

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра русского языка и литературы
Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Отечественная филология (русский язык и
литература)»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

Образ молодого героя в современной драматургии

Выполнила студентка 4 курса
группы ОФз-441
заочной формы обучения
Кабилова Елена Сергеевна

_____ (подпись)

Научный руководитель

Мартынова Татьяна Ивановна, к.ф.н., доцент

_____ (подпись)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой

русского языка и литературы

Венгранович Марина Александровна

_____ (подпись)

« ___ » _____ 20 ___ г.

Тольятти

2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. МОЛОДОЙ ГЕРОЙ В РУССКОЙ ПОДРОСТКОВОЙ И ЮНОШЕСКОЙ ДРАМЕ XX ВЕКА	12
1.1 Источники становления русской подростковой и юношеской драмы	12
1.2 Герой подростковой и юношеской драмы советского периода	15
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	24
ГЛАВА 2. МОЛОДОЙ ГЕРОЙ КАК ОБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ	26
2.1 «Новая драма» рубежа XX-XXI веков: история и география вопроса	26
2.2 Проблематика и жанрово-стилевые особенности «новой драмы» рубежа XX-XXI веков	34
2.3 Образ подростка в «новой драме» 90-х - 2000-х	38
2.4 Молодой герой в пьесах 2010-х годов на примере творчества А. Букреевой и М. Огневой	44
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	60

ВВЕДЕНИЕ

На рубеже XX-XXI веков в русской драматургии возникло движение «новая драма», главными объектами изображения которого стали современность и духовный мир человека нового тысячелетия.

«Новую драму» можно сравнить с лабораторией, занимающейся исследованием человеческой души. Герои нашего времени, волнующие их проблемы, их язык – всё это как в зеркале отражается в пьесах современных авторов и фиксирует духовно-нравственное состояние, в котором находится наше общество.

Замечено, что наиболее острые, болевые точки нашего времени проявляются в поступках подростков и молодых людей, которые только начинают делать первые самостоятельные шаги в жизни и принимать серьёзные взрослые решения. Поэтому образы юных героев в драматургии рубежа XX-XXI веков представляют большой интерес для нашего исследования.

Изображение молодого героя в русской драматургии имеет многовековую историю. Особый тип пьесы, направленный к юношеской аудитории, начинает формироваться в русской драматургии в XVII веке с возникновением школьной драмы [40, с.25]. Первые образы подростков как главных героев произведений обозначаются в русской драме в XVIII веке с приходом домашнего детско-подросткового театра, и в XIX веке эта традиция продолжается. В произведениях XIX века для профессионального драматического театра не удаётся найти самостоятельные, сюжетно значимые образы юных героев.

В советский период XX века наблюдается расцвет подростковой и юношеской драмы: в 30-е – 60-е годы в связи с массовым возникновением театров юного зрителя новое смысловое значение обретает школьная драма по отношению к школьным пьесам XVII-XVIII веков; в 60-е – 70-е годы происходит расширение узкошкольной тематики пьес и развитие получает социально-психологическое направление, всесторонне исследующее различные остросоциальные проблемы подростков и юношества; в доперестроечном

периоде 80-х одной из ведущих тенденций подростковой драмы становится так называемая драматургия «шоковой терапии»[9], ведущая правдивый разговор о накопившихся в застойное время общественных недугах.

С распадом СССР и крушением советской идеологии на рубеже XX-XXI веков начинается новейший период развития русской драматургии, связанный с возникновением феномена «новой драмы». Экономические, политические и общественные изменения, происходившие на пространстве бывшего СССР, обнажили старые и спровоцировали новые социальные проблемы. В кризисные 90-е годы в атмосфере стагнации российского театра появились новые драматурги со своим мировидением, предлагающие новые темы, новых героев, новые формы и язык.

Радикально новый взгляд получает изображение молодого героя в «новой драме». Пьес, отражающих мир современных подростков и юношества, писалось достаточное количество, однако далеко не каждая могла быть показана в ТЮЗе. Многие пьесы, главными героями которых были дети и подростки, перешли из разряда подростковой во взрослую драматургию и исполнялись (в виде читок или спектаклей) преимущественно на экспериментальных театральных площадках для взрослой аудитории.

