого драматурга, ему «нужны пьесы общечеловеческие, в которых можно поменять декорацию и играть хоть в центре Парижа»<sup>2</sup>.

Манифестируемым проявлением основополагающего для драматургии Коляды субстанционального конфликта выступает конфликт интересубъектный: по словам И.В. Дубровиной, «субстанциональные противоречия, образуя в драме Коляды глубинный уровень развития действия, сопрягаются при этом с более высоким, сознательно выведенным на поверхность... межличностным конфликтом»<sup>3</sup>.

Ужас разобщенности, невозможность обретения Любви как высшей ценности, разрыв естественной связи с Другим и, следовательно, тотальное одиночество отражают внешний субстанциональный конфликт человека и абсурдного, бессмысленного мира, объясняемый Колядой с помощью концепции двоемирия и предстающий в его пьесах неразрешимым в границах земного бытия.

Однако та же модель двоемирия позволяет драматургу искать способ разрешения внутреннего конфликта между неуничтожимой потребностью героев в духовном ориентире, концентрирующемся в феномене Любви, и

---

<sup>1</sup> Старова Е.А. Николай Коляда – солнце русской драматургии // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: изд-во «Самарский университет», 2016. С. 143.

<sup>2</sup> Якушева Л.А. Указ. соч.

<sup>3</sup> Дубровина И.В. Перспектива преодоления экзистенциального конфликта в драме Н. Коляды // Наука. Инновации. Технологии. 2013. № 1. С. 169.

враждебным для всего духовного воздействием окружающей действительности, разрушаемой ирреальным хаосом. Находя в себе силы реализовать свой неотчуждаемый нравственный потенциал, персонажи получают возможность обретения «иног, близкого идеальным человеческим представлениям, мира, противопоставленного дискретной и деструктивной действительности»<sup>1</sup>, который открывается им как объективная данность и предполагает подлинное и константное единение с Другим. Таким образом, Коляда отказывается от принципиальной неразрешенности внутреннего конфликта, характерной для поэтики «новой драмы» рубежа XIX–XX вв., обращаясь к разделению художественного бытия на реальный и ирреальный планы.

Далее рассмотрим более подробно средства реализации внутренней и внешней составляющих субстанционального конфликта, интерпретируемого Н.В. Колядой с помощью модели двоимирия, на сюжетно-тематическом уровне пьес драматурга.

Прежде всего, изображая состояние видимой реальности, Коляда обращается к темам, мотивам и событиям, которые неоднократно давали основание соотносить его пьесы с натуралистической литературой 1990-х гг.<sup>2</sup>, активно эксплуатировавшей прежде табуированные темы и тематические комплексы, условно называемые «чернухой»<sup>3</sup>.

Одним из первых подчеркнул необоснованность подобного сравнения Л.Г. Зорин, в известном предисловии к пьесе «Барак» (1987) писавший: «Очень просто зачислить Коляду по ведомству, которое нынче названо снисходительным словечком «чернуха»... Но там, где у многих – прием, отмычка, игра в современность, нагромождение ужасов, у Коляды и страсть и мука»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Дубровина И.В. «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 2. С. 343.

<sup>2</sup> Например, критик А. Винокуров писал: «Коляда, как все отлично знают, если не отец постсоветской чернухи, то как минимум наиболее последовательная ее мать» (Винокуров А. Лирическая песнь о крысах, мышах и дебильных харях // Знамя. 1998. № 10. С. 222).

<sup>3</sup> О составе сюжетно-тематического комплекса «чернуха» см., напр.: Зорин А. Круче, круче, круче... История победы: Чернуха в культуре последних лет // Знамя. 1992. № 10. С. 198-204.

<sup>4</sup> Зорин Л.Г. Предисловие к пьесе «Барак» // Современная драматургия. 1998. № 5. С. 55.

На наш взгляд, драматург, действительно, не преследует в качестве основной цели эпатазирующее изображение тех сторон жизни, «которые относятся к сфере “низкого”»<sup>1</sup>, хотя и обращается к поэтике «дна»; более того, в свете произведений «новой новой драмы» 2000-х гг. описываемые Колядой явления и события зачастую нельзя однозначно назвать «низкими» или отталкивающе натуралистичными, как и его героев – маргиналами (в социальном смысле слова), на что указывал Н.Л. Лейдерман<sup>2</sup>. Наконец, драматургия Коляды лишена той социально-критической ориентации, которая характерна и для натуралистической прозы 1990-х гг., и для «новой новой драмы», что неоднократно отмечалось учеными. Так, по словам Т.Т. Давыдовой и И.К. Сушилиной, «показывая неустроенность жизни людей, запущенность социальных проблем и отношений,... драматург не обвиняет личность, общество, государство, а размышляет о человеческом бытии»<sup>3</sup>.

Стремясь к обобщенному воссозданию законов бытия, драматург, следуя гоголевской стратегии изображения «кромешного мира», посредством нагромождения и повторения примеров искажения естественных норм человеческого существования рисует метафорическую картину безвыходной духовной безжизненности, ставшей для героев ежедневной рутинной и олицетворяющей противостоящую им сторону субстанционального конфликта. Как отмечает Г.А. Брандт, сам выбор тем, осуществляемый Колядой, «демонстрирует травматичное состояние “мира”»<sup>4</sup>.

Изображая бытийное через бытовое, соединяя элементы натурализма с приемами гротеска, Коляда превращает повседневные реалии в воплощение «онтологического хаоса, экзистенциальной «безнадёги»», вводит «передний

---

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века). С. 23.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 23.

<sup>3</sup> Давыдова Т.Т., Сушилиная И.К. Современный литературный процесс в России: Учебное пособие. М: МГУП, 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook699/01/part-010.htm#i741> (дата обращения: 22.06.2018).

<sup>4</sup> Брандт Г.А. Художественная диагностика травмы национальной идентичности: опыт «Коляда-театра» (г. Екатеринбург) // Теория и практика общественного развития. 2012. № 5. С. 21.

план в его бытовой, социальной и нравственной данности... в иной масштаб, в иные, бытийные, координаты», где он «обнаруживает свою абсурдность»<sup>1</sup>.

В пьесах Коляды все герои, независимо от их качеств и поступков, существуют в равных условиях бытовой и духовной маргинальности, эмоциональной и ценностной пустоты, ежедневной повторяемости действий, направленных лишь на удовлетворение физических потребностей либо вовсе лишенных цели («Поработал – отдохни, выпей, сил наберись, с бабами поиграй. А потом опять работаешь и одно удовольствие вспоминать, как было хорошо и как ещё лучше скоро будет»<sup>2</sup>), то есть в ситуации всеобщей пошлости.

Другим проявлением бездуховности в мире, поглощаемом хаосом, выступают тотальная ненависть и обусловленное ей насилие.

Насилие часто рассматривается как конститутивный признак «новой» и «новой» драмы, происходящий из «метафизики абсурда», бессмысленности мира, «драматического образа кризиса идентичности»<sup>3</sup>, невозможности самоактуализации и самореализации в обесмысленной реальности и вызываемого этим состоянием страдания.

Вольно или невольно обращаясь к данной тенденции, Н.В. Коляда снимает социальный подтекст агрессии, свойственный, например, «новой» драматургии, представляет ее как имманентное свойство видимой реальности, которое не имеет рационального объяснения.

Так, во многих произведениях драматурга возникает мотив открыто высказываемой ненависти к отдельному человеку (в пьесе «Очередь» Девушка заявляет о ненависти к жениху, чья болезнь может помешать ей родить здорового ребенка), к большой группе людей (в «Букете» (1990) Аня ненавидит всех жителей провинциального города), но чаще – ко всему человечеству или к миру в целом («Куриная слепота», «Родительский день» (1989), «Откуда-куда-

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 27.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Мурлин Мурло // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 4. С. 97.

<sup>3</sup> «Теория и практика новой драмы»: материалы круглого стола в рамках программы «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска» 18 марта 2011 г. (выступление И.М. Болотян) [Электронный ресурс]. URL: [download.goldenmask.ru/2011/Krugly\\_stol\\_text.doc](http://download.goldenmask.ru/2011/Krugly_stol_text.doc) (дата обращения: 20.05.2016). См. также: Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч.

зачем» (2002), «Овца Божья» и мн. др.). При этом если одни герои могут назвать причину своей ненависти, которая обычно заключается в порочности окружающих (как, например, Нина Александровна в «Родительском дне»: «Я ненавижу людей! Никому, никому, никому не верю, ни единому человеку! Все продается и покупается!»<sup>1</sup>), то другие воспринимают свою агрессию с недоумением, как нежелательную и немотивированную («Господи?! Да за что же я их так, бедных, ненавижу, за что?!»<sup>2</sup>).

Ненависть и становится «триггером» насилия (психологического или физического), масштабы которого гиперболизируются, расширяются до размеров всей условной реальности.

Следует отметить, что психологическое насилие встречается в пьесах Коляды гораздо чаще и представляет собой, как правило, оскорбление, словесное унижение. В рамках сюжета такое негативное воздействие реализуется одним из двух способов: либо, как пишет Н. Северова, «от эпизода к эпизоду нарастает степень психологического насилия, чтобы завершиться насилием физическим»<sup>3</sup> (как происходит, например, в пьесе «Мурлин Мурло», где оскорбляемая всеми «юродивая» героиня в финале подвергается сексуальному насилию), либо всплеск речевой агрессии происходит внезапно, неожиданно («Бином Ньютона» (1995), «Царица ночи» (1996), «Дудочка» (2003), «Скрипка, бубен и утюг» и мн. др.), что, как и немотивированная ненависть, соотносится, с одной стороны, с гоголевской гротескной поэтикой алогичности и автоматизированного существования, а с другой – с представлением об агрессии как о вытесненном страдании обитателей абсурдного мира.

На границе психологического и физического насилия стоит устное принуждение к совершению каких-либо действий: например, в «Манекене»

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Родительский день // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 315.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Куриная слепота // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 6. С. 337.

<sup>3</sup> Северова Н. Страстные сказки Коляды // Литературная Россия. 2002. № 13 [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/wp-print.php?p=148> (дата обращения: 22.07.2017).

(1990) озлобленный на весь мир Петр заставляет полюбившую его женщину пройти через публичное унижение.

Демонстрируемое физическое насилие изображается реже, чем психологическое (в основном, присутствует в ранних пьесах – «Барак», «Мурлин Мурло» и нек. др.), и не отличается той шокирующей детальностью изображения, которая присуща пьесам «новейшей драмы». Для Коляды умышленная физическая жестокость часто является не звеном в цепи событий сюжета, а антиестественным фоном повседневной жизни, перманентным маркером кризисного состояния мира и человеческого духа. Особенно показательным в данном аспекте становится насилие, совершаемое над животными (так, Владимир Сергеевич в «Вовке-морковке» бьет собаку, Соловей в «Землемере» убивает крыс после исчезновения любимой девушки, бывшей для него последним стимулом сопротивления злу, а Анатолий из «Куриной слепоты» с нечеловеческим хладнокровием говорит о своих «экспериментах» над пойманными кошками и птицами – последнее видится финальной стадией деградации личности).

Стремясь подчеркнуть неизбежность и безысходность всеобщей пошлости и взаимной ненависти, драматург создает картину бессмысленной заикленности бытия («Встал, поел, пошел на работу... Зачем? Пришел – снова спать. Новый год потом. Потом лето. Потом опять Новый год...»<sup>1</sup>; «Спиваются, убиваются, вешаются, топятя, дерутся, убивают друг дружку»<sup>2</sup>), обнаруживающей себя не только в «синхроническом», но и в «диахроническом» аспектах (например, в пьесе «Киргиз-кайсацкая орда» (2012) ненавидящая весь мир Анна Петровна ссылается на своего отца, имевшего те же взгляды: «Ой, правильно батька мой... говорил: «Войну надо, доченька!

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. «Чайка спела...» (Безнадега) // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 4. С. 366.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. «Америка России подарила пароход...» // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 6. С. 134.

Смотри, сколько людей развелось, локтями толкаются, выйти на улицу нельзя!»»<sup>1</sup>).

При этом деградация реальности, явно выходящая за рамки жизнеподобия и потому дающая основание предполагать ирреальность (если не inferнальность) ее происхождения, стала нормой сложившегося «антипорядка», вошла у персонажей в привычку и породила в них губительную для души скуку. Так в пьесах Коляды рождается тот самый апокалиптический «исполинский образ скуки», о котором Н.В. Гоголь писал в «Светлом Воскресенье».

Скука как «пустота и бессмысленность бытия, текущего ни для чего, ни для кого, а просто так»<sup>2</sup>, как «невозможность обрести персональный смысл»<sup>3</sup> в абсурдном мире, где за хаотическим искажением естественных законов стоит абсолютная пустота, тьма как отсутствие чего бы то ни было, в произведениях драматурга способствует поддержанию «антипорядка» и выступает свидетельством умирания человеческой души (например, в «Мурлин Мурло» и измены Михаила, и драки в семье Ольги, и вероятное насилие, сопровождающееся «жутким, диким» криком и вызывающее лишь ленивое равнодушие, совершаются, по общему признанию героев, «от скуки»<sup>4</sup>).

Всевластие онтологического хаоса, приведшее к описанному состоянию всеобщей пассивности, обуславливает «фатальное неприятие какой либо активности, деятельности, сочетающееся с острейшим, болезненным ощущением тотального жизненного неблагополучия»<sup>5</sup>, – а, следовательно, бессобытийность внешнего действия. Более того, любой поступок и любая перипетия приводят лишь к «миражному» сдвигу во внешнем сюжете, который, пройдя по замкнутому кругу (не зря метафора конечной остановки трамвайного

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Киргиз-кайсацкая орда // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 9. С. 258.

<sup>2</sup> Сальникова Е.В. В отсутствии свободы и несвободы. С. 213.

<sup>3</sup> Свендсен Л. Философия скуки / пер. с норв. К. Мурадян. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 136.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Мурлин Мурло. С. 104.

<sup>5</sup> Сальникова Е.В. Указ. соч. С. 213.

кольца в пьесах Коляды является частотной и значимой), возвращает героев в ту же точку экзистенциальной безнадежности.

Усиливают эффект замкнутости мира сюжетные повторы, которые могут заключаться как в дублировании одних и тех же разыгрываемых сцен (как, например, в «гоголевских» пьесах), так и в совпадении «сценических» событий с тем, что происходило в прошлом, или в совпадении событий прошлого между собой (например, в пьесе «Моцарт и Сальери» (2002) неудавшийся писатель и некогда знаменитый «мэтр», встречаясь спустя много лет, невольно воспроизводят роковой вечер своего знакомства; в «Родимом пятне» (1995) в сознании Юлии убийство свиньи и смерть дочери сближаются с помощью детали – «пяточков», положенных на глаза, и т.д.).

Особым случаем сюжетного повтора выступает совпадение реальных событий и видений, что особенно характерно для тех периодов творчества драматурга, где доминирует «завуалированная» фантастика. Например, в пьесе «Вор» Матвей встречает тезку и точную копию своего возлюбленного спустя двадцать лет после его гибели и пытается повторить не удавшуюся в прошлом попытку двойного самоубийства, однако оказывается, что «переродившийся» Юрий существует лишь в воображении Матвея, а побег из враждебной реальности для героя невозможен.

Наконец, нередко бывают созвучны события завязки и финала, при этом мотив безысходности, неявный вначале, в развязке становится очевидным: так, Н. Северова отмечает, что в начале и в финале пьесы «Полонез Огинского» ее героиня Таня произносит одни и те же слова советских песен, только вначале «Таня демонстрирует избыток сил, готовность «перестраивать Россию»», а в конце «героиня – сжавшееся от страха, не просто запуганное – забитое существо»<sup>1</sup>.

Всеобщность, универсальность кошмара повторяемости обеспечивается его существованием не только во времени, но и в пространстве: трагические события, ключевые в биографии персонажей разных пьес, оказываются

---

<sup>1</sup> Северова Н. Указ. соч.

типологически схожими и связаны, как правило, с потерей или изначально отсутствием любимого человека, утратой семьи или дома.

Таким образом, хаос вторгается в самую личную и самую важную для драматурга сферу жизни человека – в его межличностные отношения, искажая и уничтожая их, приводя героев к полному разобщению и одиночеству.

Ранее уже отмечалось, что творчество Н.В. Коляды связано с этикой и эстетикой сентиментализма и «неосентиментализма», а, значит, глубоко антропоцентрично, проникнуто гуманизмом и сочувствием к погруженным в хаос героям: так, в одном из интервью автор признается: «Я люблю и жалею всех, про кого пишу пьесы и ставлю спектакли»<sup>1</sup>.

Феноменом, определяющим духовное благополучие (для Коляды равное счастью) человека и человечества, а, следовательно, выступающим целью их жизни, в мире пьес драматурга является Любовь в ее высшем, гуманистическом понимании. Данное положение многократно подтверждалось наукой и критикой и в настоящее время не подлежит сомнению – так, согласно емкой формулировке Г.А. Брандт, в произведениях Коляды «смысловой стержень жизни – любовь. У всех героев это главная базовая потребность»<sup>2</sup>.

Анализ творчества драматурга показывает, что для него любовь имеет, в первую очередь, этическую природу и соотносима с высшим нравственным законом – естественным и необходимым элементом человеческой природы, регулятором интересующих отношений и способом упорядочения хаоса бытия. Соответственно, утрата нравственности означает утрату любви как единственно возможного Смысла, оборачивающуюся потерей героем и собственного Я, и Другого, то есть тотальным кризисом идентичности и межличностного взаимодействия. Как пишет И.В. Купреева, «переступая Другого в своей личной герметичности, подтачивая надличностную или

---

<sup>1</sup> Цит. по: Болотян И.М. Право писать грубо. Эффект присутствия Коляды // НГ Ex Libris. 2007. 14 июня [Электронный ресурс]. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/bolotian-o-koliade/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/bolotian-o-koliade/view_print/) (дата обращения: 17.04.2018).

<sup>2</sup> Брандт Г.А. Указ. соч. С. 21.

родовую общность людей, человек ущемляет в себе человеческое, подавляет собственную природу»<sup>1</sup>.

Исчезновение любви из видимой реальности регулярно констатируется героями Коляды: например, Костя из пьесы «Клуб брошенных жен, или Звени, бубен!» (2015) замечает, что любви «никогда нету»<sup>2</sup>; как эхо звучит семантически тождественная для драматурга фраза Мартина из «Птицы Феникс» (2003): «Счастья нет нигде»<sup>3</sup>.

На уровне сюжета отсутствие любви выражается, прежде всего, в устойчивых для всего творчества Коляды мотивах нереализованного духовного потенциала (например, Вера из пьесы «Чайка спела...» вынуждена сконцентрировать свою потребность в любви на недостижимом для нее артисте, в ее воображении заменяющем потерявшего человеческий облик мужа), а также потери возлюбленного вследствие его смерти («Куриная слепота», «Нюня» (1997), «Дыроватый камень», «Сценарий безалкогольной свадьбы» (2017) и др.), измены («Американка», «Канотье», «Всеобъемлюще» (2008), «Симонов и Кузнецов» (2012) и др.) или существенного внутреннего изменения, отражающего нестабильность реальности («Полонез Огинского», «Носатый» (2013) и др.).

Изживание подлинной любви ведет к попыткам ее подмены насильственным обладанием («Мурлин Мурло», «Барак»), в том числе достигаемым путем травматичных для объекта привязанности психологических и даже мистических («приворот») манипуляций («Укол красоты»), или травестированными отношениями, основанными либо на внешне комичном, игровом взаимодействии («Курица» (1989)), либо на взаимовыгодной связи, не предполагающей истинного чувства (в частности, распространенным является

---

<sup>1</sup> Купреева И.В. Интертекстуальный пласт пьесы Н. Коляды «Полонез Огинского» как проводник поэтики сентиментализма (к проблеме типологии героя) // Научный диалог. 2016. № 12. С. 206.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Клуб брошенных жен, или Звени, бубен! // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 10. С. 199.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Птица Феникс // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 7. С. 146.

мотив «приобретения» партнера, присутствующий в пьесах «Ключи от Лёрраха», «Скрипка», «Трехглазка» (2015), «Змея золотая» и др.).

Уход любви из видимой действительности затрагивает не только отношения мужчины и женщины, но и взаимосвязи родственников, знаменуя разрушение семьи как средоточия нравственности и надежной защиты от ужаса одиночества.

Так, нормой «перевернутого» мира становится вражда членов семьи, самой страшной и распространенной разновидностью которой выступает взаимная неприязнь родителей и детей (например, мать и две ее дочери в «Мурлин Мурло» от скуки «скубутся» «стенка на стенку»<sup>1</sup>; в «Икаре» (2010) Саша ненавидит мать за то, что та превратила его в инвалида и не позволяет вырваться из пространства абсолютной пошлости и одиночества, и т.д.).

Герои Коляды часто пренебрегают семьей, отказываются от родных: так, в «Рогатке» мать бросает Илью, в результате несчастного случая потерявшего ноги; в «Куриной слепоте» и в «Биноме Ньютона» дочери оставляют своих пожилых родителей умирать в бреду и одиночестве; в «Доме в центре города» дочь готова пожертвовать матерью ради денег, а мать сжигает дом вместе с дочерью и т.д. Распространен также мотив полного отрыва героя от своих корней, часто представленного как отъезд из отчего дома: например, навсегда покидают деревенский родительский дом герои пьес «Полонез Огинского», «Барак», «Ключи от Лёрраха» (1994), «Царица ночи», «Зануда» (1997) и мн.др. В пьесе «Овца Божья» героиня меняет не только место жительства, но и имя и отчество, символически порывая и со своим родом, и с самой сутью семьи: Любовь превращается в Аглаю, «блестящую», отказавшуюся от поиска истинного чувства в пользу погони за деньгами.

Картина деградации и постепенного изживания семьи и естественных межличностных отношений расширяется до онтологических масштабов за счет мотивов бездетности («Черепаша Маня» (1991), «Театр» (1996), «Дудочка», «Капсула времени», «Сценарий безалкогольной свадьбы» и др.) и смерти

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Мурлин Мурло. С. 116.

ребенка («Чайка спела...», «Америка России подарила пароход...», «Родимое пятно», «Носферату» (2003), «Змея золотая» и др.), которые в силу своего всеохватывающего характера создают поистине эсхатологический образ реальности. Интуитивно ощущая ее обреченность, некоторые герои, имеющие духовный потенциал, настаивают на запретности продолжения рода в условиях окружающего аксиологического вакуума – например, Глеб из «Тутанхамона» говорит: «Надо, чтоб на нас прекратилось всё, весь род, всё перестало бы. Чтоб мы, вот эти, кто сейчас живет – состарились бы, прожили, как надо или как не надо, и померли бы. И всё... Не надо продолжаться»<sup>1</sup>.

Представляется, что гиперболизация и безысходная «зацикленность» перечисленных деструктивных процессов, которыми отмечено исчезновение Любви и торжество ненависти и пошлости, указывают на ирреальный источник апокалиптического состояния мира. В данном контексте особенно важен пример пьесы «Скрипка» (написанной в четвертый, самый пессимистичный период творчества драматурга), где мотивный комплекс разрушения семьи, морального и физического вырождения человечества представлен в концентрированном виде.

Героиня «Скрипки», Симона, до начала действия пьесы переезжает в Москву, оставляя мать одну в родном провинциальном городе. Симона выходит замуж за состоятельного мужчину много старше себя исключительно из-за денег. Ее муж Виктор, как и большинство героев Коляды, бездетен, три его предыдущих брака распались. Симона тоже не может родить «наследника империи» и для решения этой проблемы обращается к «потомственному шаману», то есть, принципиально отказавшись от Любви и подлинного обретения Другого, она подменяет естественные законы человеческой жизни (и духовные, и биологические) велениями «обездуховленного» сознания, подчиненного царящей вокруг пошлости, борется с приметами наступающей Пустоты ее же средствами.

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Тутанхамон. С. 97.

Результат усилий Симоны соответствует содержанию ее деятельности: у героини рождается «черный», «без пятнышка»<sup>1</sup> ребенок, что, с одной стороны, соответствует фарсовому началу драматургии Коляды, выглядит как прием «балаганного» комизма, карнавальная игра, а с другой – соотносится с устойчивым в творчестве драматурга образом «черного человека» («Моцарт и Сальери», «Вовка-Морковка», «Куриная слепота»), воплощением ирреального мортального начала.

Кульминацией становится решение Симоны отказаться от сына и оставить его у матери, продолжив праздную бессмысленную жизнь, что вносит весомый вклад в общую апокалиптическую картину духовной мертвенности и разобщенности, создаваемую в творчестве драматурга.

Закономерным следствием «укрупнения» мотивного комплекса безвыходной и необратимой духовной деградации земного мира становится акцентуация сквозного макрообраза смерти, который пронизывает абсолютно все пьесы Коляды и рассматривается как неразрывно связанный с судьбой человечества (яркой иллюстрацией выступает гоголевская аллюзия из пьесы «Затмение»: «напиши слово “человек”, а выйдет – “смерть”»<sup>2</sup>).