Сегодня ситуация меняется, и современную подростковую драму всё чаще можно увидеть на афишах ТЮЗов и молодёжных театров. В 2019 году в тольяттинском театре юного зрителя «Дилижанс» вышли две премьеры - «Ганди молчал по субботам» Анастасии Букреевой (2017 г.) и «За белым кроликом» Марии Огневой (2018 г.). Обе пьесы насчитывают десятки постановок в российских театрах. В последние годы у набирающего популярность конкурса драматургии «Ремарка» появилась новая номинация, на которую принимаются пьесы для детей и подростков. Пьесы-победители активно ставятся, что свидетельствует о заинтересованности театров в диалоге с юношеской аудиторией.

Современная пьеса востребована. География её рождения очень широка, а художественный облик чрезвычайно многообразен и интересен для

исследователя. Театровед П. Руднев отмечает, что драматургические конкурсы («Любимовка», «Евразия», «Свободный театр», «Премьера», «Действующие лица» и др.) начали собирать до пятисот новых пьес в год [38, с. 233]. Такой объём требует изучения, анализа и систематизации.

Актуальность настоящего исследования обусловлена вниманием современной филологической науки к молодому герою «новой драмы». В научной среде отмечается повышенный интерес к творчеству современных драматургов. В числе исследований, посвящённых состоянию современной драмы в России, стоит отметить работы М. И. Громовой «Русская драматургия конца XX - начала XXI века» [9] и «Русская современная драматургия» [10], М. Н. Липовецкого и Б. Боймерс «Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» [28], С.Я. Гончаровой-Грабовской «Комедия в русской драматургии конца XX - начала XXI века» [8], монографию театроведа П. А. Руднева «Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е» [38].

Издаются сборники статей научно-практического семинара «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков», проходящего на базе кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, в том числе «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя» под общей редакцией Т. В. Журчевой [31]; в 2016 году по итогам 10-летней работы семинара издана коллективная монография «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: предварительные итоги» [32].

Публикуются сборники материалов конференций: в 2011 году Новосибирский театральный институт издал сборник «Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций» [48], в 2015 году в Кемерове выпущен сборник «Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков» под редакцией С.П. Лавлинского и А. М. Павлова [35].

Начиная с 1982 года, ежеквартально выходит литературный журнал «Современная драматургия», публикующий современные пьесы, обзоры драматургических фестивалей, аналитические статьи.

Следует отметить, что литературоведческих работ, посвященных исследованию образа молодого героя в драматургии рубежа XX-XXI веков не так много. Имеются лишь единичные работы, которые далеко не полно освещают этот вопрос. Имена драматургов, чьи пьесы выбраны для анализа в рамках данной бакалаврской работы, в настоящее время известны лишь в театральных кругах и выпадают из поля зрения большинства специалистов.

Объектом исследования стала русская «новая драма» рубежа XX-XXI веков.

Предмет исследования – образы молодых героев, созданные авторами «новой драмы» в 2010-е годы.

Материалом для работы послужили тексты пьес Анастасии Букреевой и Марии Огневой.

Целью дипломной работы стало выявление специфики молодого героя в драматургических произведениях рубежа XX-XXI веков.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть историю формирования подростково-юношеской драмы в России: определить ключевые темы, выявить специфику драматургического конфликта, проследить эволюцию юного героя.

2. Изучить историю и географию российской «новой драмы» рубежа XX-XXI веков, определить её ключевые темы, жанры, проблематику, художественные особенности.

3. Рассмотреть образы юных героев в пьесах 2010-х годов, исследовать художественные приёмы, используемые авторами для создания образов.

4. Проследить эволюцию юного героя в драматургии 90-х – 2000-х – 2010-х годов.

Для решения поставленных задач были выбраны следующие **методы исследования**: культурно-исторический, сравнительно-типологический, систематизация, анализ художественного текста.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что исследование вносит определенный вклад в изучение характера молодого героя и проблематики в русской драме рубежа XX-XXI веков.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы исследования могут быть использованы при изучении современной драматургии в школе и вузе, создании спецкурсов и семинаров по современной драматургии.

Положения, выносимые на защиту:

1. В современных пьесах на первый план выходит проблема молодого героя как важнейший индикатор состояния современного общества, его болевых точек.