На сюжетно-тематическом уровне этот макрообраз находит отражение в мотивах естественной смерти или гибели персонажей, убийства и самоубийства.

Необходимо отметить, что смерть действующих лиц в пьесах Коляды не является распространенным явлением и связана, прежде всего, с концепцией возрождения души, которая будет рассмотрена далее; гораздо более частотным выступает мотив смерти внесценического персонажа, о которой рассказывает герой. Чаще всего таким персонажем оказывается самый близкий ему человек: возлюбленный или ребенок, мать или отец («Родительский день», «Вовка-Морковка», «Ключи от Лёрраха», «Куриная слепота», «Персидская сирень»,

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Скрипка // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 9. С. 346.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Затмение // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 397.

«Бином Ньютона», «Родимое пятно» и др.), друг («Девушка моей мечты», «Откуда-куда-зачем»). В некоторых случаях умерший бывает мистически связан с новым знакомым героя через совпадение имени и внешности («Вор», «Куриная слепота», «Амиго»), однако встреча с «копией» либо оказывается видением («Вор»), либо оборачивается разочарованием (в «Куриной слепоте» Толя внутренне пуст и не способен на любовь к Ларисе, в «Амиго» «новая» Нина безвозвратно потеряна в пространстве своих иллюзий), что свидетельствует о повторяемости, неизбежности смерти и обусловленного ей страдания.

Помимо смертей, не зависящих от воли героев, в мире пьес Коляды происходят убийства, предопределенные всеобщей бездуховностью. Как правило, убийство относится к прошлому, и его жертвой становится слабое, незащитное существо: неродившийся ребенок («Клещ»), пожилой человек («Киргиз-кайсацкая орда»), животное («Сказка о мертвой царевне», «Черепаша Маня», «Куриная слепота» и др.) или даже растение («Землемер», «Царица ночи»). Зачастую герои отнимают жизнь не под действием эмоционального порыва, а в силу своего ужасающего равнодушия, граничащего с бесчувствием, при этом умножая боль невинных: так, в пьесе «Киргиз-кайсацкая орда» звучит история женщины, оставившей свою больную мать на балконе и на всю ночь забывшей о ней; в «Сказке о мертвой царевне» Римма регулярно убивает электрическим током бездомных животных, относясь к этому занятию как к обычной работе; в «Землемере» Соловей периодически сверлит дырки в березе, чтобы получить сок, и со смехом рассказывает, что дерево высохло «уж наполовину, но соку даёт»<sup>1</sup>.

Наконец, подчеркнутая безнадежность существования в умирающем мире рождает устойчивый мотив самоубийства. В мире пьес Коляды этот акт онтологически значимого волеизъявления не является табуированным или осуждаемым. Напротив, выступая способом освобождения от ужаса зримой

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Землемер // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 6. С. 60.

реальности, он воспринимается действующими лицами как привычная ее часть, к которой можно относиться с равнодушием или даже с пониманием. Так, Соловей в «Землемере» с нескрываемым цинизмом рассказывает, как на мосту рядом с его домом совершаются регулярные самоубийства («в день по пять штук бывает»), а он с интересом наблюдает за происходящим. Вместе с тем, как будто из сочувствия, Соловей оборудует на умирающей березе другое, более удобное, на его взгляд, место: «не хочешь идти на мост, повесься на русском народном сучке, удобно, невысоко, подпрыгнуть можно, я даже верёвку приспособил»<sup>1</sup>.

При этом смерть в художественной системе Коляды не ограничивается набором ее частных случаев, характеризуя общее состояние мира, распадающегося на глазах читателя. Ощущают приближение Пустоты и многие герои, констатируя собственную экзистенциальную обреченность: «Когда-то были дети, а потом пепел»<sup>2</sup>.

Таким образом, зло, проникая в реальность, приводит ее в состояние онтологического хаоса, неизбежной деструкции и трагической безвыходности, предстает как неизбежность, которая «посягает на суверенность личности» и «сковывает свободу воли»<sup>3</sup>, то есть создает эффект рока (судьбы) в той интерпретации, которую данный феномен получает в драматургии Нового времени (начиная с периода романтизма). В частности, если в античной и средневековой драматургии рок служил средством реализации устойчивой сюжетной схемы «порядок – хаос – порядок», воплощающей «представление о мире как организованном и гармоничном, свободном от устойчиво-конфликтных положений»<sup>4</sup>, то впоследствии он стал интерпретироваться как орудие мирового хаоса, борющегося с любыми попытками внутреннего или внешнего упорядочения человеческого бытия и разрешения субстанционального конфликта.

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Землемер. С. 60.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Царица ночи // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 73.

<sup>3</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 31.

<sup>4</sup> Хализев В.Е. Указ. соч. С. 131.

В соответствии с данным подходом судьба в пьесах Коляды выступает надличностной непобедимой силой, инструментом установления и защиты «антипорядка», антиестественного хода вещей, обрекающих человечество на духовную и физическую гибель, а также самим этим «антипорядком».

При этом постижение природы и источника судьбы и как абсолютной силы, и как устойчивого положения вещей у Коляды возможно только для читателей и автора, тогда как герои зачастую лишь констатируют существование некой внешней воли, определяющей их жизнь: «Он не виноват, что жизнь его так сложилась. Судьба у него несчастная. У нас у Журавлевых у всех судьба несчастная»<sup>1</sup>.

Вместе с тем, как уже было показано, те действующие лица, которые сохранили духовную чуткость, способны интуитивно открывать происхождение судьбы, ожидающей видимый мир. Возможность такого внерационального прозрения отражается в мотивах проклятья и предсказания, в пророческих снах или видениях, переплетающихся с основным действием. Например, героиня пьесы «Сглаз», рассказывая о многочисленных смертях, непрерывно происходящих в ее доме на фоне абсолютного равнодушия других жильцов («отряд не заметил потери бойца»), приходит к выводу о существовании в доме «гадости», чего-то странного, колдовского<sup>2</sup>; в «Мурлин Мурло» на протяжении всей пьесы персонажи ждут предсказанного знаменитой ясновидящей Конца света; в «Рогатке» Илья говорит, что ему «вся жизнь наперед снится»<sup>3</sup>: так, еще в детстве он увидел сон о том, как теряет ноги, а впоследствии в четырех пророческих снах, наполненных эсхатологическими символами, разоблачающими окружающий Илью бытийный хаос, ему открывается его будущее.

Очевидно, что интерпретация судьбы, избранная Н.В. Колядой, предполагает внутреннюю несвободу человека, подавление в нем личности, что

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. «Чайка спела...» (Безнадега). С. 360.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Сглаз // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 147.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Рогатка // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 4. С. 307.

рождает восходящий к романтизму мотив «механической связанности» персонажей, их «марионеточности»<sup>1</sup>. О подспудно ощущаемой несамостоятельности мыслей и поступков говорят и сами персонажи – так, Глеб, герой пьесы «Тутанхамон», не только указывает на существование руководящего им начала, но и определяет его природу: «ГЛЕБ. Не могу тут. Пить начинаю, или хочу нож взять и порезать всех. Не могу. Шум какой-то в голове постоянно. Не хочу, чтоб люди жили на свете. Понимаешь? ТАМАРА. Шум? И что это за шум такой?... ГЛЕБ. Дьявол. Спрашивает еще»<sup>2</sup>.

Подчиненность враждебному началу, непреодолимая для большинства героев и сопутствующая им даже помимо их воли, обуславливает акцентуацию мотива неизлечимой болезни, охватившей человечество: например, в «Сглазе» героиня называет ее «порчей», «сглазом», а в пьесе «Клин-Обоз» Наталья именуется «мокрой и гнилой», объясняя ее сущность: «чудовища страшные... вселяются в людей личинками и делают, чтобы всех уничтожить»; «в каждом из нас эта страшная мокрая и гнилая или живет или собирается жить, залезть»<sup>3</sup>, чтобы уничтожить все чувства, кроме ненависти. Следовательно, зло предстает растворенным в мире, таящимся в каждом человеке.

Аккумулируемые на сюжетно-тематическом уровне пьес свидетельства вторжения в мир ирреального начала в силу своей многочисленности и гипертрофированности становятся признаками грядущего Апокалипсиса, который, как правило, вынесен автором за границы текста, однако в ряде случаев прямо предрекается героями («Пришло время конца света, пришло!»<sup>4</sup>) или даже происходит, знаменуя переломный этап в развитии действия или его развязку (в «Мурлин Мурло» «землетрясение» начинается как реакция на невыносимое экзистенциальное страдание Ольги, неспособной жить в бездуховном мире).

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. С. 65.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Тутанхамон. С. 97.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Клин-Обоз // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 9. С. 178, 180.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Кликуша // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 4. С. 260.

Таким образом, видимая действительность в произведениях драматурга застыла на пороге жизни и смерти, реального и ирреального – по словам Н.Л. Лейдермана, «в пьесах Коляды всегда создается ситуация, которую принято называть пограничной»<sup>1</sup>. В этой связи все частные пороговые ситуации, в которых оказываются герои, выступают лишь неизбежным следствием пограничности мира и стимулом для ее осознания.

Однако драматург не ограничивается констатацией кризисного состояния мира и человека: по выражению Н.Г. Щербаковой, основная тема Коляды – не смерть, а «выживание живого в мертвом мире и пронзительная любовь к этому живому»<sup>2</sup>. В поисках механизмов противостояния личности хаосу Коляда обращается к противоположно направленной онтологической оппозиции «зримая реальность – идеальный иномир». Учитывая ранее сказанное об интерпретации Любви в творчестве драматурга, закономерно, что именно она становится содержанием духовного идеала, ассоциируясь для автора и его героев с Вечной Благодатью – с Богом: «Любовь – это Бог. Это одно слово, не два. ЛюбовьБог»<sup>3</sup>.

Анализ феномена Любви в драматургии Коляды показывает, что она представляет собой, с одной стороны, традиционное единство Добра (Любовь тождественна высшему нравственному закону), Красоты (обретение Любви влечет внутреннее и внешнее преображение героя) и Истины (Любовь делает доступным познание подлинных ценностей и устройства мироздания), а с другой, – единственно возможный путь к этому единству, предполагающий «взаимопонимание, достижение подлинного субъектного диалога»<sup>4</sup> несмотря на жестокое сопротивление окружающей среды. Именно любовь в эстетико-мировоззренческой системе драматурга является той великой ценностью, которая позволяет человеку победить эпидемию всеобщей нравственной гибели и вырваться за пределы «страшного мира».

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 26.

<sup>2</sup> Щербакова Н.Г. Китч как элемент в театральной эстетике Н. Коляды // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 211.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Бесы. С. 143.

<sup>4</sup> Дубровина И.В. Перспектива преодоления экзистенциального конфликта в драме Н. Коляды. С. 173.

Ранее уже отмечалось, что герои Коляды, как и других авторов «новой» и «новейшей» драмы, в отличие, например, от персонажей А.П. Чехова, утратили представление о духовном идеале, сохранив лишь острое переживание его отсутствия, проистекающее из предположения о врожденной потребности человека в подлинных чувствах и ценностях. Следовательно, возникает парадокс: вольно или невольно участвуя в поддержании «антинорм» враждебности и разобщенности, герои драматурга не принимают исчезновения любви из мира, «живут без любви и стремятся к любви как к чему-то отсутствующему, но реальному и столь необходимому»<sup>1</sup>. Именно любовь является для них единственной надеждой на преодоление субстанционального конфликта.

В связи с этим одиночество, выступающее аксиомой разрушаемой хаосом реальности, ощущается действующими лицами как трагедия – по словам Е.В. Сальниковой, «болезненное, непреодолимое одиночество – некая изначальная данность в драматургии Коляды... Одиночество – то, что герои чувствуют и чувствуют, как звери смерть»<sup>2</sup>.

Именно острая потребность в установлении диалога с Другим является в пьесах Коляды катализатором внутреннего действия, которое, в отличие от бессобытийного и закольцованного внешнего, динамично развивается, при этом в изменении психологического состояния, а в ряде случаев и мировоззрения героя можно увидеть элементы традиционной схемы «завязка – кульминация – развязка», об универсальности которой не раз говорил драматург<sup>3</sup>.

Движение внутреннего сюжета инициируется столкновением героя с Другим, которое может быть облечено в форму знакомства («Рогатка», «Нюня», «Большая советская энциклопедия» и др.), встречи после долгой разлуки («Полонез Огинского», «Дом в центре города», «Старая зайчиха» и

---

<sup>1</sup> Художественный мир Николая Коляды и его сценическое воплощение (творческая дискуссия). С. 274.

<sup>2</sup> Сальникова Е.В. Мотивы Николая Коляды // Читающая Россия. 1995. № 1. С. 22.

<sup>3</sup> См., напр.: Светило казахской поэзии (интервью А. Бенедиктова с Н.В. Колядой) // Русский репортер. 2012. 08 окт. [Электронный ресурс]. URL: [http://kolyada.ur.ru/interview/2012/10/tr\\_interview/](http://kolyada.ur.ru/interview/2012/10/tr_interview/) (дата обращения: 07.03.2015).

др.), нового диалога постоянно взаимодействующих персонажей («Пиявка» (2002), «Баба Шанель», «Симонов и Кузнецов» и др.). Особым случаем является разговор с неперсонифицированным собеседником (например, в пьесе «Кликуша» Старуха, обращаясь к пассажирам троллейбуса, как будто говорит со всем человечеством), чье существование часто ставится под сомнение (как, например, в пьесах «Американка» или «Носферату», где реплики героинь имеют невидимого читателю и зрителю адресата).

Развитие сюжета сопряжено с продолжением речевого взаимодействия, которое часто носит характер вербального конфликта (иногда переходящего в физическое насилие), становится способом проявления имманентно присущей миру агрессии. Однако за нарастающей враждебностью обнаруживается подавленное экзистенциальное страдание – как пишет Г.А. Брандт, герои «клубятся, ругаются, клянутся и проклинают, сталкиваются на почве как будто чисто материальных интересов,... но на самом деле за этим проступают отношения одиночества, сиротства, острой, неодолимой смертельной потребности в любви»<sup>1</sup>.

Столкновение с Другим как временный выход из изоляции, допускающий попытку самоидентификации и самооценки, пробуждает душу героя, заставляет задуматься над открывающейся абсурдностью и бесцельностью его существования и осознать собственную беспомощность в границах «кромешного мира». В итоге, как отмечает И. Кукулин, «герои Коляды постоянно делают страшное открытие: они не знают, что делать со своей жизнью, не понимают, что с ними происходит»<sup>2</sup>.

Актуализация знаний и воспоминаний о своей жизни, а также внерефлективные формы познания – сны и видения, позволяющие балансировать между рациональным и иррациональным (например, в «Куриной слепоте» Лариса во время разговора с духовно безжизненным Анатолием видит появляющихся ниоткуда «черного человека» и безымянных сестер-евреек,

---

<sup>1</sup> Брандт Г.А. Указ. соч. С. 22.

<sup>2</sup> Кукулин И. Ему и больно, и смешно // Независимая газета. 2000. 17 авг. [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsensii/2000/08/emu-i-bolno-i-smeshno/> (дата обращения: 10.03.2015).

хохочущих и надевающих «маскарадные маски – свиные морды»<sup>1</sup>), открывает герою пороговость его положения, проистекающую из пограничности видимой реальности.

Обнаруживая скорее интуитивно, чем интеллектуально мучительный внутренний конфликт между своим стремлением к Смыслу (тождественному Любви) и отсутствием очевидных путей к его обретению в условиях гипертрофированной пошлости и жестокости жизни, а, главное, ежедневной близости смерти, персонажи задаются риторическими вопросами о своем назначении и о назначении человека вообще. Реплика «Как я живу, зачем, для чего?!»<sup>2</sup>, повторенная в разных вариациях, но неизменно с восклицательной интонацией, внутренним надрывом, звучит почти в каждой пьесе («Чайка спела...», «Сказка о мертвой царевне», «Царица ночи», «Сглаз», «Птица Феникс», «Масакра» и мн.др.), часто семантически сливаясь с фразой «Почему меня никто не любит?».

Болезненно ощущая неразрешенность внутреннего субстанционального конфликта, герой неожиданно для читателя и зачастую для себя проявляет способность к глубокому переживанию, чувствованию, иногда даже демонстрирует «осердеченные знания о жизни, прозорливость, поэтичность»<sup>3</sup>, то есть раскрывает свой подавленный, дискредитированный или до сих пор ждущий реализации духовный потенциал. Неосознанное стремление к Другому в надежде обрести аксиологический ориентир как спасение от релятивности мира толкает героя на откровение, исповедь, которая становится «узловой единицей действия в драме Коляды, ее кульминационным пиком»<sup>4</sup>.

Обращение к исповедальному дискурсу в данном случае закономерно и опирается на длительную культурную традицию: по словам И.С. Юхновой, «исповедь возникает только тогда, когда человек осознает невозможность продолжать жить так, как живет в настоящий момент, когда он ощущает

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Куриная слепота. С. 308.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. «Чайка спела...» (Безнадега). С. 360.

<sup>3</sup> Северова Н. Указ. соч.

<sup>4</sup> Дубровина И.В. Перспектива преодоления экзистенциального конфликта в драме Н. Коляды. С. 171.

потребность оглянуться на своё прошлое, осмыслить его, и начать новую жизнь с очищения, к которому приходит через покаянное слово исповеди»<sup>1</sup>. Действительно, во время исповеди герой Коляды невольно стремится к нравственному очищению: возвращается к своим болезненным столкновениям с мировым злом, приведшим к угасанию души, выплескивает обычно угнетаемые эмоции, делится тем сокровенным, что ему удалось сохранить вопреки ужасу бытия, иногда погружаясь для этого в «сон наяву», подобие гипнотического транса (как, например, Парень в «Царице ночи», циничный преступник, во время разговора со Стариком возвращающийся к моменту своего первого столкновения с пошлостью плотских отношений без любви и с неподдельным отчаяньем вспоминая мать как единственный оплот чистоты).

При этом исповедь героя может остаться без отклика Другого, «повисая в воздухе как собственная потенция – «неполная исповедь», а может быть услышана и понята Другим «(полная, а не частичная или односторонняя, реализация исповеди)»<sup>2</sup>. Во втором случае герой достигает единения с Другим, однако оно оказывается временным, непрочным, распадающимся на глазах (как, например, в пьесе «Персидская сирень», где герои, рассказав друг другу о трагедии своего одиночества и выяснив, что на протяжении многих лет были соседями, расстаются, даже не узнав имени собеседника). Данное обстоятельство закономерно и обусловлено сущностью видимой реальности: по словам Г.Я. Вербицкой, «в ситуации гуманитарного вакуума нецельный человек не в состоянии быть счастливым, то есть переживать полноту бытия, связанную с самоосуществлением»<sup>3</sup>.

В связи с этим представляется, что подлинное обретение Любви для героя начинается не с установления нерушимой связи «Я – Другой», принципиально невозможной в условиях раздробленности мира, а с обращения к собственной

---

<sup>1</sup> Юхнова И.С. Проблема общения и поэтика диалога в прозе М.Ю. Лермонтова: монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2011. С. 107.

<sup>2</sup> Дубровина И.В. Перспектива преодоления экзистенциального конфликта в драме Н. Коляды. С. 171.

<sup>3</sup> Вербицкая Г.Я. Указ. соч. С. 21.

душе, пробужденной непривычной попыткой выхода за свои пределы. Перед героем, временно освободившимся от власти онтологического хаоса, встает ценностный выбор, который может привести его к открытию истинной «нравственной меры, признаваемой над собою в качестве высшего закона бытия»<sup>1</sup> и, следовательно, к разрешению внутреннего субстанционального конфликта.

На обозначенную ситуацию нравственного выбора персонажи реагируют по-разному. В целом, можно выделить три основных стратегии их поведения, каждая из которых приводит к одному из трех вариантов развязки.

Прежде всего, персонаж может обнаружить неспособность или нежелание бороться с окружающей его и завладевшей им бытийной и аксиологической пустотой – в этом случае он без сожаления расстается с Другим и продолжает прежнее автоматизированное существование, согласующееся с «антинормами» видимой реальности. Так поступает, например, Петр, герой пьесы со значимым названием «Манекен», который в акте психологического насилия над Варей концентрирует свою потребность в обретении идентичности, вымещает ненависть и боль, ставшие следствием насилия, ранее обращенного на него: «*Хохочет во всю глотку, со слезами: Эй, вы, смотрите, ну?! Видали, как меня любят? Я еще человек! Вы думали, что вы меня в баранку скрутили, думали – меня растоптали, а еще – человек!... А я есть, я живой, я еще триста лет буду жить, кровь вам портить, сволочи!*»<sup>2</sup> Однако, даже открывшись, Петр не находит выхода из того онтологического тупика, в котором он пребывает, и в финале покидает обеих женщин, увидевших в нем надежду на освобождение от одиночества.

В другом случае герой, актуализируя обычно подавляемые переживания и воспоминания и остро ощущая пороговость и «неправильность» реальности, может стремиться к выходу из ее замкнутых границ, но не иметь достаточно сил для «присвоения» духовных ценностей, требующего волевого действия.

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 87.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Манекен // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 196-197.

Такой персонаж создает или возвращается в ранее созданный фиктивный иномир безумия или иллюзии (которые часто близки до степени смешения), тем самым реализуя модель «мнимого двоимирия», предполагающую манифестируемую автором неподлинность, принципиальную субъективность творимого альтернативного мира.

Ранее уже отмечалось, что мотив безумия как реакции на несовместимость естественного стремления человека к духовной свободе и его зависимости от власти дисгармоничного мира является характерным для кризисных эпох (как и конструкция двоимирия, в которую он органично «вписывается»). В равной степени данное утверждение применимо к произведениям рубежа XX–XXI столетий: по словам Л.В. Захаровой, «мотив... душевной болезни, безумия, стал одним из ключевых в современной литературе»<sup>1</sup>.

В драматургии Н.В. Коляды безумие, не рассматриваясь как способ постижения высшего иномира, выступает ложным, но вызывающим сострадание читателя и автора (недаром цитатные и аллюзивные отсылки к «Запискам сумасшедшего» Н.В. Гоголя встречаются в различных пьесах драматурга) способом побега и поддержания независимости от «антипорядка» реальности, защиты от одиночества и агрессии. Так, в результате столкновения с ужасом бытия погружаются в безумие персонажи пьес «Американка», «Полонез Огинского», «Ключи от Лёрраха», «Бенефис», «Родимое пятно», «Носферату» и др. В ряде случаев безумие используется Колядой для создания эффекта «мерцания» реальности, использования средств «завуалированной» фантастики. Например, в пьесе «Носферату» Амалия предлагает представителю облдрамтеатра невероятные вещи, необъяснимо появляющиеся и исчезающие в ее комнате: рубашку для «мальчика-фокусника», в которой прячутся лягушка, кролик и голубь, заряд для атомной бомбы, автомат, корону испанской королевы, «настоящую» звезду и икону, с которой исчез Божественный лик;

---

<sup>1</sup> Захарова Л.В. Современная русская литература: традиции и новаторство: учебно-методическое пособие. Тула: Изд-во ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2017. С. 14.

при этом существование как сотрудника театра («или есть, или его нет»<sup>1</sup>), так и перечисленных вещей не верифицируемо и может быть объяснено как сумасшествием Амалии, так и обнажившимся распадом зримого мира.

Не менее востребованным в драматургии Н.В. Коляды является мотив сознательно создаваемой иллюзии. Самая примитивная ее форма – достижение алкогольного или наркотического опьянения: «герои Коляды в целях компенсации перед лицом реальности постоянно склонны прибегать к искусственным формам изменения сознания через наркотики и алкоголь: “Выпьешь, и рай на земле, как говорил товарищ Хайям”»<sup>2</sup>. Однако такой путь обеспечивает лишь временный уход от действительности, не приносящий ощутимого облегчения, поэтому персонажи драматурга склонны проникать в сознание глубже, формируя особый фантазийный мир, призванный подменить мир настоящий.

Ранее было показано, что двоение мира на реальный и иллюзорный, обусловленное неудовлетворенностью героев пустотой жизни, было характерно еще для драматургии А.П. Чехова и затем, пройдя через ряд переосмыслений, нашло отражение в драматургии «новой волны»<sup>3</sup>.

Данная традиция была воспринята Н.В. Колядой, в художественной системе которого воображаемый мир столь же симулятивен и непрочен, как и сама видимая реальность, однако ценен для персонажей как утешительный самообман, позволяющий имитировать изоляцию от онтологического хаоса.

Естественным для героев Коляды способом «перемещения» в иллюзорный иномир выступает игра, актерствование: как отмечал Н.Л. Лейдерман, «у Коляды лицедействуют все... Все они пытаются быть или

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Носферату // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 9. С. 79.

<sup>2</sup> Криушина В.А. Противоречия и конфликты постсоветской действительности в художественном мире Николая Коляды // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 3-1. С. 72 (Цит.: Коляда Н.В. Амиго // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 7. С. 9).

<sup>3</sup> См., напр.: Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. С. 59.

казаться кем-то иным,... выбиться через лицедейство в какую-то иную – светлую, красивую, «приличную»... действительность»<sup>1</sup>.

Миропорождающая игра в пьесах Н.В. Коляды находит внешнее выражение в пространстве языка: «язык – и в своей возвышенной, и в своей «низменной» ипостаси – выступает как средство создания альтернативных реальностей, миров и измерений, альтернативного прошлого и настоящего»<sup>2</sup>. Подвергая речевому преобразованию «исходный материал» зримого мира, герои тщетно пытаются преодолеть окружающую безнадежность: яркой иллюстрацией данного процесса выступает «анекдот» из пьесы «Рогатка», в котором грязные и уставшие крысы, плывущие в канаве с нечистотами, называют такую же измученную летучую мышь ангелом.

При этом содержание вымышленного иномира может варьироваться в зависимости от культурных возможностей его создателя – в результате одни герои творят подчеркнуто травестированные, а потому комичные «альтернативные реальности» (например, Людмила из «Полонеза Огинского» мечтает о посвященной удовлетворению физиологических потребностей жизни собаки в доме «миллионерши»: «Вот она надевает пальто из норки и на улицу – гуль-гуль, а я за нею – прыг-прыг по малахитовым ступенькам... Пожру дома до пуза из своей собачьей тарелки и – в конуру. Спать, спать, спать»<sup>3</sup>), тогда как другие моделируют пространство реализации высоких духовных стремлений (так, в той же пьесе Таня пребывает в искусственно реконструированном мире, где ее детские воспоминания о «крохотной балерине» и мальчике-скрипаче совмещаются с мечтой о новой жизни и воссоединении с повзрослевшим Димой).

Иллюзорные иномиры, создаваемые персонажами, могут быть как плоскими, одномерными, сводящимися к одному «сценарию» (как, например, описанная мечта Людмилы), так и внутренне сложными, нелинейными,

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 36.

<sup>2</sup> Липовецкий М., Боймерс Б. Указ. соч. С. 236.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Полонез Огинского // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 9-10.

включающими систему воспоминаний, надежд, верований, сакрализованных образов и ценностных ориентаций, то есть представляющими собой, по выражению Н.Л. Лейдермана, «предание», которое «носит сугубо приватный характер,... принадлежит этому человеку» и выступает «знаком его личного существования»<sup>1</sup> (подобное предание творится, например, Таней из «Полонеза Огинского», героиней пьесы «Нежность», Мишей из пьесы «Мы едем, едем, едем в далекие края...» и другими персонажами). В последнем случае сформированная фиктивная реальность сопоставима с «Моим Миром» – представленным во вступительной ремарке к «Полонезу Огинского» идеальным локусом авторского самосохранения и самореализации, о котором будет сказано в заключительном параграфе данной главы.

Такой «полноценный» мир кажется герою последним оплотом человечности, в котором можно найти и защитить от энтропии подлинные ценности. В этой связи основой «моего мира» персонажа, в соответствии с устойчивой литературной традицией<sup>2</sup>, часто становятся детские воспоминания, призванные сохранить безжалостно уничтожаемую жестокой действительностью связь поколений, целостность семьи и память рода, а также нравственную чистоту – по словам Б.С. Бугрова, детство для героев Коляды становится «ценностной категорией, опорой духа»<sup>3</sup>.

Почти в каждой пьесе звучит мотив тоски по ушедшему детству и по его материальному воплощению – матери, с которой герой, как правило, разлучен («Барак», «Вовка-Морковка», «Курица», «Полонез Огинского», «Ключи от Лёрраха», «Персидская сирень», «Большая советская энциклопедия» и мн. др.). При этом подлинность воспоминаний не имеет значения: так, героиня пьесы «Америка России подарила пароход...», смертельно уставшая от окружающей безысходности, подменяет истинные воспоминания вымышленными, счастливыми и беззаботными, в которых у нее есть любящий отец.

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 131.

<sup>2</sup> См., напр.: Шестакова Е.Ю. Детство в системе русских литературных представлений о человеческой жизни XVIII-XIX столетий: Дис. ... канд. филол. наук. Архангельск: ПГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. 181 с.

<sup>3</sup> Бугров Б.С. Дух творчества (об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность. 2000. № 2. С. 26.

Следует отметить, что драматург не отрицает положительной роли, которую может сыграть «мой мир» героя в процессе его духовного возрождения: в частности, как пишет И.В. Дубровина, «детская настроенность души... персонажей намечает пути к достижению ими гармонии и счастья»<sup>1</sup>; кроме того, содержательная общность или эмоциональная созвучность детских воспоминаний может стать основой для установления диалога с Другим, нахождения отклика в момент исповеди, важного для последующего обретения героем нравственного ориентира (например, именно на почве детских воспоминаний возникает духовная связь Ильи и Антона в «Рогатке»: «АНТОН. Шкурка была такая у меня, баранья, кажется... ИЛЬЯ. Это же у меня была такая шкурка... ИЛЬЯ. Ну, да... А на улице была метель, снег в окна стучал, гудело все, а в комнате никого не было, темнота и тишина. АНТОН (удивленно). Да, была метель...»<sup>2</sup>).

Однако по своей сущности «мой мир» остается фикцией, «утешительной сказкой»<sup>3</sup>, попыткой обретения настоящего идеального иномира, которая без приложения необходимых нравственных усилий героем, уходящим от открытого столкновения с враждебной реальностью, обречена на провал.

В результате герой, временно пробужденный столкновением с Другим, пережив утешительное, но мимолетное, непрочное духовное единение с ним и (или) болезненную дискредитацию фантазийной реальности, возвращается в пространство иллюзии, фактически оставаясь абсолютно одиноким в границах абсурдного мира и двигаясь вместе с ним к гибели. В крайних случаях персонаж погружается в свою «альтернативную реальность» все глубже, теряя рассудок (как Таня в «Полонезе Огинского»), либо восстанавливает связь с действительностью, принимая ненависть как норму жизни (как Анатолий в «Бараке», несмотря на потребность в любви и сохранении памяти детства

---

<sup>1</sup> Дубровина И.В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды). С. 173.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Рогатка. С. 323.

<sup>3</sup> Малыгина Н. Откуда придет спасение? (Явление Николая Коляды) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsenzii/1999/12/otkuda-pridet-spasenie/> (дата обращения: 25.04.2017).

участвующий в избиении товарища и унижающий доверившуюся ему девушку).

Неспособность иллюзии, как и других форм трансформации сознания, принести избавление от экзистенциального страдания интуитивно угадывается персонажами и даже иногда констатируется ими («Мечта никогда не сбывается...»<sup>1</sup>). В связи с этим единственную возможность освобождения от онтологического хаоса герои видят в смерти, которую они призывают в порыве отчаянья: «Господи????!!!!... Да кто бы меня усыпил????!!!!»<sup>2</sup>

Н.В. Коляда формально солидарен со своими героями: в его художественной системе действительно только смерть позволяет преодолеть кошмар «обесмысленной» реальности. Однако автор «жалеет человека и своим вторжением, своей волей хочет помочь ему в поиске опоры духа в борьбе с пустотой небытия»<sup>3</sup>, благодаря чему смерть становится амбивалентным феноменом: с одной стороны, она воплощает идею пустоты и разрушения, а с другой, – заключает в себе потенцию очищения и перехода от «Здесь» к «Там», в этом смысле оказываясь «платой за познание мира» и «единственным его условием». В свете такой интерпретации «театр Коляды... есть предчувствие живой воды, вера в то, что она существует»<sup>4</sup>.

Нельзя согласиться с утверждением, согласно которому «в пьесах Николая Коляды... исчез “свет”»<sup>5</sup>, – напротив, воплощаемая драматургом модель двоемирия предполагает альтернативу «страшному миру» – объективный высший иномир: «враждебная человеку эмпирическая материальность» уравновешена «не подвергающимся сомнению

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Бубен и утюг // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 9. С. 341.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Шерочка с Машерочкой // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 4. С. 77.

<sup>3</sup> Журчева О.В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Самара: Изд-во СГПУ, 2007. С. 136.

<sup>4</sup> Гусев С. Мама, мама – пилорама... (Мертвые и живые Николая Коляды) // Урал. 1995. № 3. С. 262, 264.

<sup>5</sup> Денисова Т.Н. Концепция героя в русской драматургии 2-ой половины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Архангельск: С(А)ФУ им. М.В. Ломоносова, 2014. С. 17.

существованием идеала подлинной человечности... и некоторого надличностного милосердия»<sup>1</sup>.

При этом реальный мир и идеальный ирреальный иномир сообщаются между собой, что находит отражение как в существовании соответствующих символических образов, которые будут рассмотрены далее, так и в возможности временного открытия запредельного бытия или вечного приобщения к нему.

Внеопытное и внерациональное представление о высшем иномире доступно некоторым героям драматурга, не поддающимся влиянию окружающей духовной мертвенности: так, Алексей, герой пьесы «Землемер», чувствует и природу земного мира, образы которого превращаются в маски деструктивного начала («И смерть, и эти кошки, и эта береза, и эти ласточки – всё смерть, всё смерть»), и близость мира светлого, запредельного, заключающего в себе абсолютное счастье, проводником в который выступает старик-землемер («...И вот я пишу ручкой, а она отражает лучи солнца... Я пишу им и всем, что истина – истина! – найдена, старик, найден ответ, всё ложь и зло, зло и ложь, но в мире, в мире, где-то там в Мире – есть где-то правда, а мы теперь живём на земле, а вечно – вечно мы будем жить в Мире»<sup>2</sup>).

В финале некоторых пьес, где герои, измученные одиночеством, смогли на мгновение преодолеть разобщенность, автор прибегает к средствам явной или «завуалированной» фантастики, предоставляя персонажам возможность временного визуального восприятия идеального иномира: например, в «Девушке моей мечты» нарисованная дверь становится настоящей и открывает для героини запредельный гармоничный иномир, в котором нет места ненависти и смерти, и где ее умершая подруга обрела покой. Примечательно, что в «Амиго» тот же символический образ нарисованной двери имеет другую семантику: открывая ее, Нина исчезает в пространстве своих иллюзий; в

---

<sup>1</sup> Дубровина И.В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды). С. 216-217.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Землемер. С. 76, 110.

«Клеще» же сама дверь как портал «в другой космос, в другой мир»<sup>1</sup> становится иллюзией, исключительной принадлежностью сознания, – представляется, что описанная семантическая трансформация, соответствующая ранее описанному росту пессимистических настроений в творчестве драматурга, отражает идею деградации видимого мира, истончающей его связь с высшим иномиром.

Однако освобождение от кошмара явленной реальности может принести не временное созерцание светлого иномира, а подлинное восхождение к нему, возможное для героев драматурга: так, по словам Н. Малыгиной, «есть у Коляды глубоко спрятанная надежда открыть выход «по вертикали» <...> В финальных словах спектакля «Уйди-уйди»... звучит мотив полета в небо, подсказывающий, что подняться со дна можно, возвысившись и возродившись духовно»<sup>2</sup>.

Но нравственное возрождение требует от героя не только «пассивного» духовного потенциала, которым обладают многие персонажи драматурга: чтобы обрести истинные ценности и собственную личность, герой должен отказаться от себя прежнего, от комфортного состояния «сна души», когда собственные потребности и переживания подменяют подлинное движение к Другому, нивелируя значимость человеческого существования («Ни для кого я была, пустое место я была»<sup>3</sup>). Только деятельное добро, жертва во имя Другого в мире пьес Коляды несут в себе онтологически значимый Смысл и потому обладают очистительной и спасительной силой – в связи с этим третья стратегия поведения героя в кульминационный момент исповеди состоит в отказе от навязанных «перевернутым» миром правил существования в пользу нравственного закона как новой нормы жизни.

«Сюжет о духовном восхождении», реализуемый в таких пьесах Н.В. Коляды, как «Рогатка», «Сказка о мертвой царевне», «Америка России

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Клещ // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 294.

<sup>2</sup> Малыгина Н. Указ. соч.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 153.

подарила пароход...»), имеет определенную устойчивую схему. Герой (Илья, Римма, Ирина), не сумевший стать частью бесчеловечного мира (что свидетельствует о внутреннем потенциале такого персонажа) и демонстрирующий по отношению к нему лишь агрессию или равнодушие, встречает Другого, или, используя термин Н.Л. Лейдермана, «Пришельца» (Антон, Максим, Роман). «Пришелец», актуализируя для героя потребность в любви, приводящую его к познанию нравственного закона, сам оказывается типичным представителем обездуховленной реальности, не выдерживающим того истинного чувства, которое открывает в себе герой. При этом агрессия, предательство, отречение Другого сюжетно необходимы, поскольку являются условием окончательного преображения героя и его самопожертвования, трагически предопределенного враждебностью мира и одновременно выступающего единственным путем к гармонии высшего иномира.

Рассмотрим практическую реализацию данной сюжетной схемы на примере пьесы «Рогатка».

В начале пьесы ее главный герой, Илья, – озлобленный и осиротевший человек, потерявший обе ноги, остро чувствующий искаженность реальности, но не находящий твердого нравственного ориентира.

Илья видит бесцветность, бесцельность, иллюзорность жизни окружающих («Вот когда не было цветных теликов, на кинескоп прилаживали пленку такую, цветными полосами... Вот так и мы точно: все прячемся в свое болото, прячемся, а сверху все рисуем, рисуем, рисуем...»), испытывает отвращение к тому плотскому влечению, переплетенному с меркантильным интересом, которое его соседка Лариса искренне считает любовью («Свиньи так друг дружку любят... Люди так друг дружку не любят»), постоянно ощущает страх и безысходность жизни («У меня душа ноет, кричит, задыхается»). Илье, как отмечалось ранее, доступна не только видимая, но и скрытая, ирреальная сторона бытия, предстающая перед ним в пророческих снах.

Обрести духовные ценности Илье помогает Антон, благодаря которому герой открывает для себя истинную Любовь в ее внетелесном, высшем значении – Коляда подчеркивает, что не привязывает любовь к вопросу пола, тем самым переводя ее на абсолютный, вневременной и внепространственный, уровень.

С появлением Антона связано изменение Ильи: внешнее, на уровне портрета и речи, и внутреннее, озаменованное открытием «выстраданного... этического императива»<sup>1</sup>. После предательства Антона, подчиненного давлению ложных норм «страшного мира», Илья, выдержав жестокость единственного близкого человека как искупительное страдание, переживает неожиданное изменение мировоззрения и поведения, обретает себя как самоценную личность.

Бесконечно любя Антона, Илья отказывается от него, принося себя в жертву ради благополучия другого человека. Илья добровольно принимает смерть, уже понимая ее очистительный и освободительный смысл. Его последние слова – это молитва об Антоне и надежда на встречу за границами земного бытия – в единственном месте, где возможно осуществление Любви<sup>2</sup>.

При этом в финале всех названных пьес «автором постулируется существование потустороннего мира»<sup>3</sup>, который объективируется в репликах героев или в авторских ремарках. Описание посмертного бытия героев в идеальном иномире подтверждает мысль о том, что его содержание составляет Любовь как высшее духовное родство со всем живущим, которое может концентрироваться в отношениях двух субъектов или представлять общим свойством бытия. Так, в «Рогатке» Илья рассказывает Антону о смерти, «белых сумерках», наступающих после нее, и о неизбежности встречи двух любящих людей за границей земного бытия; в «Америка России подарила пароход...» Ирина также обещает возлюбленному подлинное единение душ, которое

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 87.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Рогатка. С. 300-342.

<sup>3</sup> Жарский Я.С. Пьесы Николая Коляды: документальность как прием: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УГПУ, 2015. С. 18.

возможно лишь после смерти («Теперь – смерть, смерть. Теперь вместе... Вместе... Рядом. Вечно»<sup>1</sup>); в «Сказке о мертвой царевне» Римма, из убийцы добровольно превратившись в жертву, отказавшись от Максима ради сохранения его семьи, расстаётся с жизнью, чтобы через боль прийти к свету и вновь встретиться с собакой Ланкой, единственным любившим ее существом.

Изложенная концепция двоимирия, распадающегося на два измерения: «горизонтальное», фиктивное, связанное с побегом от реальности в иномир иллюзий, и «вертикальное», требующее подлинного восхождения от объятых злом мира к высшему идеальному иномиру, – наглядно представлена в пьесе-сказке Н.В. Коляды «Горбун». Ее герой – окруженный всеобщей ненавистью мальчик-горбун Крёс, который видит порочность людей, забывших о сострадании, но, несмотря на это, хочет помочь им «открыть глаза» и стать добрее. Оказавшись в Великом Лабиринте Жизни, Крёс дважды проваливает испытания Могильщицы (воплощающей образ всепроникающей смерти), меняющей облик и заставляющей Крёса поверить в иллюзию и предаться бездействию. Лишь в третий раз Крёс не верит Могильщице, уверяющей, что Великая Тайна Жизни – в Смерти, и жертвует собой ради спасения Любви, все это время пребывавшей в запредельном «сказочном саду». После смерти Крёс возрождается, освобождаясь от своего уродства, и собирается вести Любовь к людям, чтобы объяснить им, что в ней – смысл их жизни. На наш взгляд, изложенный сюжет, в аллегорической форме воспроизводящий сюжетную схему «вертикального» движения героя, полностью подтверждает ранее сделанные выводы.

Представляется, что выявление и анализ конститутивных признаков разработанного Н.В. Колядой «сюжета о духовном восхождении» (движение героя от духовной слепоты к открытию и признанию высших нравственных ценностей, добровольное одиночество и самопожертвование, осуществляемый через смерть переход из порочного, темного мира в идеальный иномир) позволяют сделать вывод о его соотносимости с «пасхальным архетипом».

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. «Америка России подарила пароход...». С. 164.

Автор данного термина, И.А. Есаулов, определяет его как характерное для нашего народа «культурное бессознательное», «сформированный... духовной традицией тип мышления», воплощаемый в литературе с помощью мотива высвобождения героя из «неизбывной «земной юдоли бытия» через «пасхальное преодоление смерти»<sup>1</sup>, которое может предполагать, в том числе, раскаяние и разительную внутреннюю перемену героя. Таким образом, Н.В. Коляда, не обращаясь прямо к Евангельскому контексту, тем не менее обнаруживает генетическую (потенциально – неосознанную, соответствующую представлению об архетипе) связь с национальной литературной традицией, проникнутой Пасхальными мотивами. К аналогичному заключению приходит польская ученая Х. Мазурек: по ее мнению, приводимому в диссертационном исследовании А. Маронь, действия стремящихся к свету героев Коляды – «это своеобразный катарсис, который объясняется глубоко скрытой в менталитете россиянина христианской идеей покаяния, очищения через муку и принятие на себя чужого страдания»<sup>2</sup>.

Описанная сюжетная схема представляет собой предложенный автором путь разрешения внутреннего субстанционального конфликта, тогда как внешний конфликт остается принципиально неразрешимым в силу фатальности онтологического хаоса и его непреодолимой враждебности по отношению к любым проявлениям свободной воли: «смерть или самоубийство персонажа способны перерубить конфликтный узел лишь на уровне частной человеческой судьбы, уровень же проиллюстрированного ею общечеловеческого «удела» демонстрирует не развязку конфликта, но констатацию непреходящей трагедийности мироустройства»<sup>3</sup>. Единственной возможностью ликвидации внешнего экзистенциального конфликта в драматургии Коляды до последнего времени был лишь подлинный Конец света, происходящий в финале пьесы «Мурлин Мурло» и выступающий одновременно и закономерным следствием деструкции охваченного злом мира, и способом его очищения.

---

<sup>1</sup> Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 12, 60.

<sup>2</sup> Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды. С. 18.

<sup>3</sup> Дубровина И.В. Перспектива преодоления экзистенциального конфликта в драме Н. Коляды. С. 169.

Необходимо отметить, что «сюжет о духовном восхождении» востребован лишь в ранних пьесах Н.В. Коляды. В дальнейшем, в связи с нарастанием кризисных тенденций в творчестве драматурга, герои теряют способность к нравственному прозрению и не находят пути к высшему иному миру, что ведет к акцентуации трагизма неразрешимости как внешнего, так и внутреннего субстанционального конфликта.

Однако в новейших пьесах, написанных в 2016–2019 гг., Н.В. Коляда вновь обращается к первоначальной схеме «вертикального» движения героя, подвергая ее оптимистической реинтерпретации. Драматург создает новые варианты развязки, призванные доказать возможность совмещения мира и высшего иного мира, то есть полного разрешения не только внутреннего, но и внешнего экзистенциального конфликта иным способом, нежели тотальное обновление бытия. В этой связи особый интерес представляют пьесы «Бесы» и «Раскольников», в которых «Пришелец» оказывается настоящим спасителем, ведущим героя к Любви и, следовательно, к идеальному иному миру, материализация которого предполагается возможной в границах земной реальности.

Таким образом, устойчивые мотивные комплексы и сюжетные схемы, с течением времени подвергаясь переосмыслению, но по своей сущности оставаясь инвариантными, в пьесах Н.В. Коляды создают основу, каркас биполярного мироздания, определяют основные формы и принципы взаимодействия реального и ирреального начал. Далее рассмотрим средства конкретизации данных базовых параметров художественного бытия на образном уровне произведений драматурга.

### **§ 3. Средства реализации двоимирия на образном уровне пьес Н.В. Коляды**

Прежде всего, охарактеризуем хронотоп произведений Н.В. Коляды, обеспечивающий пространственно-временную организацию их образной системы в соответствии с бинарной космологической моделью.

Биполярность художественного бытия обуславливает двоение пространства и времени, выделение хронотопов мира и иномира.

В соответствии с литературной традицией время в запредельном «Там» не имеет точных координат и определяется как вечность. Что касается пространства, то его характеристики разнятся в зависимости от сущности иномира: если пространство «темной» стороны бытия в пьесах Коляды редуцировано, явлено лишь как смешивающееся с реальностью и наполняющее ее своими символами, то пространство светлого иномира самодостаточно, хотя и объяснимо не выходит за пределы доступных воображению автора и читателя локусов, основанных на идеализированных образах зримой действительности и устойчивых культурных представлениях: например, в «Девушке моей мечты» оно принимает форму светлой комнаты, в «Землемере» – освещенного солнцем дома, в «Бесах» – Храма (написание с заглавной буквы – авторское), в «Старосветской любви» и «Сказке о мертвой царевне» – звездного неба.

Кроме того, параллельно существуют хронотопы реального мира и мира иллюзий, пространственно-временные координаты которого задаются каждым героем индивидуально.

Однако основное авторское внимание уделено хронотопу зримой реальности, который, несмотря на внешне конкретизированные очертания, не имеет значимой социально-исторической привязки и призван отразить сущностные законы организации бытия, благодаря чему время и пространство пьес превращаются во «время вечности» и «пространство Вселенной»<sup>1</sup>. В первую очередь, за счет своей условности сценический хронотоп позволяет обнаружить связь земного мира с ирреальным началом, выступающую перманентным свойством художественного мироздания.

В частности, время в пьесах Н.В. Коляды характеризуется нестабильностью, переходностью, отражающими неопределенность погруженной в хаос реальности. В этой связи историческая ситуация смены политического режима представляет собой лишь один из вариантов проявления

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 137.

пограничности как константного признака кризисного состояния мира и никогда не акцентируется драматургом как самоценный феномен.

Можно сказать, что герои Коляды «выпадают» из привычных временных координат, существуя вне своего прошлого (которое либо идеализировано в воспоминаниях, составляющих основу иллюзорного иномира, либо связано с бесконечным переживанием трагедии), будущего (которое рассматривается либо как продолжение противостояния враждебному миру («Ничего. Выживем. Мы – непотопляемые...»<sup>1</sup>), либо как долгожданное освобождение от него через смерть) и настоящего (как правило, остающегося для персонажей бессобытийным, лишенным возможности волевого действия). При этом, как отмечает Е.А. Селютина, окружающий героев предметный мир характеризует «намеренно подчеркиваемая дряхлость, старость, изношенность», не позволяющая «будущему времени проявиться в пьесах»<sup>2</sup>, что способствует созданию ощущения безвременья, эсхатологической атмосферы.

Обозначая время действия в ремарках, Коляда, как правило, также отказывается от точных темпоральных определений, ограничиваясь фразой «Наши дни». Значение для него имеет не конкретная дата, а общее состояние пороговости, «сужающееся» до временных параметров отдельной пьесы, отдельной человеческой жизни – именно поэтому действие часто происходит в пограничное время года – весной или осенью («”Нелюдимо наше море...”», или *Корабль дураков*, «*Барак*», «*Уйди-уйди*», «*Дыроватый камень*», «*Змея золотая*» и др.) или в пограничное время суток – вечером или ночью, ввиду чего значимым становится мотив сумерек («*Букет*», «*Чайка спела...*», «*Полонез Огинского*», «*Родимое пятно*», «*Клуб брошенных жен...*», «*Масакра*» и др.); также сюжет может разворачиваться на фоне ритуалов, имеющих семантику перехода: празднования Дня рождения («*Канотье*») или Нового года («*Игра в*

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. *Полонез Огинского*. С. 64.

<sup>2</sup> Селютина Е.А. Нарративизация в пьесах Н. Коляды как способ моделирования образа мира в новейшей драматургии // *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. С. 111.*

фанты», «Сказка о мертвой царевне»), проведения свадьбы («Бубен и утюг») или поминок («Чайка спела...»).

Те же свойства неопределенности и пороговости имеет и создаваемое драматургом пространство. С одной стороны, оно насыщено предметными символами, количество, качество и связи которых маркируют вторжение в мир онтологического хаоса, о чем речь пойдет далее; с другой стороны, оно представляет собой единый значимый образ, отражающий состояние видимой реальности.

Подобно Н.В. Гоголю, а вслед за ним – драматургам второй половины XX в. начиная с А.В. Вампилова, Коляда обращается к локусу окраины (пригорода или провинции), превращая его пограничное положение, предопределяющее ценностную пустоту, скуку и видимую бесперспективность любого действия, в метафору пороговости бытия (так, в пригороде, в провинциальном городе или в селе разворачивается действие пьес «Куриная слепота», «Землемер», «Уйди-уйди», «Клин-Обоз», «Дыроватый камень», «Сценарий безалкогольной свадьбы» и др.; отдельную группу составляют пьесы, сюжет которых связан с придуманным Колядой городом Дощатовым: «Дощатовские трагедии», «Букет», «Курица», «Икар», «Клуб брошенных жен...» и др.).

Кроме того, Коляда, как и Н.В. Гоголь, использует прием дробления художественного пространства, отражающего неестественную разобщенность персонажей.

Самое масштабное территориальное деление облечено в форму противопоставления «Россия (или «Расея») – не-Россия», имеющего два вектора деструктивного влияния.

С одной стороны, данная антитеза выступает для героев источником «мифа о загранице», основой фиктивного иномира, уводящего от истинного разрешения внутреннего субстанционального конфликта. В данном контексте зарубежное пространство выступает одним из характерных для драматургии Коляды объектов идеализации, который, теряя всякое сходство со своим

прообразом, наполняется желанным для уставших от духовной пустоты героев содержанием – так, Саша из пьесы «Икар» мечтает скрыться от ужаса одиночества в «сказочной» Турции: «Я сбежать хочу, я задыхаюсь тут! Я хочу на море!.. Море – большое-пребольшое и такое редкое, ласковое животное! Оно любит тебя!.. А тут... выжженные пустые улицы, дома – «хрущевки», в них тоска, тоска одна, нет радости, нету любви»<sup>1</sup>. Однако редкие случаи реализации мечты показывают ложность этого пути спасения от бессмысленности и враждебности реальности: например, Елена Андреевна из пьесы «Американка», даже переезжая в Нью-Йорк, остается в абсолютном одиночестве и видит те же знаки распада мира, открывая для себя безвыходность существования: «...Мне нечего ждать. Все кончено»<sup>2</sup>.

С другой стороны, оппозиция «российского» и «не-российского» в пьесах Коляды может быть синонимична антитезе «свое-чужое», которая служит источником агрессии, внешне необъяснимой ненависти, наполняющей мир: примером открытой враждебности по отношению к Другому лишь в силу его инаковости может служить избиение американца Дэвида, отказавшегося от традиционной гендерной самоидентификации, и крайняя нетерпимость к нему со стороны Людмилы в «Полонезе Огинского», распространяющаяся на все «не-русское» («Самые лучшие люди в мире – русские, а не американские!») и провоцирующая, в свою очередь, Таню проявить скрытую в ней ненависть («Заткнись! Прислуга! Молчать!»; «У вас тут варварская страна, у вас другой менталитет»)<sup>3</sup>.

Дальнейшее дробление пространства приводит к разделению его на отдельные «окраинные» локусы, а затем – на жилища, основное место действия, метонимически отражающее сущность всей условной реальности.

Развивая мысль Е.А. Старовой, согласно которой Коляда отказывается от традиционной для литературы индивидуализации описания жилища, в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Икар // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 9. С. 204-205.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Американка // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 4. С. 391.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Полонез Огинского. С. 48, 49.

результате чего «оно практически идентично во всех пьесах»<sup>1</sup>, можно сказать, что унификации подвергается не только внешняя сторона жилых пространств, но и их сущность, что обусловлено тенденцией к «рассеиванию» субстанционального конфликта, равенству и обезличенности персонажей перед лицом враждебного мира.

В пьесах Н.В. Коляды, как и в драматургии конца XX – начала XXI вв. в целом, жилище теряет статус Дома как «своеобразной модели универсума, воссоздаваемой человеком для себя»<sup>2</sup>, источника «ценностных смыслов», «векового оплота, хранящего в себе семейные традиции, оберегающего от неблагоприятных, заведомо враждебных внешних сил»<sup>3</sup>. Тенденция разрушения Дома как архетипического пространства наметилась еще в драматургии начала XX в. (прежде всего, чеховской), однако в пьесах конца XX столетия она была доведена до своего предела, ознаменованного окончательной утратой Дома и его заменой «антидомом», которые явились следствием потери базовых ценностных смыслов, беззащитности духовно опустошенного человека перед хаосом.

Ю.М. Лотман, разработавший понятие «антидома», указывал на его связь с фольклорной традицией, где «антидом» определяется как «чужое, дьявольское пространство, место временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир». Ту же инфернальную и мортальную семантику «антидома» ученый находил в творчестве Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского. При этом в произведениях Достоевского, соединивших «мифологический архетип» с открытиями Гоголя, реализуется сюжетная стратегия нравственного восхождения, очевидно перекликающаяся с аналогичной стратегией в творчестве Коляды: «герой – житель подполья, комнаты-гроба, которые сами по себе — пространства смерти, должен,

---

<sup>1</sup> Старова Е.А. Николай Коляда – солнце русской драматургии. С. 153.

<sup>2</sup> Журчева Т.В. Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову. С. 73.

<sup>3</sup> Старова Е.А. Николай Коляда – солнце русской драматургии. С. 153.

«смертью смерть поправ», пройти через мертвый дом, чтобы воскреснуть и возродиться»<sup>1</sup>.

В произведениях драматурга «антидом» – «дом, где невозможно жить, можно лишь обитать, существовать, приспособливаться к жизни»<sup>2</sup>, – становится, таким образом, отражением «перевернутого» мира, концентрирующим в себе ужас одиночества и абсурдности бытия. Соответственно, герой, как правило, живет либо совсем один («Шерочка с Машерочкой», «Рогатка», «Сказка о мертвой царевне», «Нюня», «Американка», «Откуда – куда – зачем» и др.), либо с нелюбимыми людьми, которые, являясь случайными знакомыми или кровными родственниками, лишь имитируют настоящую семью («Полонез Огинского», «Мурлин Мурло», «Куриная слепота», «Носатый» и др.).

Отсутствие подлинной духовной связи обитателей «антидома» обуславливает возможность свободного вторжения в это пространство – по словам С.Я. Гончаровой-Грабовской, в пьесах Коляды изображается «дом, как проходной двор, куда любой может зайти и считать его своим»<sup>3</sup>. Так, мотив борьбы за жилище и вторжения в него является значимым в пьесах «Полонез Огинского», «Ключи от Лёрраха», «Землемер», «Амиго» и др.

Однако пограничность положения «антидома», его прочная связь с ирреальным началом делает любые попытки завладения им бессмысленными: выморочное пространство всегда стремится к энтропии, к вытеснению жизни. Так, в пьесе «Сглаз», где центральное место занимает мотив «проклятого» дома, тайное желание героя заботиться о соседке ради получения ее квартиры оборачивается страшными последствиями, явленными ему в видении: его выросший сын приходит в занятое отцом жилище, чтобы покончить с собой

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. С. 457-458.

<sup>2</sup> Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг. С. 66.

<sup>3</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века). С. 43.

(«Мой мальчик... Он пошёл в ванную,.. в квартире никого нет, он один ... Кровь, он умирает, он умирает!!! Он что-то сделал с собой, он умер, умер»<sup>1</sup>).

Связь «антидома» со смертью подчеркивается во многих произведениях драматурга – особое место занимают мотивы дома-ловушки и дома-гроба, изолирующих и убивающих душу героя («Нюня», «Куриная слепота», «Сглаз», «Откуда – куда – зачем», «Родимое пятно» и др.).

Закономерно, что «антидом», подверженный внутренней деструкции, деградирует и внешне: искусственно трансформируется (в пьесе «Сценарий безалкогольной свадьбы» героиня, перекрашивая стены и занавешивая окна, превращает свое жилище в «черный дом»), разрушается или вовсе подменяется непригодным для жизни пространством (ветлечебница в «Сказке о мертвой царевне» или шиномонтаж в «Змее золотой»). Логическим завершением деградации становится полное уничтожение «антидома» – ярким примером может служить сожжение собственного дома со всеми его обитателями, совершаемое Старухой в пьесе «Дом в центре города».

Вместе с тем, в силу естественного стремления к разрешению внутреннего экзистенциального конфликта, герои Коляды мечтают о настоящем доме, эквивалентном подлинной семье, а, значит, обретению Другого и изживанию разобщенности. Однако ввиду отсутствия у персонажей врожденного представления о ценностных основаниях истинного Дома рождающийся в иллюзорном иномире образ жилого пространства зачастую базируется на стереотипах массового сознания и ограничивается набором внешних признаков «респектабельности» (высокие потолки, лепнина, дорогая мебель и т.п.).

Очевидно, что реализация этой мечты, как и воплощение «мифа о загранице», не может дать героям то, чего они желают: пьесы «Ключи от Лёрраха», «Мы едем, едем, едем...», «Дудочка», «Амиго» показывают, что «занавески, ковры, хрусталь» создают уют лишь для такого полностью поглощенного пошлостью персонажа, как Григорий Иванович из «Амиго»,

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 157.

другим же они приносят только разочарование непреодоленного одиночества. В результате, через несколько лет квартира с «высокими потолками» приходит в состояние разрушения так же, как и любой другой «антидом».

В условиях пограничности хронотопа, тотальных безвременья и бесприютности герой не может быть той исключительной творческой личностью, которой он предстает в произведениях романтизма и символизма. Напротив, изображая с помощью конкретных образов универсального субъекта субстанционального конфликта, Коляда, как и другие драматурги XX столетия, обращается к феномену «маленького человека», о чем он сам говорит в одном из интервью: «Я, как и они [А.П. Чехов, А.В. Вампилов, В.С. Розов], пишу о маленьком человеке, что восходит, естественно, ещё к гоголевской традиции»<sup>1</sup>.

Тем не менее, «классическая» гоголевская концепция «маленького человека» у Коляды подвергается экзистенциальной переориентации, соответствующей направлению ее переосмысления, заданному еще «новой драмой» рубежа XIX–XX вв. и развитому в драматургии второй половины прошлого столетия. Категория «маленький человек» в современной драматургии становится всеобщей, «маленьким» становится любой «случайно выхваченный человек из безъязыкой толпы, загипнотизированный жизнью, в которой он ничего не может изменить»<sup>2</sup>.

В этой связи определение «маргинал», часто применяемое критиками к персонажам Коляды, может использоваться лишь при условии, что «понятие маргинальности становится обозначением не социального статуса, а качества существования личности»<sup>3</sup>, которая теряет и себя, и способность к внешне выраженному действию перед лицом онтологического хаоса. В данном

---

<sup>1</sup> Коробкова Е.Ю., Хакимова Д. «Ощущаю себя в парадигме русской культуры». Два интервью с Николаем Колядой // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2008. № 15. С. 316.

<sup>2</sup> Журчева О.В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск: Новосиб. гос. театр. институт, 2013. С. 14.

<sup>3</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 23.

контексте каждый человек, неизбежно сталкивающийся с дисгармоничным и обезличивающим миром, выступает маргиналом.

В связи с тем, что все герои равным образом беззащитны перед трагизмом повседневного существования и при этом разобщены и лишены возможности совместного противодействия ему, складывается положение, которое О.В. Журчева описывает с помощью термина «децентрализация конфликта». Данное явление заключается в том, что «конфликтная ситуация множится, возникает не одна личность, решающая для себя проблемы преодоления внутреннего разлома, а множество, конфликт делится на всех», из-за чего герои, заполняя «страшный мир», «разделяют среди себя всю его мерзость и мечты о преодолении этой мерзости»<sup>1</sup>.

Именно децентрализация конфликта обуславливает типологическое сходство событий разных пьес, героев и их судеб. Крайним проявлением такого сходства становится двойничество, основанное на принципе «удвоения», которое может принимать как жизнеподобные формы (так, двойничество Тани и Димы в «Полонезе Огинского» обусловлено их тщетной устремленностью к материализации иллюзии, «общей дисгармонией метафизического и эмпирического планов бытийственности, предполагаемой мечты и осуществленной реальности»<sup>2</sup>, и подтверждено символическим образом зеркала, в которое одновременно смотрятся герои), так и формы открыто гротескные, основанные на совмещении объяснимого и алогичного, реального и ирреального (примерами могут служить ранее упоминавшиеся «сестры-еврейки», «старухи-близняшки» из пьесы «Куриная слепота», необъяснимым образом остающиеся в квартире героини наяву и пугающие ее в жутких видениях, а также те действующие лица, которые невольно становятся «копиями» ранее умерших «внесценических» персонажей: Юрий в «Воре», Нина в «Амиго» и др.).

---

<sup>1</sup> Журчева О.В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков. С. 16, 18.

<sup>2</sup> Купреева И.В. Указ. соч. С. 202.

Вместе с тем, децентрализация субстанционального конфликта и экзистенциальная уравниность персонажей не означают нивелирования их субъектности и сведения их к речевым функциям. Манифестируемая гуманистическая интенция автора, глубоко сопереживающего своим героям, требует изображения «маленького человека» в его внутренней сложности: скованным трагической замкнутостью обезличивающего бытия, безвыходно одиноким, не имеющим нравственного идеала и заполняющим «пустоту, возникшую на месте духовной вертикали в картине мира современного человека»<sup>1</sup>, жестокостью, безразличием и скукой, но вместе с тем не лишенным естественного стремления к Смыслу и остро переживающим видимое отсутствие пути к его достижению.

По словам Н. Северовой, «героя Коляды можно назвать человеком со сбитой наводкой»<sup>2</sup>, равным образом способного и на сочувствие, понимание, и на пугающую агрессию, ненависть ко всему живому. Эта внутренняя противоречивость, разлад с самим собой, причастность одновременно и тьме, и свету рождает двойничество, организованное по принципу «раздвоения», имплицитно присутствующее в каждой пьесе драматурга и иногда доводимое до степени внешней объективации (как, например, в ранее рассмотренном случае трансформации образа Пульхерии Ивановны в «Старосветской любви»).

Представляется, что именно исход внутреннего противоречия (достигнутый в данный момент или окончательно), соотношение «половины добра» и «стороны злобы»<sup>3</sup> индивидуализирует героев Коляды, делает их «классическими» художественными образами, а не дискурсивными функциями.

Вместе с тем, такая индивидуализация не отменяет общности поведенческих стратегий, реализуемых разными героями в процессе столкновения с хаосом бытия, что позволяет ученым создавать различные типологии персонажей драматурга.

---

<sup>1</sup> Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века). С. 31.

<sup>2</sup> Северова Н. Указ. соч.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 151.

В частности, наиболее известной является классификация персонажей Коляды, предложенная Н.Л. Лейдерманом. Ученый выделяет три группы действующих лиц: «озлобленные» (Илья из «Рогатки», Петр из «Манекена») – «те, кто, столкнувшись со злом, царящим в мире, противопоставили ему то же зло»; «блаженные» (Ольга из «Мурлин Мурло», Таня из «Полонеза Огинского») – те, «кто, оставаясь физически в мире «чернухи», душою с ним порвал, и в противовес серой, уродливой реальности создал в своем воображении иной, праздничный, красивый мир»; «артисты» (Вовка из «Нелюдимо наше море...», Саша из «Чайка спела...») – те, кто, «следуя нормам маскульта», старательно лицедействует, играет. Кроме того, на основании выводов ученого можно выделить четвертый тип персонажей – «Пришельцы», люди из «благопристойного мира», приносящие другим героям надежду на обретение Любви, но не оправдывающие их ожиданий<sup>1</sup>. Данная классификация, которую в своих работах приводят также М.И. Громова, С.Я. Гончарова-Грабовская, М.Н. Липовецкий и Б. Боймерс, отражает основные типы реакции персонажей на «зло мира», однако не позволяет четко разграничить действующих лиц (так, сам автор оговаривается, что между «актерами» и другими типажам «нет строгой разницы»<sup>2</sup>), а также не учитывает развития сюжета, в ходе которого персонаж может пережить внутреннюю перемену (как, например, Илья в «Рогатке»).

Другие классификации, также основанные на дифференциации способов взаимодействия персонажа с дисгармоничным миром, но не учитывающие возможность развития и «пересечения» характеров, предлагают Я.С. Жарский, делящий персонажей Коляды на «обывателей», верящих мифам массового сознания и мыслящих стереотипами, и тех, кто «осознает разницу между иллюзией и действительностью и сознательно выбирает иллюзию»<sup>3</sup>; Е.А. Фомина, классифицирующая героев драматурга по нескольким критериям: по наличию желания бороться с действительностью («плывущие по течению»,

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 30-36, 65-66.

<sup>2</sup> Там же. С. 36.

<sup>3</sup> Жарский Я.С. Указ. соч. С. 19-20.

«бунтари»), по степени социальной активности («пытающиеся сменить свой социальный статус или мир вокруг», «пассивные»), по наличию стремления поменять место жительства («провинциалы, мечтающие о столице», «провинциалы, не ставящие цель жить в столице», «вырвавшиеся из провинциального общества»)<sup>1</sup>; В.А. Криушина, различающая тех героев, которые «умели приспособиться к оупляющей душу экономической реальности», и тех, которые «умели сохранить живое отношение к действительности»<sup>2</sup>.

Наконец, классификация, основанная на концептуально значимом обобщении творчества драматурга, содержится в работе Н. Северовой, которая предлагает деление персонажей на «палачей» – «скотоподобных» героев, чья «главная «духовная ценность»,... движитель и мотив – осуществление насилия над противоположным типом героя – героем-жертвой», «рефлексивным, нежным, изысканным в чувствах», у которого есть «своя куриная слепота – флёр, отделяющий... от реальной жизни». При этом исследователь отмечает, что «палач» и «жертва» могут поменяться местами в том случае, когда «жертва» «не стремится к духовному аналогу неба – Милосердию»<sup>3</sup>.

Принимая во внимание ранее сказанное о реализации модели двоимирия на сюжетно-тематическом уровне пьес Н.В. Коляды, а также обозначенный Н. Северовой классификационный критерий, мы предлагаем дифференциацию героев драматурга по их духовному потенциалу, выражающемуся в способности и стремлении противостоять окружающей онтологической и аксиологической пустоте и через нахождение Смысла бытия прийти к разрешению внутреннего субстанционального конфликта.

По данному критерию можно выделить три группы действующих лиц, соответствующие трем направлениям внутреннего движения, которые может выбрать герой после значимого столкновения с Другим.

---

<sup>1</sup> Фомина Е.А. Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды // Челябинский гуманитарий. 2013. № 1. С. 46-51.

<sup>2</sup> Криушина В.А. Указ. соч. С. 74.

<sup>3</sup> Северова Н. Указ. соч.

Персонажи, относящиеся к первой группе, обнаруживают полную подчиненность окружающей их пошлости, неспособность и нежелание подняться над ней в силу внутренней опустошенности, которая либо проявляется в самом начале действия, вынося их возможную попытку установления диалога с Другим в «пропущенную» экспозицию (Михаил из «Мурлин Мурло», Николай из «Нежности»), либо становится очевидной в момент нравственного выбора, когда герой оставляет доверившегося ему Другого (Петр из «Манекена») и возвращается к «обездуховленному» существованию.

Вторые (Елена Андреевна из «Американки», Вера из «Чайка спела...», Лариса из «Куриной слепоты», Юлия из «Родимого пятна» и мн. др.) в силу особой духовной чуткости ощущают неправильность мира, иногда даже замечают знаки присутствия в нем ирреального начала (Алексей из «Землемера»), но в силу своей душевной лени, пассивности («неохота жить, лучше мечтать»<sup>1</sup>) не могут ничего изменить – в результате они либо уходят в созданный ими иллюзорный иномир, либо балансируют на грани трагической ясности и безумия.

Наконец, третью группу составляют героини (Илья из «Рогатки», Римма из «Сказки о мертвой царевне», Ирина из «Америка России подарила пароход...»), которые даже в условиях аксиологического вакуума благодаря своим возможностям и воле находят путь к обретению Смысла, чтобы затем, жертвуя собой ради Другого, разрешить внутренний экзистенциальный конфликт и достичь высшего иномира.

Представляется, что данная классификация коррелирует с ранее не раз упоминавшейся гоголевской концепцией «мертвой» и «спящей» души: если героини первого типа примиряются со своей духовной мертвенностью, то второго и третьего – находятся в состоянии сна души, «хронической летаргии»<sup>2</sup>, перманентной или прерываемой пробуждением. Данное предположение

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Птица Феникс. С. 149.

<sup>2</sup> Гусев С. Указ. соч. С. 262.

находит прямые текстуальные подтверждения в пьесах драматурга: например, в «Куриной слепоте» Лариса говорит об Анатолии, явно принадлежащем к первой группе: «Он человек с убитыми чувствами»<sup>1</sup>, а в финале пьесы «Америка России подарила пароход...» автор описывает внутреннее состояние «спящих» обывателей, не способных понять трагедию героини и увидеть улетающих ангелов: «Кто хочет – пусть говорит, что это ангелы. Кто хочет, пусть говорит, что – любовь. Кто хочет – пусть говорит: половинки, смерть, жизнь. Нету, мы-то знаем... Впрочем, плевать... Мы – спать будем. Спать»<sup>2</sup>.

Гоголевская традиция, лишь отчасти воздействуя на характерную для пьес Коляды интерпретацию героя, доминирует при создании предметных образов, которые, взаимодействуя между собой и с образами персонажей, создают «мерцающую» картину видимой действительности, наполненной свидетельствами ирреального.

Ранее уже было рассмотрено использование традиционных гротескных мотивов в «гоголевских» пьесах драматурга, где они выступают частью поэтики «страшного карнавала»; однако в той же функции они используются и в других произведениях. Так, излюбленным мотивом Коляды выступает «оживление» предметов, их неожиданное даже для автора «самостоятельное» поведение, свидетельствующее о наличии во всем некой посторонней воли («Дверь вдруг сама собой “вжик!” и закрылась»<sup>3</sup>; «Мои телевизоры иногда сами включаются»<sup>4</sup>; «В квартире сама включилась радиола»<sup>5</sup> и т.д.). Кроме того, драматург нередко обращается к мотивам автоматизма и «марионеточности», опредмечивания живого (сопоставление привлекательного и при этом духовно безжизненного Петра с манекеном в одноименной пьесе), распада, разделения или искажения тела (например, в «Чайка спела...» «оживший покойник» Валера «дотянулся белыми пальцами до Саниного носа и

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Куриная слепота. С. 333.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. «Америка России подарила пароход...». С. 164.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Затмение. С. 386.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Нюня // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 267.

<sup>5</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 158.

с хохотом дергает его из стороны в сторону»<sup>1</sup>; в «Театре» Вера описывает соперницу с помощью образов подмененной телесности: «зубы вставные, волосы накладные, глаза пластмассовые, ногти вживленные»<sup>2</sup> и т.д.), смешения антропоморфного с зооморфным («ведь не лица у всех кругом, а рыла, сплошные рыла вокруг кругом»<sup>3</sup>). Последний мотив нередко используется в контексте характеристики всеобщей ненависти и духовного «одичания»: «Господа... Вы – звери...»<sup>4</sup>; «Народ – как собаки. Гав да гав. Нет, чтоб помочь друг другу по-человечески. Ненавидят!»<sup>5</sup>

Особенно часто Коляда обращается к средствам гротеска при организации бытового пространства, в которое ежедневно погружены персонажи. Как и другие элементы художественной системы драматурга, его предметные образы небуквальны, метафоричны и участвуют в воплощении общей бинарной модели организации мироздания.

В частности, как уже отмечалось в рамках анализа «гоголевских» пьес, для произведений Коляды характерны крайняя детализированность, насыщенность вещного мира, нагромождение предметов, алогичность их связей.

С одной стороны, такое устройство бытового пространства является глобальным способом воплощения гротескного мотива «опредмеченного» существования и создания эффектов абсурдности, «неправильности» и неподлинности мира. Почти каждая пьеса начинается с подробного описания интерьера, который производит гнетущее впечатление за счет своей избыточности, алогичности и неупорядоченности, отражающих общий «беспорядок природы» и участвующих в формировании концепции «антидома». Например, пьеса «Носатый» открывается следующей ремаркой: «В

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. «Чайка спела...» (Безнадега). С. 358.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Театр // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 35.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Мы едем, едем, едем в далекие края... // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 6. С. 50.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Канотье // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 74.

<sup>5</sup> Коляда Н.В. Попугай и веники // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 232.

квартире – склад мебели. Всё перевернуто. Какие-то тумбочки, этажерки, трюмо и буфеты стоят впритык, один к одному у стенок и посреди большой комнаты, а в маленькой – кровать, стол, на котором стоит включенный компьютер, рядом – этажерка с бумагами и книгами. У двери диван стоит – тоже совсем не на месте, на дороге. У потолка большая люстра со звездами – старинная. Мебель запыленная, до дыр протертая»<sup>1</sup>. В данном отрывке соединилось несколько характерных для творчества Коляды приемов создания интерьера: нагромождение предметов, их необъяснимое расположение в неподходящих местах, грязь, ветхость и непрочность вещного мира, его подчеркиваемая автором неопределенность («какие-то тумбочки»), наконец, отражение в интерьере мифа о достижении счастья через материальное благополучие, который, очевидно, был дискредитирован. Те же мотивы в различных сочетаниях присутствуют во вступительных ремарках пьес «Сказка о мертвой царевне», «Полонез Огинского», «Мы едем, едем, едем в далекие края...», «Персидская сирень», «Амиго» и мн. др.

В итоге драматург создает образ бытового пространства, непригодного для жизни, проекцию объятых хаосом видимого мира, которая, как и ее прообраз, разрушается на глазах («Что за дом у вас... Все рушится, падает...»<sup>2</sup>).

С другой стороны, окружающий персонажей предметный мир не монолитен, он состоит из отдельных символических образов, являющихся составной частью создаваемой Колядой системы символов.

Принимая во внимание предложенную О.В. Журчевой дифференциацию «реалистически-символического» (предполагающего неочевидную символику, связывающую видимый быт с глубинами сознания и константами бытия) и «фантастически-символического» (требующего обнажения бытийных координат изображаемого, открытия философского, космологического смысла символических образов, лежащего в области трансцендентного) способов осмысления и изображения мира, основанную на материале пьес «новой

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Носатый // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 10. С. 83.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Канотье. С. 94.

драмы» рубежа XIX–XX вв.<sup>1</sup>, можно сказать, что безусловно преобладающим в художественной системе Коляды является именно «фантастически-символический» способ интерпретации экзистенциального конфликта. В произведениях драматурга символы выступают, в первую очередь, конститутивным признаком двоемирия и позволяют соединить видимую реальность с одним из запредельных планов бытия.

Как показал анализ «гоголевских» пьес Коляды, символы ирреального зла в его художественной системе являются гораздо более многочисленными, чем символы светлого иномира, что обусловлено тесным переплетением видимого мира и запредельного хаоса. По мере роста кризисных настроений и последовательной реализации поэтики растворения зла в условной реальности доля «темных» символов в творчестве Коляды возросла, при этом «нефантастическая» фантастичность образов почти полностью вытеснила явную. В настоящее время, как уже отмечалось, наблюдается тенденция «компенсации» символов идеального иномира, связанная с интенцией преодоления границы между высшим духовным идеалом и «земным» бытием героев, и увеличение числа явно или «завуалированно» фантастических образов, не достигающих, однако, той концентрации, которая была свойственна ранним пьесам драматурга.

Далее рассмотрим те созданные Колядой символические маркеры «страшного мира», которые являются наиболее устойчивыми, характерными.

Среди символов, имеющих ярко выраженную связь с хаосом, преобладают образы с мортальной семантикой, которые присутствуют в каждом произведении драматурга.

Данные образы призваны маркировать смерть как явление, необъяснимо и неотвратно присутствующее в жизни персонажей: по словам Я.С. Жарского, «смерть – это... некое незримое существо, живущее рядом с героями. Она наступает не когда-нибудь, она рядом всегда... в пьесах Коляды она

---

<sup>1</sup> Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. С. 8-9.

приближается к героям не во времени, а в пространстве»<sup>1</sup>. Соответственно, символические формы, которые принимает смерть, разнообразны: она может быть антропоморфной (как Старуха-Живая Смерть из «Канотье»: «Смерть ходит, ходит вокруг, я слышу ее шаги, слышу, слышу!!!!!!... Старуха идет на кухню. На старухе длинная белая смертная рубаша... Встала у газовой плиты, зажгла спичку, осветила беззубый улыбающийся рот и пустые глазницы...»<sup>2</sup>) или зооморфной (черные животные, снящиеся Илье в «Рогатке»), а также объективироваться в образах предметного мира, среди которых наиболее частотными являются гроб («Родимое пятно», «Амиго»), занавешенные или разбитые зеркала («Полонез Огинского», «Сценарий безалкогольной свадьбы»), портрет умершего («Дудочка», «Моцарт и Сальери», «Клещ»), искусственные или высохшие цветы, листья («Куриная слепота», «Тутанхамон», «Всеобъемлюще»); к последней группе смертных символов примыкают атрибуты искусственности, бутафории, говорящие о симулятивности жизни и о фиктивности мечты (искусственные новогодние ели в пьесах «Попугай и веники», «Мы едем, едем, едем...», безвкусные декорации псевдоцыганской жизни в «Клубе брошенных жен...», манекены в «белоснежных свадебных платьях», украшенных «фальшивыми китайскими бриллиантами»<sup>3</sup> в «Масакре» и т.д.).

Среди смертных символов особый интерес представляет образ комнатной конструкции, служащей сначала опорой для люльки, а затем – для петли, семантическая трансформация которого отражает изменение картины мира драматурга: если в пьесе «Курица» (1989) вбитый в потолок крюк, в прошлом использовавшийся для крепления привезенной из деревни «старинной» люльки, становится лишь объектом комической борьбы двух разочаровавшихся героев, безуспешно пытающихся свести счеты с жизнью («Вася и Федя дергают веревку, крюк вместе с куском штукатурки

---

<sup>1</sup> Жарский Я.С. Указ. соч. С. 17.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Канотье. С. 113-114.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Масакра // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.uq.ru/masakra/> (дата обращения: 05.05.2019).

вываливается на их головы»<sup>1</sup>), то в другом произведении, «Клин-Обоз» (2010), функционально тождественное потолочное кольцо, история которого связана с подлинной трагедией («Там увидишь в большой комнате кольцо в потолке, для люльки оно было, там она и повесилась»<sup>2</sup>), становится символом прерывания рода и неотвратимости смерти.

С системой танатологических символов пересекается множество символов inferнальных – например, к ним можно отнести антропоморфные и зооморфные воплощения смерти. Яркие примеры inferнальной символики представлены в пьесе «Царица ночи», где автор обращается к читателю с помощью прозрачных аллюзивных образов, в число которых входят «легион» маленьких зеленых «зверей» (живущих в кактусах, заменивших Старику людей), «кот черный пять метров высотой», «красный цветок», который распускает «Царица ночи» – материализованное зло<sup>3</sup>. Семантически близким inferнальным символам является образ мух (как правило, подчеркнуто черных), который, как ранее отмечалось, является воплощением проникающего в мир и погружающего его в состояние пошлости враждебного начала (не зря в пьесе «Дыроватый камень» герои, подобно Афанасию Ивановичу, периодически начинают «остервенело» бить мух).

Другую группу «темных» символов составляют образы, с помощью которых реализуются характерные для поэтики «страшного карнавала» мотивы маскирования, обезличивания и двойничества, – в первую очередь, это зеркала и маски.

Если семантика образа зеркала однозначна и генетически связана с децентрализацией субстанционального конфликта и являющимся ее следствием феноменом двойничества (ранее уже упоминался эпизод «Полонеза Огинского», когда Таня и Дима смотрятся в одно зеркало), то образ маски в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Курица // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 376.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Клин-Обоз. С. 184.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Царица ночи. С. 74-75, 81.

пьесах Коляды включает в себя несколько смыслов, выполняя двойную функцию.

Во-первых, маска отражает стремление героя спрятаться от бытийного кошмара, уйти в иллюзорный иномир – в этом случае символический образ, который может быть предметным или – чаще – речевым (о речевой маске будет сказано далее), дополняется мотивом лицедейства, театральной игры (наиболее очевидным в пьесах об актерах: «Курица», «Всеобъемлюще», «Клуб брошенных жен...» и др.). Однако попытка спрятать лицо оборачивается его исчезновением, усугублением кризиса идентичности – об этом говорит, например, Елена Андреевна в «Американке», которая, спасаясь от одиночества и осознания недостижимости счастья даже в желанном пространстве зарубежья, чувствует, что утрачивает себя: «Я буду рисовать себе лицо. Вы видите: его у меня нет, да? А через полчаса будет!»<sup>1</sup>

Во-вторых, маска выступает маркером абсурдности мира, показателем его искаженности – особенно характерна в данном аспекте маска свиньи («Игра в фанты», «Куриная слепота», «Всеобъемлюще»), отсылающая и к фольклорным представлениям о демонической сущности этого животного<sup>2</sup>, и к ранее приводившейся реплике гоголевского Городничего о «свиных рылах» вместо лиц. В частности, в «Куриной слепоте» образ «свиньи с рогами» является сквозным знаменем неизбежной трагедии и объективируется в карнавальных масках свиньи, надеваемых «сестрами-еврейками» в зловещем видении героини.

Наконец, маркерами хаоса в условной реальности пьес Коляды служат световые, цветовые и звуковые символы. Например, устойчивым многозначным символом запредельного зла выступает тьма, общая семантика которой – абсолютная пустота, смерть, небытие – распадается на отдельные смыслы. В частности, тьма может означать ослепление, невозможность или нежелание увидеть реальность в истинном виде ввиду ее неопределенности,

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Американка. С. 385.

<sup>2</sup> См., напр.: Белова О.В. Свинья // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 4. С. 573-578.

пограничности или замещения ее фиктивным миром иллюзий («Американка», «Куриная слепота», «Клещ»); одиночество, разобщенность, изоляцию персонажей («Нюня», «Вовка-Морковка»); неизбежность трагического финала («Затмение», «Киргиз-Кайсацкая Орда»). С другой стороны, как было показано ранее, иногда (например, в «гоголевской» пьесе «Коробочка») темнота становится необходимым условием духовного возрождения, что делает ее амбивалентным, неоднозначным символом.

Что касается цветовых и звуковых образов, то главным источником их ирреальных смыслов становятся резкость, неожиданность, несвязанность, повторяемость и немотивированность. Примерами могут служить непрерывно мигающая разноцветная елочная гирлянда, красная лампочка под потолком, «тонкий и треснутый» крик гуся, бой часов с кукушкой, «раздраженная и злая» сирена скорой помощи в пьесе «Полонез Огинского»<sup>1</sup> или писк сигнализации, «красный огонь» семафора, желтые мигающие «огонечки» дюралайта, отсвет «грязновато-белого» снега и красная мигающая надпись «Открыто» в «Змее золотой»<sup>2</sup>.

Кроме того, особую смысловую нагрузку несут отдельные цвета – например, черный (цвет тьмы, смерти, используемый, например, в образе «черного человека») или красный (цвет крови и опасности, создающий ощущение тревоги) – и звуки: похоронный марш («Барак», где гротескно «оживающий» магнитофон превращает в него популярную песню), хохот («Манекен») или крик, присутствующий почти во всех пьесах драматурга.

Равным образом, в пьесах Коляды существуют символы, отражающие связь элементов второй бинарной оппозиции, входящей в состав инвариантной модели двоемирия («видимая действительность – запредельный идеальный иномир»), и воплощающие возможность преодоления мира, пронизанного символами враждебного начала, ради обретения вечной гармонии.

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Полонез Огинского. С. 6-7.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Змея золотая // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 9. С. 359-360.

Среди данных символов также выделим устойчивые образы, сквозные для всего творчества драматурга.

К числу наиболее частотных относятся, прежде всего, образы, отмеченные в ходе анализа «гоголевских» пьес Коляды: слезы как признак «живой души», преодолевшей этико-эстетическую безжизненность мира или страдающей из-за невозможности такого преодоления («Полонез Огинского», «Чайка спела», «Бенефис», «Всеобъемлюще» и мн.др.), небо и звезды как символ высшего, недостижимого на земле счастья и источник утешения для духовно прозревшего героя («Нелюдимо наше море...», «Сказка о мертвой царевне», «Бином Ньютона», «Птица Феникс» и мн. др.), свеча как отсвет высшего, запредельного света и символ единения («Сглаз», «Землемер», «Попугай и веники» и др.; в пьесах «Букет», «Венский стул», «Большая советская энциклопедия» аналогичную функцию выполняет спичка).

Помимо этого, устойчивыми являются такие маркеры высшего идеала, как соединенные руки – символ установления диалога с Другим и надежды на преодоление одиночества («Канотье», «Мы едем, едем, едем...», «Землемер», «Раскольников» и др.) и птица (или перо), особенно улетающая, – символ освобождения от экзистенциального страдания («Родимое пятно», «Птица Феникс», «Змея золотая» и др.). Семантическим вариантом второго символа выступают герои, в финале пьес покидающие «страшный мир» по воздуху (так, герой «Бинома Ньютона» «забрался на подоконник, взмахнул руками-крыльями, крикнул что-то непонятное и – взлетел»<sup>1</sup>) или метафорически стремящиеся к такому побегу (например, героиня «Сглаза» рассказывает о том, как две женщины, сидя в общей кухне коммунальной квартиры, рыдая, пели: «Руки, вы две большие птицы!», поднимая руки «к облупленному потолку» и опуская их «к грязному полу»<sup>2</sup>).

Центральное место среди световых и цветовых образов, связывающих видимую реальность с высшим иномиром, занимает свет, образующий

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Бином Ньютона // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 108.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 144.

амбивалентную пару с тьмой и представляющий собой символ спасения, освобождения от ужаса «слепого» или одинокого существования («Сказка о мертвой царевне», «Мы едем, едем, едем...», «Клин-Обоз», «Змея золотая» и др.), и соответствующий ему белый цвет. Особого внимания заслуживает метафора мироустройства, основанная на контрасте света и тьмы, которая представлена в пьесе «Мы едем, едем, едем...»: героиня, используя театр теней, рассказывает универсальную для мира произведений драматурга историю любви «мальчика» и «девочки» и их расставания, произошедшего по воле «старой и растрепанной старухи», очевидно, символизирующей смерть<sup>1</sup>.

Говоря же о звуковых символах высшего онтологического идеала, следует отметить музыку, оказывающую очистительное воздействие на душу героя, поднимающую его над заикленностью ежедневного существования, – примером может служить игра на скрипке, звучащая в том же «пионерском театре теней» из «Мы едем, едем, едем...».

Наконец, в художественной системе драматурга существует группа семантически неоднозначных символов, которые в разных контекстах могут иметь полярные значения.

Ранее с этой точки зрения рассматривался образ «серенькой кошечки» из «Старосветской любви» – выводы, сделанные в ходе данного анализа, могут быть применены и к другим амбивалентным анималистическим образам Коляды, имеющим равное отношение и к изображению деструкции видимой реальности, и к реализации гуманистической интенции драматурга. Например, в пьесе «Землемер» кошки являются, с одной стороны, символом смерти, вырождения и агрессии видимого мира («Стали рождаться кошки без глаз. Море, прямо ползают вокруг дома, как червяки и все без глаз»; «К упавшей ласточке по крапиве кинулись кошки, возятся в траве»), а с другой, – в реконструируемом в воображении Алексея идеальном иномире его ждет лишь кошка («...кошка безухая идет мне навстречу, потягивается, смотрит на меня»<sup>2</sup>).

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Мы едем, едем, едем в далекие края... С. 22.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Землемер. С. 64, 70, 110.

Другим примером амбивалентного символа выступает электрический ток в «Сказке о мертвой царевне»: он и служит орудием убийства невинных и беззащитных животных, и помогает Римме освободиться от ужаса бездуховного существования, открывая столь желанную дорогу к свету, запечатленную в выученных ею пушкинских строках: «В руки он ее берет... берет и на свет... на свет... из тьмы несет...»<sup>1</sup>.

Итак, образная система пьес Н.В. Коляды, воплощая идею нестабильности и пороговости «мерцающей» условной реальности, приводящей героя в состояние экзистенциальной растерянности, участвует в построении художественного бытия в соответствии с инвариантной моделью двоимирия. Ту же двойственность, непрочность положения героя, оказавшегося на границе миров и в центре архетипического столкновения добра и зла, передает речевая организация произведений драматурга.

#### **§ 4. Способы воплощения двоимирия на языковом уровне пьес Н.В. Коляды**

Тот факт, что слово в драме играет центральную роль, становясь основным способом самовыражения персонажей и присутствия автора в тексте, является аксиомой. Традиционной считается трактовка драматургического слова как действия: по словам П. Пави, сценическая речь (дискурс) отличается «способностью символически совершать действие»<sup>2</sup>.

Однако новая интерпретация художественного конфликта как субстанционального, а мира – как абсурдного и агрессивного по отношению к беспомощному герою, характерная для драматургии начиная с конца XIX в., привела к отказу от данной концепции.

С одной стороны, слово более не могло быть действием и в силу бессобытийности, неосуществимости внешне выраженного волевого акта как общих принципов обесмысленного бытия, и ввиду своей дискредитации как средства привычной коммуникации, которая перестает быть эффективной в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Сказка о мертвой царевне // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 248.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 82.

условиях тотальной разобщенности персонажей. В результате современные драматурги вынужденно обращаются к «скомпрометированной» речи, доходящей до десемантизации, депрагматизации и деструктуризации<sup>1</sup>. Та же тенденция находит отражение и в творчестве Н.В. Коляды – как отмечает Г.А. Заславский, «Коляда работает с материей неполновесной, обесцененным словом»<sup>2</sup>. В целях компенсации семантической «неполноценности» традиционных языковых единиц и форм коммуникации авторы используют смыслопорождающий потенциал словесных форм, подтекст как совокупность невербальных элементов дискурса, «многочисленные социально-культурные словесные коды», «классические прецедентные тексты», тем самым формируя «богатый интертекстуальный фон своих произведений»<sup>3</sup>, и т.д.

С другой стороны, пустота, подменяющая подлинную самоактуализацию и самореализацию героев (в «нормальных» условиях происходящую в процессе собственного действия и взаимодействия с Другим), является для них источником экзистенциального страдания и требует восполнения, которого они пытаются достичь средствами языка: по словам С.М. Мирзоян, «язык заменяет персонажам пустоту их бытия, они живут именно с помощью произносимых ими слов и только в них»<sup>4</sup>.

В силу кризиса коммуникации высказывания персонажей, внешне обращенные к Другому, изначально являются монологическими и ориентированными на исповедальность, в связи с чем личность адресата сообщения теряет свою значимость (им может быть даже животное, неодушевленный предмет или воображаемый собеседник). Как следствие, устанавливается «диалог глухих», трансформация которого в традиционный

---

<sup>1</sup> См., напр.: Голованева М.А. Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы конца XX века: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград: ВГСПУ, 2013. С. 31-34.

<sup>2</sup> Заславский Г.А. «Другая жизнь» Николая Коляды: драматург повторяет путь своих героев // Независимая газета. 1993. 9 сент. С. 7.

<sup>3</sup> Маронь А. Указ. соч. С. 191.

<sup>4</sup> Мирзоян С.М. «Время – пространство» в мире Николая Коляды // Наука XXI века – взгляд в будущее: сборник статей III Международной научно-практической конференции. Ставрополь: Центр научного знания «Логос», 2018. С. 61.

драматургический диалог происходит лишь в редких случаях достижения взаимопонимания между участниками общения.

Тенденция к наделению слова концептуальной значимостью, характерная для современной драматургии, нашла отражение и в творчестве Н.В. Коляды. Языковые средства в пьесах драматурга так же преодолевает свою буквальность, обретая метафизический масштаб и участвуя в реализации модели двомирия, как и элементы сюжетно-тематического и образного уровней произведений.

В частности, речь запечатлевает пограничное положение видимого мира через состояние находящегося в нем героя, растерянного, страдающего и ищущего способ избавиться от своего страдания.

Внутренняя противоречивость персонажей и окружающей их действительности воплощается в темпоральном непостоянстве их речевого поведения, когда «изменение речевой стилистики является причиной и знаком трансформации образа»<sup>1</sup>, то есть движения внутреннего сюжета, который в пьесах драматурга является основным. Следовательно, как отмечает Н.Л. Лейдерман, в произведениях Коляды «драматическое действие... осуществляется в зоне слова героя»<sup>2</sup>.

Так, обычным является переход от речевой агрессии к лиризму, сменяющийся новым этапом конфронтации (по выражению А. Соколянского, движение сюжета – «колебательное»<sup>3</sup>).

Кроме того, устойчивым приемом выступает переход героя от косноязычия как «единственно возможного выражения катастрофического сознания человека переходного времени»<sup>4</sup> к возвращающему слову смысл исповедальному красноречию, которое, в зависимости от сделанного ценностного выбора, может вновь смениться косноязычием или закончиться полным очищением речи героя, соответствующим очищению его души.

---

<sup>1</sup> Тютелова Л.Г. Указ. соч. С. 51.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 38.

<sup>3</sup> Соколянский А. Шаблоны склоки и любви // Новый мир. 1995. № 8. С. 219.

<sup>4</sup> Вербицкая Г.Я. Указ. соч. С. 14.

Например, герой «Сглаза» в начале пьесы демонстрирует бедность словаря и клишированность выбираемых языковых средств (преимущественное содержание его первых реплик составляют многократно повторяемое слово «мадам» и фраза «кроме шуток»), использует, в основном, короткие неполные предложения («Гараж, афиши, мадам, мадам, мадам, мадам!»). Однако в ходе разговора с героиней и буквального установления с ней телепатической связи он обращается к забытым, но сохраненным в подсознании переживаниям и духовным ценностям, и его речь вдруг становится образной, содержательной и структурно сложной: «...я лягу в ромашки, и их цветки будут над моей головой, вверху, в небе, между звездами,.. никто меня не любит, в небе звенит птичка, птичка звенит, ночь, уже почти ночь, закат, всё затихает...». Осуществленность исповеди, нахождение отклика в Другом подтверждается тем, что героиня «подхватывает» реплику собеседника и продолжает высказывание, не нарушая его стилистической однородности (так рождается новая форма диалога, представляющего собой продолженный Другим монолог): «Я буду, дайте, я! Вот моя квартира, вот мой подъезд, вот моя деревня, вот мой дом родной, вот качусь я в санках по горе крутой, я кладу бревно у входа, чтоб никто не залез, не забрался, вползаю к себе...». Но герою недостает внутренней силы для борьбы с привычной пошлостью его существования, и он принимает произошедшее единение за гипноз, вновь лишая свое слово смысла и становясь косноязычным («Голова сломалась. Куда-то мне надо было. Куда вот – забыл. Что-то тут непорядок»<sup>1</sup>).

Примером окончательной «положительной» трансформации речи героя, пришедшего к нравственному пробуждению, помимо ранее рассмотренного случая Коробочки, выступает речевое «преображение» Ильи из «Рогатки», движущегося от подчеркнуто ненормативных реплик, насыщенных различными ошибками и обсценной лексикой, к прекрасной финальной молитве о счастье Антона («Помоги ему жить. Пусть рядом с ним никогда не будет злого

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 133-158.

человека ... Пусть он всегда остается таким красивым, беззащитным, как ребенок ... Пусть душа его не замутнится ...»<sup>1</sup>).

Возможна также ситуация, когда герои изначально противопоставлены по своим речевым характеристикам, различие которых основано на антитезе «подчеркнутая нормативность – регулярное нарушение нормы», – так автор «мистифицирует»<sup>2</sup> читателя, апеллируя к стереотипам о соответствии внешней культуры поведения и внутренней красоты, чтобы затем доказать недостоверность восприятия объектов условной реальности, замаскированность их подлинной сущности. По мере развития сюжета и проявления духовной пустоты персонажа, речь которого была исключительно правильна, происходит либо унификация речевых стилей (например, Алексей из «Мурлин Мурло», в начале пьесы воплощавший несколько утрированный образ интеллигента-идеалиста, столкнувшись с жестокостью мира в лице избившего его Михаила, обнаруживает собственную причастность той же жестокости, облекая неожиданную агрессию в форму не только физического насилия, но и площадной брани, вполне соответствующей лексикону его обидчика: «Заткнись, сказал?! А то получишь сейчас у меня!»<sup>3</sup>), либо их взаимная трансформация (в «Рогатке» параллельно с очищением речи Ильи происходит аффектация высказываний Антона, в которых появляются ненормативная лексика и восклицательная интонация: «Ну, правильно, верно! Такая русская дебильная харя может иметь отчество только – Иванович!.. Ничего не сделаешь. Либо в ручку, либо в рыло пожалуйста...»; «*(визжит)*. Заткнись! Заткнись! Заткнись! А то убью!!!»<sup>4</sup>).

Перманентный баланс героев на границе онтологической Пустоты находит отражение не только в изменении стратегий речевого поведения, но и в источнике их формирования – специфическом для творчества Коляды

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Рогатка. С. 340.

<sup>2</sup> Маронь А. Языковая картина мира в драматургии Николая Коляды // Мова. 2014. № 21. С. 118.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Мурлин Мурло. С. 133.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Рогатка. С. 335.

драматургическом языке: по выражению актрисы Лии Ахеджаковой, «Коляда изобрел свой язык, абсолютно адекватно выражающий наше время»<sup>1</sup>.

При этом вследствие децентрализации субстанционального конфликта данный язык становится для героев универсальным и, как и в «новой драме» рубежа XIX–XX вв., «определяет... не индивидуальные особенности персонажей,...а всеобщность, равенство их положений, душевного состояния»<sup>2</sup>. В свою очередь, «общие черты речевых манер персонажей... предопределяют и типологическое сходство их индивидуальных дискурсов»<sup>3</sup>.

Как пишет Н.Л. Лейдерман, центральной особенностью созданного драматургом художественного языка является его диалогичность, при этом «главную смысловую нагрузку... несет диалогичность на уровне речевых стилей», проявляющаяся, в первую очередь, в последовательном сцеплении «нормативного» и «ненормативного, бранного» слова<sup>4</sup>.

В критике и литературоведении неоднократно отмечалось, что, несмотря на распространенность иного мнения, соединение нормативного и ненормативного стилей в пьесах Коляды является не приметой гипернатурализма, желанием эпатировать читателя, а следствием стремления к речевому отражению ситуации «беспорядка природы», когда такой язык воспринимается как «вполне нормативный», адекватный «миру и внутренним состояниям действующих лиц»<sup>5</sup>.

Совмещение двух названных стилей, всегда предполагающее не только сочетание различных по сфере употребления языковых единиц, но и повышенную эмоциональность, экспрессивность высказываний, имеет два модуса: речевая агрессия и речевая игра. Оба они связаны как с действием «мирового зла», так и с реакцией персонажей на него.

---

<sup>1</sup> «С кошуном на устах» (интервью Н. Агишевой с Л. Ахеджаковой) // «Московские новости». 1996. 15-22 сент. С. 24.

<sup>2</sup> Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. С. 10.

<sup>3</sup> Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса. М.: Прометей, 2002. С. 91.

<sup>4</sup> Лейдерман Н.Л. Указ. соч. С. 38.

<sup>5</sup> Сальникова Е.В. В отсутствии свободы и несвободы. С. 203.

Во-первых, ненормативные языковые средства (прежде всего, обсценная лексика) востребованы в ситуациях проявления речевой агрессии, которая, представляя собой разновидность психологического насилия и являясь либо внешне немотивированной, либо подготовленной предшествующим развитием сюжета, всегда выступает проявлением онтологического хаоса, что подтверждается ее гиперболизированностью, чрезмерностью.

Прежде всего, поводом для проявления речевой агрессии становится осознание героем, не обладающим необходимым духовным потенциалом, «неправильности» мира и собственной погруженности в аксиологическую пустоту ежедневного существования. Особую речевую жестокость провоцируют другие герои, выражающие готовность сопротивляться окружающей безнадежности: так, ранее приводившиеся реплики Антона из «Рогатки» стали ответом на стойкость Ильи, несмотря на предательство любимого человека не отрекающегося от обретенной ценности истинного чувства («Мне никто не нужен... Только ты...»<sup>1</sup>), – показательно, что Антон во время данного диалога «кричит злобно» и «визжит», тогда как Илья говорит «тихо», «негромко».

Другой типичной формой проявления речевой агрессии в пьесах драматурга является ссора, во время которой каждый ее участник обрушивает на собеседника «целый поток изощренной брани, не давая опомниться и вставить хоть слово в оправдание, что-то возразить»<sup>2</sup>. Ссоры вспыхивают как между случайно встретившимися незнакомцами, так и между любящими друг друга людьми, не способными преодолеть барьер абсолютной разобщенности и враждебности. В последнем случае гнетущая атмосфера безысходности сгущается, концентрируется: так, в пьесе «Черепаша Маня» мысль о недостижимости взаимопонимания выражена через градацию: расстающиеся супруги переходят от нейтральной лексики к инвективной, а затем – к полному исчерпанию семантического ресурса у любых слов: «СЛАВА. Это ты –

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Рогатка. С. 338.

<sup>2</sup> Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. С. 195.

эгоистка! Это ты думаешь только о себе! (*Бабах тарелку.*) ИРА. Нет, ты, ты, ты!!! (*Бабах тарелку.*) Но черепаху я тебе не отдам! Так и знай! СЛАВА. Отдашь! (*Бабах!*) ИРА. Не отдам! (*Бабах!*) СЛАВА..... ИРА.....». В результате слово в его смысловой глубине в разделенное на две части жизненное пространство получается вернуть лишь с помощью «явной» фантастики: в финале черепаха Маня обращается к героям с эмоциональным монологом об истинном законе бытия («Нашли друг друга, так живите и не ругайтесь...»<sup>1</sup>).

Последний пример показывает, что попытка героев через ссору заявить о своем существовании и достичь недоступной в других случаях «радости полногласия»<sup>2</sup>, как и установить полноценный диалог с Другим, обречена на неудачу.

Наконец, речевая агрессия героев призвана обнажить их усталость от абсурда повседневности, перманентного одиночества и нереализованности: «персонаж кричит и находится в постоянном напряжении, потому что пытается донести до окружающих свою точку зрения, объяснить им себя»<sup>3</sup>.

Во-вторых, «разноголосица» нормативного и ненормативного стилей реализуется в рамках речевой игры.

С одной стороны, такая игра обусловлена абсурдностью бытия, проникающей в сознание героев и влекущей подмену подлинных словесных значений обыгрыванием формальной стороны слова, ложной карнавальностью, прикрывающей семантическую пустоту речи. С другой, – языковая игра выступает для героев реакцией на «рассыпающуюся жизнь, нелепое и безумное бытие»<sup>4</sup>, маской, которая своей способностью поглощать индивидуальность и ценностные иерархии только усугубляет непонятость и одиночество героя.

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Черепаха Маня // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 5. С. 271-296.

<sup>2</sup> Соколянский А. Указ. соч. С. 219.

<sup>3</sup> Старова Е.А. Николай Коляда – солнце русской драматургии. С. 165.

<sup>4</sup> Морозов П. «Персидская сирень» расцветет теперь в сентябре (отрывок из рецензии Е.В. Сальниковой) // Огни Северодонецка. 2003. 11 июля [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-getsenzii/2003/07/persidskaya-siren-rastsvetet-teper-v-sentyabre/> (дата обращения: 10.12.2017).

Так, героиня пьесы «Канотье» Катя ежедневно прячет глубокое переживание за показной речевой вульгарностью, активно используя разнообразные просторечные конструкции, многие из которых создают эффект «балаганного» комизма («Бабушка, выходят замуж, а я вот – вылазю!»; «Сними с башки свое кимоно»; «Неудобно штаны через голову одевать» и т.д.), тогда как другие носят исключительно инвективный характер («Ты такой же, как все. Гад. Понравилось, подлец?»). В конечном итоге такая стратегия речевого поведения приводит героиню к «немоте», невозможности адекватного речевого оформления своих чувств, и Катин крик о помощи, невольно создаваемый по тем же «игровым» законам («...Мохнорылые олени! Все жизни умерли! Я одна, как мировая душа! Дятел, идиот! Прощает!...»), остается нераспознанным<sup>1</sup>.

Следует отметить, что в речи героев Коляды соединяются не только различные стили, но и различные тексты<sup>2</sup>, в совокупности образующие «богатый цитатный слой»<sup>3</sup> его драматургии. Анализируя используемые Колядой отсылки к разным текстам культуры, У.С. Кутяева выделяет шесть групп «сфер-источников прецедентности», к которым относятся феномены, составляющие «надтекст» произведений драматурга: «1) фольклорные тексты, 2) музыка, 3) художественная литература, 4) кино и телепередачи, 5) политика и идеология, 6) религия»<sup>4</sup>.

Представляется, что самоценная языковая игра, «отдающая дань» постмодернизму, как и ирония по отношению к персонажам, в контексте эстетико-мировоззренческой системы драматурга не могут рассматриваться в качестве приоритетных задач наполнения реплик различными по форме и содержанию отсылками к «надтексту».

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Канотье. С. 65-126.

<sup>2</sup> Речь в данном случае идет не о «вторичных текстах» (как, например, «гоголевские» пьесы), где использование «чужого слова» является неизбежным, а об оригинальных пьесах драматурга, не имеющих претекста.

<sup>3</sup> Курицын В.Н. Указ. соч. С. 356.

<sup>4</sup> Кутяева У.С. Феномен прецедентности в драматургии Н.В. Коляды в социокультурном и функциональном аспектах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2013. С. 12.

Скорее, данный прием телеологически близок совмещению различных пластов языка.

Во-первых, он призван запечатлеть абсурдность видимого мира и автоматизм человеческого существования, «аннигиляцию индивидуальности» и дискредитацию уникального слова, воплощающуюся в «заштампованности»<sup>1</sup> сознания героев. Неспособность выразить свои переживания в оригинальном высказывании компенсируется ими за счет «чужого» текста, который становится «нормативным» элементом языка. Соединение таких элементов, заимствованных из «массовой» и «элитарной» культуры, с «собственным» словом персонажей способствует отражению в их речи хаоса бытия.

Во-вторых, «чужое слово», часто травестированное и искаженное, как и различные стили, становится для героев «материалом» для речевой игры, комичной внешне и трагичной внутренне, дающей возможность скрыться от враждебного мира за «шутовской» маской: по словам У.С. Кутяевой, «для героев игра в пространстве речи является своеобразным средством защиты, а также и театрализации жизни, компенсацией за невозможность самореализации»<sup>2</sup>.

В связи с этим закономерно, что наибольшее число цитат, реминисценций и аллюзий содержится в речи таких героев, которых Н.Л. Лейдерман отнес к типу «артистов»: «Ну, Вассисуалий, соплей-то у тебя сколько! Прямо как в песне: «След кровавый стелется по сырой земле!»; «И вот Ной собрал всех на плот! Ной – мужик был такой!.. Собрал он всех – каждой твари по паре! Вот как нас, соседей!»<sup>3</sup> (Вовка из «Нелюдимо наше море...»); «Мутузили его, били, а у него – душа поэта не вынесла»; «Видела скульптуру: «Весь мир насилья мы разрушим»? Ну вот. Это – я...»; «Давайте жить дружно! Жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо... Один раз дается! А?!»<sup>4</sup> (Саня из «Чайка спела...»);

---

<sup>1</sup> Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг. С. 102, 107.

<sup>2</sup> Кутяева У.С. Указ. соч. С. 23.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. «Нелюдимо наше море...», или Корабль дураков // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 4. С. 200, 210.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. «Чайка спела...» (Безнадега). С. 351, 361, 364-365.

«Божии птички! Порхаем, летаем! “Мы взлетим в стратосферу и скажем: “Ну, что же, дорога ясна! За детство счастливое наше – спасибо, родная страна!”»»; «Люблю грозу в начале мая! Когда весенний первый гром! Как саданёт из-под сарая, что фиг опомнишься потом!»<sup>1</sup> (Соловей из «Землемера») и т.д.

Кроме того, в ряде случаев «чужое слово», используемое героем неосознанно, выступает «кодом», с помощью которого автор, обращаясь к читателю, помогает ему полнее интерпретировать образ или событие. Например, Людмила из «Полонеза Огинского» произносит фразу: «Не гляди так жадно на дорогу!! Я хочу забыться и уснуть!»<sup>2</sup> Эта литературная отсылка представляет собой контаминацию искаженных строк из двух стихотворений: «Тройка» Н.А. Некрасова («Что ты жадно глядишь на дорогу...») и «Выхожу один я на дорогу...» М.Ю. Лермонтова («Я б хотел забыться и заснуть!»). Два разных образа: женщины, вынужденно проживающей бездуховную, «сонную» жизнь, и героя, стремящегося к покою и свободе от земной суеты, – сочетаются в Людмиле, которая в доступной ей «низкой» форме излагает свой миф о желанном иномире безмятежности, противопоставленном склокам и хлопотам ее реальной жизни.

Помимо совмещения нормативных и ненормативных языковых единиц, смешения «своего» и «чужого» слова, функции отражения обесмысленности бытия и создания «речевой маски» героя в пьесах Коляды выполняют также многочисленные неологизмы (в своей статье «Языковая картина мира в драматургии Николая Коляды» А. Маронь приводит их обширный список: ««внутрии», «внорки», «ханорики», «Чезано Педерутти», «Леонардо Недовинченный»,... «наединенция», «кабанера», «колбасень», «разьюморился» и т.д.<sup>3</sup>), фразеологизмы, часто просторечные («в поле и жук – мясо», «наша Дунька не брезгунька – жрёт и мёд», «Или что, у самих рыло в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Землемер. С. 60, 68.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Полонез Огинского. С. 13.

<sup>3</sup> Маронь А. Языковая картина мира в драматургии Николая Коляды. С. 119.

пуху? Понятно, вы все сами такого дрозда давали, что теперь...»<sup>1</sup>; «У тебя руки не из того места растут», «Что нового – поймали голого», «Нашли два сапога пара друг друга. Два горошка на одну ложку»<sup>2</sup> и т.д.), а также «слова-паразиты» – повторяющиеся слова и выражения, которые «как бы «приклеиваются» к человеку»<sup>3</sup> («опомнитесь, я не пьяная» («Курица»), «как я образно другой раз скажу» («Землемер»), «кроме шуток» («Сглаз») и т.д.).

Кроме того, как и в «гоголевских» пьесах, в других произведениях драматурга распространены речевые алогизмы («ЛАРИСА. Они тоже в этой квартире живут? НАТАЛЬЯ. Как они тут жить будут? Они ведь еврейки. Близняшки. Старухи»<sup>4</sup>; «ВЕРА. ...Мужик, говоришь, хороший? ЛЮСЯ. За магазином живет»<sup>5</sup>), повторы и нагромождения слов («Я хочу продиагностировать вас, вам необходимо это сделать, на вас сглаз, сглаз, сглаз, сглаз,... забита шлаками карма, зашлакована карма, карма, карма», «Мадам, мадам, барышня, девушка, гражданка, товарищ, друг, братишка, командир!»<sup>6</sup>), на языковом уровне воплощающие «беспорядок природы».

Все перечисленные особенности созданного Колядой драматургического языка отражают утрату словом коммуникативной функции, однако не означают исчезновения потребности в коммуникации. В результате герои, для которых обретение Другого является основной жизненной потребностью, вынуждены осуществлять речевое взаимодействие в ситуации принципиальной смысловой изоляции, ведущей к преобладанию «диалога глухих» как основной формы общения.

Крайним случаем такого взаимодействия выступает «диалог-монолог», когда «диалогический «партнер» не владеет человеческой речью или неодушевлен» (дворняга в «Вовка-Морковка», говорящая ворона в

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Баба Шанель // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 300, 304.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Дыроватый камень // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 348, 351, 357.

<sup>3</sup> Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды. С. 202.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Куриная слепота. С. 280.

<sup>5</sup> Коляда Н.В. Сценарий безалкогольной свадьбы // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 12. С. 165.

<sup>6</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 135, 136.

«Носферату» и др.), что делает трагизм непонятости персонажа, соотносимого, по мысли О. Седовой, с героем чеховского рассказа «Тоска»<sup>1</sup>, особенно ощутимым.

Однако, даже когда оба собеседника потенциально способны к речевому общению, диалог распадается на монологические высказывания в силу взаимного непонимания действующих лиц, их обращенности только к себе и «непрерывного диалога с собой»<sup>2</sup>.

Как правило, мотив неэффективности коммуникации выражается драматургом с помощью чередования реплики и реакции недоумения, которые могут повторяться несколько раз, доводя диалог до абсурда (например, в «Царице ночи» Парень, которого Старик привел в свой дом, на все разъяснения хозяина относительно цели этого приглашения отвечает лишь «Ну?»<sup>3</sup>).

В некоторых случаях мотивы непонимания и глухоты реализуются буквально. Например, в пьесе «Dreisiebenas (Тройкасёмёркатуз), или Пиковая дама» герои говорят на разных языках, но, даже переходя на одну знаковую систему, не достигают понимания, тогда как «слияние русского и немецкого в сознании героя... ведет за собой полное разрушение самоидентификации» и потерю дара речи<sup>4</sup>. В начале пьесы «Черепаша Маня» герои буквально не слышат друг друга, в связи с чем обыгрывается мотив глухоты: «СЛАВА. ... Я тебе уже тыщу раз говорил: черепахи не слышат. Они глухие... ИРА. Что? Что ты там бормочешь? СЛАВА. Я говорю: черепахи не слышат! Глухие! Глухие! ИРА. Не ври. Глухие. Сам ты глухой»<sup>5</sup>. Также распространенной является ситуация неправильного аудиального восприятия, когда герой, не расслышав собеседника, фактически отвечает на свой собственный вопрос: «ОН. Заело, надо же. Замочек – дрыг-дрыг. ОНА. Заела. Заела! Такая жизнь заела»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Седова О. Метерлинка не ждали (рецензия на книгу «Николай Коляда. Носферату: Пьесы и киносценарии») // Знамя. 2004. № 10. С. 212.

<sup>2</sup> Вербицкая Г.Я. Указ. соч. С. 17.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Царица ночи. С. 59-61.

<sup>4</sup> Лазарева Е.Ю. Мотив непонимания в драматургической ремейке Н. Коляды «Dreisiebenas (Тройкасёмёркатуз), или Пиковая дама» // Преподаватель XXI век. 2017. № 3. С. 425.

<sup>5</sup> Коляда Н.В. Черепаша Маня. С. 272-273.

<sup>6</sup> Коляда Н.В. Персидская сирень // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2016. Т. 8. С. 181.

Впрочем, тотальное непонимание, как и унификация драматургического языка, отражающая децентрализацию субстанционального конфликта, не останавливают героев, пытающихся в акте общения преодолеть «немоту» и «глухоту», во взаимодействии «Я – Другой» обрести бытийный Смысл. В связи с этим «обесценивание» слова переводит «выражаемое» в подтекст, который в пьесах Коляды создается за счет различных средств: «чужого слова», на ассоциативном уровне запечатлевающего индивидуальные воспоминания и чувства; эмоций персонажей, переданных с помощью интонации (на письме часто обозначаемой несколькими идущими подряд знаками препинания) и авторских ремарок («ВИТАЛИЙ. ...А в конце, когда она помрет, в конце... в самом конце... на кладбище когда... там... ее там... ее там... так глубоко закопали!!!!!!!!!!!!.. *Рыдает, уронив голову на стол*»<sup>1</sup>); молчания, наступающего в моменты растерянности или сильного внутреннего напряжения персонажей.

Как уже отмечалось, кульминацией речевого взаимодействия двух субъектов становится исповедь одного из них или их обоих, которая апеллирует к душе героя, требует припоминания и вербализации наиболее значимого из того, что ему удалось в ней сохранить. Только исповедь, в случае ее восприятия Другим («полная исповедь»), открывает возможность к установлению подлинного диалога, формальными маркерами которого могут быть унификация речевых стилей коммуникантов и органичное продолжение одним из них реплики собеседника (примером служит ранее приводившийся диалог из пьесы «Сглаз») или подчеркнутое возвращение словам их семантики, подтверждающееся выраженным пониманием Другого (в пьесе «Венский стул» данный феномен изображен метафорически: герои, на протяжении всей пьесы пытавшиеся вспомнить название вынесенного в заглавие предмета, обретая Любовь, возвращают языку забытое слово).

В заключение заметим, что, помимо реплик персонажей, особый речевой пласт в пьесах Коляды составляет паратекст – «слова автора», преимущественно представленные в ремарках. Речь автора у Коляды отражает

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Сказка о мертвой царевне. С. 226.

родовую трансформацию современной драмы, характеризующуюся одновременно «усилением эпического начала» за счет «увеличения удельного веса ремарок» и возрастанием роли личностного, лирического начала, выраженного с помощью повышенной экспрессивности, оценочности речи<sup>1</sup>, включения в ее содержание автобиографических элементов и т.д.

Кроме того, в ремарках совмещаются две ранее называвшиеся формы авторского присутствия в тексте, свойственные произведениям драматурга и существующие в неразрывном единстве, «перетекающие» друг в друга: «повествователь-персонаж» и «автор-демиург».

С одной стороны, как отмечает Я.С. Жарский, автор стремится «как можно сильнее акцентировать внимание на собственном присутствии», «играет роль наблюдателя, комментатора», «заменяет внаходимость “находимостью”»<sup>2</sup>.

Такая тактика позволяет Коляде решить две задачи. Во-первых, он изображает абсурдность и нестабильность условной реальности как подлинно существующее явление, подтвержденное словами «очевидца». Для достижения такого эффекта автор, прежде всего, создает иллюзию неизвестности, необъяснимости или неожиданности изображаемого даже для него самого, чему способствует употребление в ремарках слов «какой-то», «как будто», «как-то», «кажется», «вдруг», «внезапно» и т.д. («На кухне темно, там в кучу свалены столы, стулья, мешки какие-то, бумаги, чемоданы»<sup>3</sup>, «Шар крутится... – то ли сам по себе, то ли от некоего движения в воздухе»<sup>4</sup>, «Иван, кажется, плачет»<sup>5</sup>, «Варя вдруг пронзительно завизжала, толкнула от себя руками стол...»<sup>6</sup>). Кроме того, автор «вписывается» в систему персонажей, становится среди них «своим» за счет сближения речевых манер: так, он нередко использует просторечие («Две больших и старых дворняги тоскливо блондают

---

<sup>1</sup> Зайцева И.П. Указ. соч. С. 228, 230.

<sup>2</sup> Жарский Я.С. Указ. соч. С. 13-14.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Бином Ньютона. С. 82.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Амиго. С. 5.

<sup>5</sup> Коляда Н.В. Полонез Огинского. С. 7.

<sup>6</sup> Коляда Н.В. Манекен. С. 168.

по квартире», «Все углы завалены барахлом, всё забито хламом, просто помойка»<sup>1</sup>), наполняет свою речь рядами перечислений («Везде – на стульях, столах, на полу, на диване, на стенах развешены, разложены, накинута, выброшена, припилены, прибиты, приколочены, пригвождены, пришиты, наживулены белые тряпки с вышивкой, выстрочкой, выбивкой, вязанием...»<sup>2</sup>) и алогизмами («Старуха продаёт одной рукой семечки, другой рукой руку протянула – милостыню просит у прохожих,.. а третьей рукой Старуха народ весами взвешивает... Четвёртой рукой старуха продаёт шарики на резинках в золотинках из-под шоколада “Рот-фронт”, пятой рукой – цветы, которые с могилки украли»<sup>3</sup>).

Во-вторых, как и герои, с помощью драматургической речи автор часто скрывается под «карнавальной» маской, мистифицирует читателя, чтобы затем открыть перед ним спрятанный за внешним смехом трагизм изображаемого.

Так «автор-повествователь» «перерастает» в «автора-демиурга», с помощью элементов мира создаваемых произведений выражающего самые важные для него идеи и смыслы. В этом аспекте написание пьесы может быть сопоставлено с попыткой установления диалога с Другим (в данном случае – с читателем), которую регулярно осуществляют страдающие от одиночества герои драматурга.

Прежде всего, в ремарках «явственно проявляется потребность нарратора (за которым распознаётся автор) выговориться и, тем самым, как бы утвердить своё личностное существование»<sup>4</sup>. В них автор создает свою мифологизированную биографию, образы которой свободно проникают в основной текст пьесы: например, знакомый автору локус становится местом действия («Почтовое отделение. Моё. Номер двадцать шесть»<sup>5</sup>; «... Есть на свете одна ветеринарная больница. Приземистое такое здание буквой «П»,

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Амиго. С. 5.

<sup>2</sup> Коляда Н.В. Сглаз. С. 133.

<sup>3</sup> Коляда Н.В. Попугай и веники. С. 228-229.

<sup>4</sup> Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды. С. 241.

<sup>5</sup> Коляда Н.В. Персидская сирень. С. 180.

выкрашенное в желтый цвет... Я сам носил туда лечить своих кошек»<sup>1</sup>), а близкий ему человек – героем произведения («Римма, ветврач этой больницы – умерла. На самом деле ее звали Ирка Лаптева. Это она на двери моей квартиры когда-то гвоздем нацарапала: “Балда ты...”»<sup>2</sup>). В последнем примере автор не просто «материализует» образ человека из своего прошлого, но и буквально возвращает его к жизни, подтверждая собственное всевластие: «Ирка Лаптева-Римма – умерла... Неправда. Я пишу эти строчки, а она стоит сзади меня: в белом халате, штанах, кроссовках»<sup>3</sup>. Некоторые образы (кошки, черепаха Маня) воспроизводятся в различных пьесах, в которых конструируется, таким образом, единый «автобиографический миф».

В отдельных случаях события жизни автора и героев сливаются настолько, что между персонажами и их создателем стирается всякая граница. Так, в пьесе «Картина» автор превращается в рассказчика, непосредственного участника событий.

Кроме того, в обширных лирических отступлениях автор делится своими воспоминаниями, мыслями, переживаниями, подчас в экспрессивной, аффективной форме («Иногда выскакивает на широкие проспекты: задавит, убьет, зубами клацнет, пасть разинет, и снова спрячется. Тварь. Тварь. Рыскает по чердакам и подвалам, камнем падает с крыш высоких домов, заглядывает в пустые черные окна... Смерть. Ненавижу тебя»<sup>4</sup>), а в отступлениях, описывающих процесс творчества, – как будто на глазах читателя возводит здание начинающейся пьесы, раскрывая свое представление о творческом процессе и самом источнике творчества, лежащем в сфере ирреального («Господи, как мне грустно, как мне тоскливо. Я сейчас буду писать о том, что произойдет скоро. Я знаю, что это произойдет, потому что много раз было именно так: я садился и писал,.. а потом эта глупость, эта выдумка, этот маразм становились явью, настоящим, и я никак не мог

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Сказка о мертвой царевне. С. 206.

<sup>2</sup> Там же. С. 206-207.

<sup>3</sup> Там же. С. 207.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Канотье. С. 65.

оттолкнуть от себя мысли о том, что это я сам, сам, сам вызвал Это из небытия,.. что через меня Это Стало На Свете.... Я – не хочу. Оно идёт и хочет жить»<sup>1</sup>).

Можно сказать, что автор, находясь в перманентном состоянии «внутреннего соизмерения и сопоставления»<sup>2</sup> себя с героями, исповедуется вместе с ними и с их помощью. Следовательно, соглашаясь с А. Маронь, «можно говорить о переходе паратекста в текст»<sup>3</sup>, основанном на их телеологическом и идейно-художественном единстве.

Возникающий таким образом «эстетический объект», в свою очередь, образует неразрывное «сверхтекстовое единство» с другими произведениями драматурга, в совокупности выступающими плодом воображения и креативной деятельности писателя, то есть порождением и составной частью описанного во вступительной ремарке к пьесе «Полонез Огинского» «Моего Мира» автора.

«Мой Мир» изображается Колядой как субъективная реальность, в которой автор является одновременно демиургом и наблюдателем, равноправным участником процесса познания. «Мой Мир» наполнен образами, любимыми его создателем: людьми, животными, локусами, а также диалогами, действиями и событиями: «В этом Моем Мире есть улицы, знакомые мне до мелочей, дороги и тропинки, по которым я ходил сотни раз...»; «Есть в Моем Мире люди, есть много людей: моих любимых, моих близких, моих дорогих людей»<sup>4</sup>. «Мой Мир» существует по законам, определяемым автором и независимым от тех, которые действуют во «внешней» действительности: «Есть прошлое мое, будущее и настоящее – они в одном комке, сразу, вместе...»<sup>5</sup>.

Именно в «Моем Мире» в результате творческой работы автора возникают миры его пьес, создание которых описывается как процесс

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Откуда – куда – зачем // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2017. Т. 10. С. 108.

<sup>2</sup> Сальникова Е.В. В отсутствии свободы и несвободы. С. 205.

<sup>3</sup> Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды. С. 242.

<sup>4</sup> Коляда Н.В. Полонез Огинского. С. 5.

<sup>5</sup> Там же.

обретения ранее не осознаваемого, но всегда присутствовавшего: «Пустое пространство заполнилось, все встало на свои места, и теперь... я понял, что и эта картина, и эти люди были всегда со мной... – и вот теперь пришло Время, они ожили, ходят по улицам в МОЁМ ПРИДУМАННОМ МИРЕ, в МОЕМ МИРЕ»<sup>1</sup>.

Соответственно, организуя художественное бытие своих пьес в соответствии с моделью двоемирия, впуская в мир своих персонажей онтологический хаос, автор подразумевает его присутствие и в «Моем Мире», который в конечном итоге выступает прообразом инвариантной и воплощенной в каждом произведении модели мироустройства. Источником зла, вторгающегося в «Мой Мир», становится внешний, настоящий мир, подчиненный ненависти, разобщенности и смерти, по отношению к которому субъективная реальность автора выступает, таким образом, иллюзорным иномиром, где он, подобно своим героям, прячется от враждебной действительности («В этом городе меня не знает никто и я не знаю никого... Я и не хочу ни с кем встречаться. Не надо мне никого. Потому что со мной идет во мне Мой Мир»<sup>2</sup>), пытаясь сохранить то, что ему дорого, от неизбежного разрушения («...какой большой Ты – МОЙМИР. Ты живешь потому, что живу я, и умрешь вместе со мной, потому что я умру»<sup>3</sup>).

Данный вывод предопределяет заведомую условность созданной автором модели мироздания, в том числе светлого иномира, однако не отменяет ее важности для драматурга, который с помощью своих произведений, подобно Н.В. Гоголю, стремится установить подлинный диалог с читателем и передать ему идею возможности разрешения субстанционального конфликта через достижение высших нравственных ценностей. Так текст, основанный на устойчивой эстетико-мировоззренческой концепции, выходит в пространство объективной реальности и, вызывая у читателя смех и слезы, позволяет ему осознать трагизм бытия и вместе с автором искать пути к его преодолению.

---

<sup>1</sup> Коляда Н.В. Полонез Огинского. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 4.

<sup>3</sup> Там же. С. 6.

### Выводы по Главе 3

1. С точки зрения изменения способа репрезентации инвариантной модели двоемирия, которое отражает трансформацию взглядов Н.В. Коляды на возможность разрешения или смягчения остроты индивидуального экзистенциального конфликта, можно выделить пять этапов творчества драматурга: пьесы, написанные в период с 1980-х гг. по 1994 г.; пьесы 1994–1999 гг.; пьесы 2000–2009 гг.; пьесы 2010–2015 гг.; пьесы 2016–2019 гг.

2. В художественной системе Н.В. Коляды двоемирие выступает формой воплощения субстанционального конфликта, включающего два плана: внешний, представляющий собой столкновение аксиологически нецельного, релятивного мира и героя, стремящегося к самоидентификации, и внутренний, состоящий в борьбе между трагически неизбежным воздействием абсурдного бытия и утверждением самооценности личности, ее права на духовную свободу.

3. В пьесах драматурга внешний конфликт предстает неразрешимым, что находит отражение в метафорической картине безвыходной духовной безжизненности, которую Коляда создает посредством регулярного использования и гиперболизации эсхатологических мотивов всеобщей ненависти и разобщенности, скуки, влекущей бессобытийность внешнего действия, замкнутости и цикличности абсурда существования, исчезновения Любви как высшей ценности и подлинной жизненной цели, близости смерти как абсолютной Пустоты, судьбы как трагической неизбежности разрушения мира и личности. В результате эмпирически доступный мир перманентно находится в пороговой ситуации, на границе реального и ирреального.

4. Возможность разрешения внутреннего субстанционального конфликта в художественной системе драматурга связана с интересубъектным взаимодействием, неизбежность которого предопределена нереализованной потребностью персонажей в обретении Любви. Столкновение героя с Другим инициирует внутреннее действие, кульминацией которого становится исповедь героя и провоцируемая ей ситуация нравственного выбора. Дальнейшее развитие событий происходит, как правило, по одному из трех сценариев: герой

отказывается бороться с окружающей его и завладевшей им аксиологической пустотой и без сожаления расстается с Другим; герой создает или возвращается в ранее созданный фиктивный иномир безумия или иллюзии, что также приводит к потере Другого; герой выбирает нравственный закон как новую норму жизни и через самопожертвование ради Другого восходит к объективно существующему идеальному иномиру. Соответственно трем обозначенным стратегиям поведения можно выделить три типа героев, обладающих различным потенциалом внутреннего движения.

5. Конститутивные признаки устойчивого в творчестве Н.В. Коляды «сюжета о духовном восхождении» свидетельствуют о его соотносимости с «пасхальным архетипом» и, следовательно, о генетической связи драматургии писателя с национальной литературной традицией.

6. Хронотоп и образная система конкретизируют инвариантную бинарную модель организации мироздания, каркас которой создается на сюжетно-тематическом уровне произведений Коляды. В частности, основными признаками порогового положения условной реальности выступают пограничность времени и пространства, пространственная дискретность, превращение дома в «антидом», всеобщность категории «маленький человек», применимой к любому персонажу, двойничество действующих лиц, распространенность гротескных мотивов оживления неживого и «опредмечивания» живого, распада тела, смешения антропоморфного с зооморфным, избыточность, алогичность и неупорядоченность вещного мира и наделение составляющих его предметов символическими смыслами, связывающими видимую реальность с запредельным хаосом или с идеальным иномиром.

7. В пьесах Коляды речь запечатлевает пограничное положение видимого мира через состояние находящегося в нем героя. Внутренняя противоречивость персонажей отражается в непостоянстве их речевого поведения, а также в источнике формирования их речевых стратегий – специфическом для творчества Коляды универсальном драматургическом языке, признаками

которого являются сочетание нормативного и ненормативного стилей, активное привлечение «чужого слова», большое количество неологизмов, фразеологизмов, регулярно повторяемых героями слов и выражений, использование речевых алогизмов и рядов перечислений. Данные особенности драматургического языка отражают утрату словом коммуникативной функции в «обесмысленном» мире, однако не означают исчезновения потребности в коммуникации. Осуществляя речевое взаимодействие в ситуации смысловой изоляции, герои вынужденно вступают в «диалог глухих», что актуализирует значение подтекста. Подлинный же диалог может инициировать только услышанная и понятая Другим исповедь героя.

8. Проявляя себя в обширных и многочисленных ремарках, автор в пьесах Коляды существует в двух ипостасях: «повествователь-персонаж», констатирующий абсурдность и нестабильность условной реальности с позиции очевидца, и «автор-демиург», который с помощью элементов мира создаваемых произведений выражает важные для него идеи, делится фактами своей биографии, переживаниями, представлениями о творческом процессе и о самом источнике творчества. Автор, как и его герои, обращается к исповедальному дискурсу, раскрывая перед Другим (читателем) «Мой Мир» как субъективную реальность, в которой возникают миры его пьес. «Мой Мир» также подвержен воздействию хаоса, источником которого становится внетекстовая дисгармоничная реальность, и представляет собой иллюзорный иномир автора. Данный вывод предопределяет заведомую условность созданной модели мироздания, однако не отменяет ее важности для драматурга, который с помощью своих произведений стремится установить подлинный диалог с читателем и передать ему идею возможности разрешения субстанционального конфликта через обретение высших нравственных ценностей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, рассмотрев задачи и особенности реализации модели двоемирия в художественной системе Н.В. Коляды, взятой в аспекте ее диалогической связи с длительной литературной традицией, мы пришли к следующим выводам.

Двоемирие – феномен, связанный с миром художественного произведения. В связи с немногочисленностью и неоднородностью интерпретаций соответствующего термина, мы предлагаем свое определение, понимая двоемирие как устойчивую и инвариантную для творчества отдельных авторов и литературных общностей (течений, направлений) модель построения мира художественного произведения, основанную на архетипической оппозиции «Здесь – Там» и имеющую мировоззренческое значение для писателей, космологическое – для творимой ими условной реальности и онтологическое – для их персонажей.

Сравнительно-исторический анализ показал, что к основным этапам осмысления рассматриваемой модели двоемирия можно отнести философию Платона и христианский символизм, послуживший основой средневековой литературы; философию немецкого романтизма и учение В.С. Соловьева, оказавшие определяющее воздействие на модель двоемирия в романтизме и в «младосимволизме» соответственно; философию постмодернизма (постструктурализма), воплощенную в постмодернистской практике.

В художественной системе Н.В. Коляды двоемирие выступает магистральным способом выражения эстетико-мировоззренческой концепции драматурга и одновременно средством его диалогического взаимодействия с другими авторами.

Двоемирие как инвариантная модель организации мира произведений Коляды сформировалось под влиянием как внелитературных, так и собственно литературных факторов. Если к первым относятся социокультурная ситуация «переходного» времени и личные качества и установки драматурга, то ко вторым, – прежде всего, творчество А.П. Чехова и Т. Уильямса, драматургия

А.В. Вампилова и «новой волны» (в первую очередь, Л.С. Петрушевской), произведения Н.Н. Садур, творчество Н.В. Гоголя, связанных общностью кризисного мировосприятия и устойчивых средств его творческого выражения.

Среди перечисленных источников наиболее существенное воздействие на становление двоемирия в художественной системе Н.В. Коляды оказало творчество Н.В. Гоголя, что подтверждает сравнительно-сопоставительный анализ целей и стратегий реализации двоемирия в творчестве Н.В. Коляды и Н.В. Гоголя, основанный на материале «гоголевских» пьес драматурга («Старосветская любовь» (1998), «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (2008), «Коробочка» (2009), «Мертвые души» (2013)).

Осуществляя «креативную рецепцию» гоголевской модели соотношения реального и ирреального, предполагающей противопоставление условной реальности и ирреального, демонического начала, проникающего в повседневную жизнь персонажей и погружающего ее в состояние духовной безжизненности, а также реальности и находящегося за ее границами высшего духовного идеала, Коляда обнажает маркеры присутствия зла и одновременно, реализуя гуманистическую интенцию, подчеркивает возможность освобождения от него.

Активно используя «чужое слово», Коляда подвергает переосмыслению претекстовую дуалистическую модель организации МХП на сюжетно-тематическом, образном и языковом уровнях внутреннего строя своих пьес.

Так, на сюжетно-тематическом уровне драматург сохраняет не только сюжетную канву произведений Н.В. Гоголя, но и бессобытийность действия и «миражность» интриги, а также организующий развитие сюжета метаобраз «страшного карнавала», основанный на сквозных принципах алогичности и повторяемости изображаемого. Однако требование духовного возрождения героев, осознавших пограничность видимого мира и своего положения в нем, обуславливает перестройку претекстовых развязок.

На образном уровне «гоголевских» пьес драматург реализует модель двоемирия с помощью гротескных мотивов опредмечивания, автоматизации

живого и оживления неживого, приемов маскирования и двойничества, символических предметных и анималистических образов, связанных с враждебным ирреальным началом или с высшим духовным идеалом. Особое место занимают образы Гоголя и повествователя, совмещающие функции «персонажа-наблюдателя» и «автора-демиурга».

На языковом уровне рассматриваемых произведений Коляда обращается, с одной стороны, к принципам алогичности, повторяемости и гиперболизации, позволяющим изобразить искаженную вмешательством враждебного начала действительность, а с другой, – к приему «очищения» монологической речи героя, благодаря нравственному пробуждению приобщающегося к высшему духовному началу.

Проявляющая себя в «гоголевских» пьесах Коляды модель двоемирия со всей полнотой воплощается в рамках всего творчества драматурга, которое образует, таким образом, формально-содержательное единство.

В связи с тем, что двоемирие, на наш взгляд, является категорией, охватывающей драматургию Коляды во всех ее элементах и внутрисистемных связях, предложенная периодизация творчества писателя основана на выявлении закономерностей изменения способа репрезентации инвариантной для него модели двоемирия. Данная периодизация включает пять этапов: пьесы, написанные в период с 1980-х гг. по 1994 г.; пьесы 1994–1999 гг.; пьесы 2000–2009 гг.; пьесы 2010–2015 гг.; пьесы 2016–2019 гг. В целом, она отражает рост кризисных настроений и реализацию поэтики растворения зла в условной реальности, происходившие в драматургии Коляды до недавнего времени. Однако пьесы 2016–2019 гг. свидетельствуют об оптимистическом переосмыслении способа воплощения модели двоемирия, о ведущемся автором поиске путей обретения высшего духовного идеала в границах видимой реальности.

Системный анализ творчества Н.В. Коляды позволил сделать вывод о том, что в художественной системе драматурга двоемирие выступает формой воплощения субстанционального конфликта, включающего два плана:

внешний, представляющий собой столкновение аксиологически нецельного, релятивного мира и героя, стремящегося к самоидентификации, и внутренний, состоящий в борьбе между трагически неизбежным воздействием абсурдного бытия и утверждением самоценности личности, ее права на духовную свободу.

Внешний конфликт предстает неразрешимым, что находит отражение в метафорической картине безвыходной духовной безжизненности, которую Коляда создает посредством регулярного использования и гиперболизации эсхатологических мотивов всеобщей ненависти и разобщенности, скуки, влекущей бессобытийность внешнего действия, замкнутости и цикличности абсурда существования, исчезновения Любви как высшей ценности, близости смерти как абсолютной Пустоты, судьбы как трагической неизбежности разрушения мира и личности. В результате эмпирически доступный мир перманентно находится в пороговой ситуации, на границе реального и ирреального.

Внутренний конфликт, напротив, может быть разрешен, но лишь за границами земного бытия. Возможность его разрешения связана с интересубъектным взаимодействием, неизбежность которого предопределена неотъемлемой и нереализованной потребностью героев Коляды в обретении Любви в ее высшем, гуманистическом понимании.

Столкновение героя с Другим инициирует внутреннее действие, кульминацией которого становится исповедь героя, во время которой он, невольно стремясь к нравственному очищению, раскрывает свои подлинные переживания, воспоминания и мечты, делится тем, что ему удалось сохранить вопреки воздействию «страшного мира». Исповедь провоцирует ситуацию нравственного выбора, в которой герой, как правило, выбирает одну из трех стратегий поведения, следование которой приводит к определенной развязке. Во-первых, герой может отказаться от борьбы с окружающей его и завладевшей им аксиологической пустотой и без сожаления расстаться с Другим; во-вторых, герой может создать или вернуться в ранее созданный фиктивный иномир безумия или иллюзии, что также приводит к потере

Другого; в-третьих, герой, проявив нехарактерное для персонажей Коляды волевое усилие, может принять нравственный закон как новую норму жизни и через самопожертвование ради Другого перейти в объективно существующий идеальный иномир. Соответственно трем обозначенным стратегиям поведения можно выделить три типа героев, обладающих различным потенциалом внутреннего движения.

Третий из перечисленных сценариев, условно называемый нами «сюжетом о духовном восхождении», соотносим с «пасхальным архетипом», что свидетельствует о генетической связи драматургии Коляды с национальной литературной традицией.

Хронотоп и образная система пьес драматурга конкретизируют инвариантную бинарную модель организации мироздания, каркас которой создается на сюжетно-тематическом уровне. Основными признаками порогового положения условной реальности в данном случае выступают пограничность времени и пространства, пространственная дискретность, превращение дома в «антидом», всеобщность категории «маленький человек», применимой к любому персонажу, двойничество действующих лиц, распространенность гротескных мотивов оживления неживого и «опредмечивания» живого, распада тела, смешения антропоморфного с зооморфным, избыточность, алогичность и неупорядоченность вещного мира и наделение составляющих его предметов символическими смыслами, связывающими видимую реальность с запредельным хаосом или с идеальным иномиром.

Языковой уровень пьес драматурга также запечатлевает пограничное положение видимого мира и существующих в нем персонажей. Внутренняя противоречивость действующих лиц отражается в непостоянстве их речевого поведения, а также в источнике формирования их речевых стратегий – специфическом для творчества Коляды универсальном драматургическом языке, признаками которого являются сочетание нормативного и ненормативного стилей, активное привлечение «чужого слова», большое

количество неологизмов, фразеологизмов, регулярно повторяемых героями слов и выражений, использование речевых алогизмов и рядов перечислений. Данные особенности драматургического языка отражают утрату словом коммуникативной функции в «обесмысленном» мире, однако не означают исчезновения потребности в коммуникации. Осуществляя речевое взаимодействие в ситуации смысловой изоляции, герои вынужденно вступают в «диалог глухих», подвергая их речь принудительной монологизации, что актуализирует значение подтекста. Подлинный же диалог может инициировать только услышанная и понятая Другим исповедь героя.

Особый речевой пласт в пьесах Коляды составляет паратекст – «слова автора», преимущественно представленные в форме обширных и многочисленных ремарок. Автор в пьесах Коляды существует в двух ипостасях: «повествователь-персонаж», констатирующий абсурдность и нестабильность условной реальности, и «автор-демиург», который с помощью элементов мира создаваемых произведений выражает важные для него идеи, делится фактами своей биографии, переживаниями, представлениями о творческом процессе. Автор, как и его герои, обращается к исповедальному дискурсу, раскрывая перед Другим (читателем) «Мой Мир» как субъективную реальность, в которой возникают миры его пьес. «Мой Мир» также подвержен воздействию хаоса, источником которого становится внетекстовая реальность, и представляет собой иллюзорный иномир, в котором автор скрывается от ее воздействия. Данный вывод предопределяет заведомую условность созданной модели двоемирия, однако не отменяет ее важности для драматурга, который с помощью своих произведений стремится установить подлинный диалог с читателем и передать ему идею возможности разрешения субстанционального конфликта через обретение высших нравственных ценностей.

Таким образом, художественная система Н.В. Коляды является уникальным явлением, отражающим и тенденции развития современной драматургии, и возможность диалогического взаимодействия писателей в масштабах «большого времени», и наличие универсальных констант

литературного процесса. Дальнейшее исследование данного феномена позволит раскрыть новые грани его самобытности и другие аспекты его преемственности по отношению к лучшим образцам русской и мировой литературы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### *Источники*

1. Вампилов А.В. Избранное. М.: Согласие, 1999. 778 с.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009.
3. Коляда Н.В. На Сахалин // Урал. 2000. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2000/7/u07.html> (дата обращения: 15.05.2018).
4. Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Екатеринбург: ОАО «Каменск-Уральская типография», 2015-2017.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 639 с.
6. Петрушевская Л.С. Где я была. Рассказы из иной реальности. М.: Вагриус, 2002. 303 с.
7. Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом. М.: Искусство, 1989. 397 с.
8. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики. От символизма до наших дней / сост. И.С. Ежов, Е.И. Шамурин. М.: Новая Москва, 1925. 738 с.
9. Садур Н. Иголка любви. М.: Вагриус, 2007. 285 с.
10. Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. 320 с.
11. Соловьев В.С. Собрание сочинений: В 10 т. / под ред. С.М. Соловьева, Э.Л. Радлова. СПб.: КТ «Просвещение», 1912.
12. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. 352 с.
13. Уильямс Т. Пьесы. М.: Гудьял-Пресс, 1999. 768 с.
14. Чехов А.П. Собрание сочинений: В 12 т. / под общ. ред. В.В. Ермилова, К.Д. Муратовой, З.С. Паперного, А.И. Ревякина. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963.

*Научная и критическая литература*

15. Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde. Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Princeton: Princeton UP, 1992. 126 p.
16. Аверинцев С.С. Символ // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М.: Советская Энциклопедия, 1983. С. 607.
17. Алексеев П.В., Панин А.В. Философия. М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2005. 608 с.
18. Альми И.Л. Внутренний строй литературного произведения: Автореф. дис. ... д-ра филол.наук. СПб.: Институт русской литературы РАН, 2001. 34 с.
19. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. 643 с.
20. Багдасарян О.Ю. Поствампировская драматургия: поэтика атмосферы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УГПУ, 2006. 20 с.
21. Багдасарян О.Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1. С. 130-139.
22. Багдасарян О.Ю. Авторизованная трансгрессия: вторичный текст в современной драматургии (С. Кузнецов, О. Богаев «Нет повести печальнее на свете», Клим «Djulia end Romeo») // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2. С. 41-51.
23. Багдасарян О.Ю. Пьесы-ремейки в «новой драме» (М. Биттер-младший «На доньшке» – М. Горький «На дне») // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2012. № 1. С. 111-122.
24. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост. Г. К. Косиков. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

25. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2003. Т. 1. С. 7-181.
26. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 6-175.
27. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4. С. 517-523.
28. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 340-503.
29. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1979. 424 с.
30. Бегунов В., Дроздин А. Зеркало для бомжей, или О том, как маргиналы себя утешают // Современная драматургия. 1997. № 1. С. 214-219.
31. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2015. 300 с.
32. Белый А. Владимир Соловьев. Из воспоминаний // А. Белый. Собрание сочинений: В 14 т. / под общ. ред. Л. А. Сугай. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8. С. 292-297.
33. Белый А. Мастерство Гоголя. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. 322 с.
34. Белый А. Символизм как миропонимание / сост. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
35. Бенчич Ж. Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (онейрическая поэтика раннего Гоголя) // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя / под ред. М. Н. Виролайнен, А. А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. С. 139-151.
36. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: «Художественная литература», 1973. 568 с.

37. Биченко С.Г. Термин «романтическое двоемирие» в современном научном тезаурусе // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. трудов / под общ. ред. Вл.А. Лукова. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2011. Вып. 21. С. 41-45.
38. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
39. Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2008. 16 с.
40. Болотян И.М., Лавлинский С.П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». 2010. № 2 (45). С. 35-45.
41. Болотян И.М. Право писать грубо. Эффект присутствия Коляды // НГ Ex Libris. 2007. 14 июня [Электронный ресурс]. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/bolotian-o-koliade/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/bolotian-o-koliade/view_print/) (дата обращения: 17.04.2018).
42. Борев Ю.Б. Эстетика: Учебник. М.: Высш.шк., 2002. 511 с.
43. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. 347 с.
44. Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. 296 с.
45. Брандт Г.А. Художественная диагностика травмы национальной идентичности: опыт «Коляда-театра» (г. Екатеринбург) // Теория и практика общественного развития. 2012. № 5. С. 20-23.
46. Бугров Б.С. Дух творчества (об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность. 2000. № 2. С. 20-27.
47. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Рос.гос.гуман.ун-т, 2002. 686 с.
48. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: «Искусство», 1966. 397 с.

49. Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века. 1890-1910 / под ред. С.А. Венгерова. М.: Республика, 2004. С. 7-38.
50. Вербицкая Г.Я. Отечественная драматургия 70 – 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 2008. 26 с.
51. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб: Типография Императорской Академии наук, 1904. 571 с.
52. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
53. Ветелина Л.Г. «Новая драма» рубежа XX-XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск: Новосиб. гос. театр. институт, 2013. С. 5-12.
54. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1976. 511 с.
55. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания. М.: Наследие, 2000. 449 с.
56. Винокуров А. Лирическая песнь о крысах, мышах и дебильных харях // Знамя. 1998. № 10. С. 222.
57. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. 495 с.
58. Гайденко П.П. Шеллинг // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М.: Советская Энциклопедия, 1983. С. 779-780.
59. Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / предисл., сост. Л. Аллена. СПб.: Logos, 1994. 344 с.

60. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1991. 160 с.
61. Глембоцкая Я. Изображая скуку: Мимесис скуки в новой драме // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. Самара: изд-во «Инсома-пресс», 2013. С. 73-82.
62. Голованева М.А. Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы конца XX века: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград: ВГСПУ, 2013. 40 с.
63. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Издательство Томского гос. пед. ун-та, 2007. 320 с.
64. Гольденберг А.Х. Часы в доме Коробочки (опыты мифопоэтического комментария) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 8. С. 156-161.
65. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2008. 280 с.
66. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века): учебно-метод. пособие. Минск: БГУ, 2003. 70 с.
67. Горфункель Е. Петрушевцы и колядовщина // *Proscaenium* / Вопросы театра. 2013. № 01-02 (XIII). С. 44-56.
68. Григорьев А.Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования / АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. В. В. Гиппиуса. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. С. 249-256.
69. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2006. 368 с.
70. Громова М.И. Русская современная драматургия: учеб. пособие. М.: Флинта, 2013. 160 с.
71. Гусев С. Мама, мама – пилорама... (Мертвые и живые Николая Коляды)// Урал. 1995. № 3. С. 261-264.

72. Гусева Е.В. Роман «Пруд» А.М. Ремизова: поэтика двоимирия: Дис. ... канд. филол. наук. Казань: КГУ, 2006. 216 с.
73. Гушанская Е.М. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л.: Советский писатель. Ленингр. отделение, 1990. 320 с.
74. Давыдова Т.Т., Сушила И.К. Современный литературный процесс в России: Учебное пособие. М: МГУП, 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook699/01/part-010.htm#i741> (дата обращения: 22.06.2018).
75. Делез Ж. Различие и повторение / пер. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
76. Денисова Т.Н. Концепция героя в русской драматургии 2-ой половины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Архангельск: С(А)ФУ им. М.В. Ломоносова, 2014. 22 с.
77. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. А. Гараджи, В. Лапицкого, С. Фокина. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.
78. Димант М. Из жизни отдыхающих // Петербургский театральный журнал. 2001. № 23 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.theatre.ru/ptzh\\_archives/2001/23/014.html](http://www.theatre.ru/ptzh_archives/2001/23/014.html) (дата обращения: 08.09.2016).
79. Драма и театр. Сборник статей / под ред. Н.И. Ищук-Фадеевой. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002. Вып. 4. 304 с.
80. Дубровина И.В. «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 2. С. 341-344.
81. Дубровина И.В. Перспектива преодоления экзистенциального конфликта в драме Н. Коляды // Наука. Инновации. Технологии. 2013. № 1. С. 168-175.
82. Дубровина И.В. Функционирование сентименталистских кодов в поэтике современной драмы (на материале драматургии Николая Коляды): Дис. ... канд. филол. наук. М.: РУДН, 2014. 260 с.

83. Еранова Ю.И. Художественная символика в прозе А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань: АГУ, 2006. 21 с.
84. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
85. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
86. Жарский Я.С. Пьесы Николая Коляды: документальность как прием: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УГПУ, 2015. 23 с.
87. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с.
88. Журчева О.В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск: Новосиб. гос. театр. институт, 2013. С. 13-19.
89. Журчева О.В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Самара: Изд-во СГПУ, 2007. 418 с.
90. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. 184 с.
91. Журчева О.В. Миметическое и немиметическое в новейшей русской драме: «гоголевская трилогия» Николая Коляды // Самарский научный вестник. 2013. № 4 (5). С. 68-71.
92. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара: СГУ, 2009. 43 с.
93. Журчева О.В. «Шутить и век шутить»: образ насмешника и ирония как мироотношение в русской драматургии от Чацкого до наших дней // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. 2016. № 3. С. 44-50.
94. Журчева Т.В. Драматургия Александра Вампилова в историко-функциональном освещении (конфликты, характеры, жанровое своеобразие): Дис. ... канд. филол. наук. Куйбышев, 1984. 259 с.

95. Журчева Т.В. Перечитывание и переписывание классики в современной драматургии: Людмила Петрушевская и Николай Коляда в своих аллюзиях к Антону Чехову // Литература и театр. Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 2006. С. 70-79.
96. Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса. М.: Прометей, 2002. 250 с.
97. Заславский Г.А. Дорожные жалобы // Независимая газета. 1996. 24 июля [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsenzii/1996/07/dorozhnyie-zhalobyi/> (дата обращения: 17.09.2017).
98. Заславский Г.А. «Другая жизнь» Николая Коляды: драматург повторяет путь своих героев // Независимая газета. 1993. 9 сент. С. 7.
99. Захарова Л.В. Современная русская литература: традиции и новаторство: учебно-методическое пособие. Тула: Изд-во ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2017. 50 с.
100. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. 395 с.
101. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
102. Зорин А. Круче, круче, круче... История победы: Чернуха в культуре последних лет // Знамя. 1992. № 10. С. 198-204.
103. Зорин Л.Г. Предисловие к пьесе «Барак» // Современная драматургия. 1998. № 5. С. 55.
104. Зусман В.Г. «Художественный мир» как категория литературы // Вестник НГЛУ им. Н.А. Добролюбова. 2010. № 9. С. 18-29.
105. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. 2. С. 547-554.
106. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.

107. История философии / отв. ред. В.П. Кохановский, В.П. Яковлев. Ростов-на-Дону: «Феникс», 2001. 576 с.
108. История философии: Запад-Россия-Восток (книга первая: Философия древности и средневековья) / под ред. Н.В. Мотрошиловой. М.: «Греко-латинский кабинет», 2000. 480 с.
109. Ищук-Фадеева Н.И. Жанры русской драмы: пособие по спецкурсу. Тверь: Лилия Принт, 2003. 87 с.
110. Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: Учеб пособие. М.: Флинта, Наука, 2003. 207 с.
111. Карпов И.П. Авторское двоемирие (обоснование терминологического статуса понятия) // Вестник Марийского государственного университета. 2016. № 4 (24). С. 85-88.
112. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М.: «Наука», 1971. 227 с.
113. Климова Т.Ю., Симон Г.А. Эстетическая категория ужасного в «гоголевском» тексте Н. Садур // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2011. № 1 (23). С. 253-258.
114. Клягина Л.Р. Творчество Гоголя как духовный источник русского авангардного искусства // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной конференции / под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: КДУ, 2007. С. 223-231.
115. Коваленко А.Г. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века). Пособие по спецкурсу. М.: Изд-во РУДН, 2001. 57 с.
116. Комова Т.Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2013. 23 с.
117. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 113 с.

118. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. 503 с.
119. Котлярова В.В. Драматургия А.П. Чехова и Теннесси Уильямса: типология проблематики и поэтики в интернациональном культурном пространстве // Дергачевские чтения – 2014: Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций. Материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием. Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. 2015. С. 321-330.
120. Кривонос В.Ш. Чичиков в «Мертвых душах»: между человеком и нечеловеком // Гоголь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения: Сб. статей по материалам Междунар. науч. конф. / под общ. ред. В.П. Викуловой. Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2012. С. 158-167.
121. Криушина В.А. Противоречия и конфликты постсоветской действительности в художественном мире Николая Коляды // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 3-1. С. 72-81.
122. Крылова Н.В. Социальное пространство драматургии Теннесси Уильямса // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. № 3. С. 789-793.
123. Кугель А.Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М.: Мир, 1933. 180 с.
124. Кузнецов И.В. Проблема реальности в «новой драматургии» // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск: Новосиб. гос. театр. институт, 2013. С. 31-38.

125. Кукулин И. Ему и больно, и смешно // Независимая газета. 2000. 17 авг. [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsensii/2000/08/emu-i-bolno-i-smeshno/> (дата обращения: 10.03.2015).
126. Купреева И.В. Интертекстуальный пласт пьесы Н. Коляды «Полонез Огинского» как проводник поэтики сентиментализма (к проблеме типологии героя) // Научный диалог. 2016. № 12. С. 198-210.
127. Кутяева У.С. Феномен прецедентности в драматургии Н.В. Коляды в социокультурном и функциональном аспектах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2013. 23 с.
128. Кюннг Х. Тринадцать тезисов о соотношении модерна и постмодерна // Международный журнал по теории и истории культуры «Мировое древо». 1993. № 2. С. 65-76.
129. Лазарева Е.Ю. Мотив непонимания в драматургическом ремейке Н. Коляды «Dreisiebenas (Тройкасемёркатуз), или Пиковая дама» // Преподаватель XXI век. 2017. № 3. С. 422-426.
130. Лазарева Е.Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2010. 185 с.
131. Лазарева Е.Ю. Элементы театра абсурда в драматургии Н. Коляды // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 63-66.
132. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский: Издательство «Калан», 1997. 160 с.
133. Лейдерман Н.Л. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // Современная драматургия. 1999. № 1. С. 162-170.
134. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учеб. пособие: В 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2. 688 с.
135. Лесин Е. Чехов времен застоя // Независимая газета-Exlibris (электронная версия). 2007. 16 авг. [Электронный ресурс]. URL:

[http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2007-08-16/2\\_chehov.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-08-16/2_chehov.html) (дата обращения: 07.09.2016).

136. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. 317 с.
137. Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
138. Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы / Лазарев Л., Иванова Н., Роднянская И., Эппель А., Кибиров Т., Алехин А., Степанян К., Ломинадзе С., Пурин А., Бирюков С., Пруссакова И., Садур Н. // Вопросы литературы. 1998. № 2. С. 61-68.
139. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-87.
140. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
141. Лихачев Д.С. Средневековый символизм в стилистических системах Древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса) // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его 60-летию: Сборник статей. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 165-171.
142. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985 / пер. А.В. Гараджи. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. 145 с.
143. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
144. Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. 617 с.
145. Лосев А.Ф. История античной эстетики: В 8 т. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. Т. 1, 2.
146. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. С. 448-463.

147. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. С. 148-160.
148. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251-293.
149. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. К 50-летию профессора Бориса Федоровича Егорова. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1977. С. 3-36.
150. Маймин Е.А. О русском романтизме. Книга для учителя. М.: «Просвещение», 1975. 240 с.
151. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. 552 с.
152. Малыгина Н. Откуда придет спасение? (Явление Николая Коляды) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-resentszii/1999/12/otkuda-pridet-spasenie/> (дата обращения: 25.04.2017).
153. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. 384 с.
154. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: «Coda», 1996. 474 с.
155. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. 518 с.
156. Маркова Т.Н. Русская проза рубежа XX-XXI веков: трансформации форм и конструкций (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). Саарбрюккен (Германия): Palmarium Academic Publishing, 2012. 340 с.
157. Маронь А. Разрушение жанровых стереотипов (жанра мелодрамы) как средство формирования действия в пьесах Н. Коляды // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова

- / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. С. 81-95.
158. Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды: Дис. ... докт. филол. наук. Жешув: Жешувский университет, 2016. 301 с.
159. Маронь А. Языковая картина мира в драматургии Николая Коляды // Мова. 2014. № 21. С. 117-122.
160. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
161. Мережинская А.Ю. Стратегии мифологизации литературы в русской прозе и драматургии 2000-х гг. // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. Выпуск XV. Киев: БиТ, 2011. С. 103-125.
162. Мережковский Д.С. Гоголь // Мережковский Д.С. Собрание сочинений: В 24 т. М.: Типография т-ва И.Д. Сытина, 1914. Т. 15. С. 187-312.
163. Мережковский Д.С. Гоголь и черт. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 384 с.
164. Меркулова М.Г. Драматургия А.В. Вампилова в историко-литературном контексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Ин-т мировой культуры им. А.М. Горького, 1995. 25 с.
165. Мещанский А.Ю. Эстетика бытового абсурда в драматургии Л. Петрушевской // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 6. Ч. 2. С. 35-38.
166. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. 480 с.
167. Мирзоян С.М. «Время – пространство» в мире Николая Коляды // Наука XXI века – взгляд в будущее: сборник статей III Международной научно-практической конференции. Ставрополь: Центр научного знания «Логос», 2018. С. 57-65.

168. Мищенко Т.А. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань: АГУ, 2009. 20 с.
169. Монгуш Е.Д. Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевской: Дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т, 2014. 180 с.
170. Морозов П. «Персидская сирень» расцветет теперь в сентябре (отрывок из рецензии Е.В. Сальниковой) // Огни Северодонца. 2003. 11 июля [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsenzii/2003/07/persidskaya-siren-rastsvetet-teper-v-sentyabre/> (дата обращения: 10.12.2017).
171. Моторин С.Н. Вампиловские традиции в драматургии Н. Коляды // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2015. № 1. С. 93-103.
172. Моторин С.Н. Идеино-художественный комплекс «театра Вампилова» // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2011. № 4. С. 79-91.
173. Моторин С.Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80-90-х годов XX века: Дис. ... канд. филол. наук. М.: Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова, 2002. 176 с.
174. Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 606 с.
175. Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя. Париж: YMCA-PRESS, 1934. 151 с.
176. Наумова О.С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): Дис. ... канд. филол. наук. Самара: СГУ, 2009. 205 с.
177. Нерезенко Н.А. А. Вампилов и Н. Коляда: Провинциальные анекдоты в XX веке // Традиции русской классики XX века и современность:

- Материалы научной конференции. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. С. 299-301.
178. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Минск: НПЖ «Финансы, учет, аудит», «Экономпресс», 1997. 231 с.
179. Николенко О.Н. Гоголевские мотивы в драматургии А. Вампилова // Н.В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения: Материалы докладов Международной научной конференции, Москва, 30 марта – 2 апреля 2010 г. / отв. ред. Е.Г. Падерина. М.: Фестпартнер, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1423/> (дата обращения: 05.07.2017).
180. Осипова Н.О. «Гоголевский текст» в пространстве постмодернистской прозы // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной конференции / под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: КДУ, 2007. С. 245-257.
181. Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.
182. Пахомова С.И. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб.: Санкт-петербургский гос. ун-т, 2006. 18 с.
183. Пискун Е.С. А.П. Чехов и русская драматургия конца XX века: преемственность художественных концепций // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. С. 47-56.
184. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993.
185. Порус В.Н. Рациональность. Наука. Культура. М.: УРАО, 2002. 352 с.
186. Проблемы романтизма: сборник статей: В 2 ч. М.: Искусство, 1967-1971.

187. Романова Г.И. «Картина мира» и «мир произведения»: к разграничению понятий // Неклассические модели мира в русской литературе: сборник научных статей / Под ред. А.В. Громовой. М.: ООО «Инженер», 2017. С. 9-18.
188. Романова Г.И. Мир эпического произведения (на материале русской литературы XIX–XX вв.): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009. 45 с.
189. Руднев П. Страшное и сентиментальное // Новый мир. 2003. №3. С. 45-50.
190. Савинова А.Г. Музыкальный код в художественной прозе Н.В. Гоголя: образы колокола и колокольчика // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 333. С. 17-20.
191. Сальникова Е.В. В отсутствии свободы и несвободы // Современная драматургия. 1995. № 1-2. С. 202-215.
192. Сальникова Е.В. Мотивы Николая Коляды // Читающая Россия. 1995. № 1. С. 14-22.
193. Свендсен Л. Философия скуки / пер. с норв. К. Мурадян. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 256 с.
194. Северова Н. Страстные сказки Коляды // Литературная Россия. 2002. № 13 [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/wp-print.php?p=148> (дата обращения: 22.07.2017).
195. Седова О. Метерлинка не ждали (рецензия на книгу «Николай Коляда. Носферату: Пьесы и киносценарии») // Знамя. 2004. № 10. С. 212-213.
196. Селютина Е.А. Нарративизация в пьесах Н. Коляды как способ моделирования образа мира в новейшей драматургии // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. С. 103-112.

197. Симон Г.А. Романтические принципы репрезентации реальности в романе Н. Садур «Немец» // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 10. С. 154-159.
198. Симон Г.А. Художественная репрезентация антиномии «добро/зло» в творчестве Н. Садур: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т, 2014. 22 с.
199. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2007. 608 с.
200. Смелков Ю. Обновление конфликта (заметки о современной драматургии) // Новый мир. 1976. № 4. С. 234–251.
201. Соколянский А. Шаблоны склоки и любви // Новый мир. 1995. № 8. С. 218-220.
202. Сорокина Т.В. Инфраличное и ультраличное как ценностные пределы личности героев прозы Л. Петрушевской // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 2. С. 151-154.
203. Старова Е.А. Драматургия Николая Коляды как сверхтекстовое единство: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Самара: СГУ, 2015. 19 с.
204. Старова Е.А. Николай Коляда – солнце русской драматургии // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: изд-во «Самарский университет», 2016. С. 143-168.
205. Старченко Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГОУ, 2005. 22 с.
206. Степанова А.А. Драматургия второй половины 1950-х-1990-х годов // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: учебник. М.: ГИТИС, 2004. С. 621-646.

207. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1987. 184 с.
208. Тендитник Н.С. Перед лицом правды: Очерк жизни и творчества Александра Вампилова. Иркутск: Изд-во журн. «Сибирь», Письмена, 1997. 140 с.
209. Теория и практика новой драмы: материалы круглого стола в рамках программы «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска» 18 марта 2011 г. (выступление И.М. Болотян) [Электронный ресурс]. URL: [download.goldenmask.ru/2011/Krugly\\_stol\\_text.doc](http://download.goldenmask.ru/2011/Krugly_stol_text.doc) (дата обращения: 20.05.2016).
210. Теория литературы: учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. Т. 1. 512 с.
211. Тетерина Е.А. Мотив игры в отечественной драматургии 1980-1990-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 2014. 24 с.
212. Тименчик Р.Д. Ты – что? Или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом. М.: Искусство, 1989. С. 394-398.
213. Тихомирова Е. Проникшая // Знамя. 1995. № 7. С. 217-219.
214. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.
215. Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 1998. 155 с.
216. Тютелова Л.Г. Проблема «слова» в драматургии Н. Коляды и Л. Петрушевской // Филологическая проблематика в системе высшего образования. Самара: СамГАПС, 2007. С. 50-55.
217. Уваров М.С. Бинарный архетип. Эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб.: Изд-во БГТУ, 1996. 214 с.
218. Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

219. Фесенко Э.Я. Теория литературы. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2008. 784 с.
220. Фомина Е.А. Классификация персонажей в драматургии Н.В. Коляды // Челябинский гуманитарий. 2013. № 1. С. 46-51.
221. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Издательство МГУ, 1986. 260 с.
222. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
223. Храповицкая Г.Н. Двоемирие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки. 1999. № 3. С. 35-41.
224. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
225. Художественный мир Николая Коляды и его сценическое воплощение (творческая дискуссия) // Урал. 1995. № 3. С. 270-274.
226. Цветкова М.В. Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. № 3(2). С. 8-13.
227. Целлер Э. Очерк истории греческой философии / перев. С.Л. Франк. СПб.: «Алетейя», 1996. 296 с.
228. Цымбалистенко Н.В. Символы-лейтмотивы в драматургии М. Горького и А. Вампилова // Революция. Жизнь. Писатель: Сборник статей. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1980. С. 140-146.
229. Цыпуштанова М.А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2012. № 4. С. 43-46.
230. Чернец Л.В. Мир произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец: учебное пособие. М.: Высшая школа; Академия, 1999. С. 191-202.
231. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 290 с.

232. Шахматова Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань: КГУ, 2009. 24 с.
233. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. / сост. А.В. Гулыга. М.: Мысль, 1987.
234. Шестакова Е.Ю. Детство в системе русских литературных представлений о человеческой жизни XVIII-XIX столетий: Дис. ... канд. филол. наук. Архангельск: ПГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. 181 с.
235. Штурман Д. Дети утопии: Фрагменты идеологической автобиографии // Новый мир. 1994. № 10. С. 192.
236. Шуников В.Л. Нарративизация новейшей российской драмы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2011. № 7 (69). С. 67-74.
237. Щербакова А.А. Чеховский текст в современной драматургии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: ТГУ, 2006. 20 с.
238. Щербакова Н.Г. Китч как элемент в театральной эстетике Н. Коляды // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 204-212.
239. Щербакова Н.Г. Театральный феномен Николая Коляды: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театр. иск-ва, 2013. 30 с.
240. Щербакова Н.С. Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2014. 21 с.
241. Эткинд А.М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. 376 с.
242. Юхнова И.С. Проблема общения и поэтика диалога в прозе М.Ю. Лермонтова: монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2011. 219 с.

243. Якушева Л.А. «Не будет другой жизни...» Пьеса Н. Коляды «Канотье» // Современная литература. 2002. Вып. 1. С. 43-51 [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/kritika-retsenszii/2006/01/ne-budet-drugoy-zhizni-n-kolyada-pesa-kanote/> (дата обращения: 08.07.2017).

*Словари, справочники, энциклопедии*

244. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – Intrada. 2001. 414 с.
245. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1962-1978.
246. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. Николюкина А.Н. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
247. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. Кожевникова В.М., Николаева П.А. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
248. Массовая литература в понятиях и терминах: учебный словарь-справочник / под ред. В.Д. Черняк, М.А. Черняк. М.: ФЛИНТА, 2015. 192 с.
249. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
250. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
251. Русские писатели 20 века: Биографический словарь / гл. ред. и сост. Николаев П.А. М.: «Большая российская энциклопедия», «Рандеву-А.М.», 2000. 808 с.
252. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. 512 с.
253. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2004.

254. Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М.: Советская Энциклопедия, 1983. 840 с.
255. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI вв. (Подготовительные материалы) // Новый филологический вестник. 2011. № 2 (17). С. 72-151.

### *Интервью*

256. Коробкова Е.Ю., Хакимова Д. «Ощущаю себя в парадигме русской культуры». Два интервью с Николаем Колядой // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2008. № 15. С. 316-322.
257. «С кощунством на устах» (интервью Н. Агишевой с Л. Ахеджаковой) // «Московские новости». 1996. 15-22 сент. С. 24.
258. Николай Коляда: «Любовь да смерть – самое главное. Об этом вообще все» (интервью Н. Ваниной с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2012/03/nikolay-kolyada-lyubov-da-smert-samoe-glavnoe-ob-etom-voobsche-vsyo/> (дата обращения: 07.03.2015).
259. Николай Коляда: Нашему русскому языку смешны разговоры об охране языка (интервью П. Руднева с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskom-yazyike/> (дата обращения: 05.03.2015).
260. Николай Коляда: о «Курице» и о своем счастье (интервью К. Стариковой с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/nikolay-kolyada-o-kuritse-i-o-svoem-schaste/> (дата обращения: 05.03.2015).
261. Николай Коляда: «У нас принцип простой: сегодня ты играешь Гамлета, а завтра – роль в “Мойдодыре”» (интервью Д. Лисина с Н.В. Колядой) //

Николай Коляда: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2010/04/nikolay-kolyada-u-nas-printsip-prostoy-segodnya-tyi-igraesh-gamleta-a-zavtra-rol-v-moydodyire/> (дата обращения: 05.03.2015).

262. Носитель (Интервью А.В. Переваловой с Ниной Садур) // Неделя. 1994. № 31. С. 13.

263. Светило казахской поэзии (интервью А. Бенедиктова с Н.В. Колядой) // Русский репортер. 2012. 08 окт. [Электронный ресурс]. URL: [http://kolyada.ur.ru/interview/2012/10/rr\\_interview/](http://kolyada.ur.ru/interview/2012/10/rr_interview/) (дата обращения: 07.03.2015).

264. «У Гоголя – бесконечно смешно, а потом – “Над кем смеетесь?”» (интервью О.Ю. Багдасарян и А.В. Титовой с Н.В. Колядой) // Филологический класс. 2009. №. 22. С. 14-16.

265. «Я люблю Екатеринбург!» (интервью А. Смирнова с Н.В. Колядой) // Вечерний Екатеринбург. 2005. Сент. [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/interview/2005/11/439//> (дата обращения: 05.03.2015).