2. Одной из главных проблем, поднимаемых в современных молодёжных пьесах, является проблема взаимоотношений между взрослыми и детьми, где отчуждённость в семье становится источником глубочайших духовных потрясений и драм юного героя, страха перед будущим, мешающего повзрослеть и находить силы, чтобы противостоять злу.

Поставленная цель и задачи определили **структуру исследования**. Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Во введении обосновывается актуальность исследования, формулируется предмет, объект, цели и задачи исследования, обосновывается теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе - «Молодой герой в русской подростковой и юношеской драме XX века» - исследуются источники становления русской подростковой и юношеской драмы: школьная драма XVII-XVIII века и детский домашний театр XVIII – XIX веков; рассматривается образ молодого героя в подростково-юношеской драматургии советского периода.

Во второй главе - «Молодой герой как объект изображения в драматургии последних десятилетий» - исследуются история и география «новой драмы» рубежа XX-XXI веков, её проблематика и жанрово-стилевые особенности; рассматривается образ подростка в пьесах 90-х - 2000-х годов; исследуются проблематика и особенности создания образов молодых героев в пьесах 2010-х годов на примере творчества А. Букреевой и М. Огневой.

В заключении формулируются выводы.

Библиографический список содержит 66 наименований.

ГЛАВА 1. МОЛОДОЙ ГЕРОЙ В РУССКОЙ ПОДРОСТКОВОЙ И ЮНОШЕСКОЙ ДРАМЕ XX ВЕКА

1.1 Источники становления русской подростковой и юношеской драмы

Истоки формирования подростковой и юношеской драматургии в России восходят к XVII - XVIII векам и тесно связаны с возникновением народных ярмарочных театров и школьной драмы.

Как самостоятельный жанр школьная драма возникла в Западной Европе на рубеже XIV-XV веков для целей воспитания и изучения латинского языка в иезуитских школах, где имела характер мистерии, панегирика, моралите.

Основоположниками школьной драмы в России являются Симеон Полоцкий - воспитанник Киевско-Могилянской духовной академии, ученый-монах, политический деятель, просветитель и поэт, воспитатель детей русского царя Алексея Михайловича (пьесы «О Навуходоносоре и трех отроках», «Комедия притчи о блудном сыне»), и Дмитрий Ростовский - митрополит Ростовский и Ярославский; духовный писатель, составитель сборников житий святых, проповедник и педагог («Комедии на Рождество Христово», «Действие на страсти Христовы списанное»).

Школьные драмы ставились с целью религиозно-нравственного воспитания и образования школьников. В школьный репертуар данной эпохи вошли три группы пьес:

- а) пьесы о святых;
- б) панегирические действия;
- в) моралите, соответствующие трём основополагающим функциям: богословской, просвещенческой и воспитательной.

Драматический конфликт в школьной драме строился на столкновении положительных и отрицательных сил с последующим разрешением конфликта в пользу духовно-нравственных, жизнестроительных ценностей.

Действующими лицами школьных драм выступали библейские, исторические, а также абстрактные аллегорические персонажи, такие, как Жизнь, Смерть, Отмщение и другие. Образ молодого героя появляется в школьной драме только как библейский персонаж.

Так, в пьесе «Комедия притчи о блудном сыне» Симеон Полоцкий перелагает на язык драмы известную евангельскую притчу, где главным героем является младший сын семейства. Не желая погубить юность в «отчинной стране», получив наследство, он отправляется за границу в надежде обогатиться знаниями. Но попав в «чуждые страны», Блудный сын начинает кутить, проигрывает деньги и доходит до обнищания. Пережив немало унижений и горя, он возвращается к отцу с повинной и обретает прощение. Действие пьесы, насыщенное музыкой, пением, перемежалось веселыми интермедиями, которые вносили в спектакль жизненные детали, придавали ему живость [40, с. 25-26].

Образы подростков в числе главных героев драматургических произведений появляются в связи с возникновением в 1779 году первого детского домашнего театра, созданного в городе Богородицке общественным деятелем, ученым и управляющим Богородицкой усадьбой Андреем Тимофеевичем Болотовым. Перу А.Т. Болотова принадлежат три пьесы, обращенные к подросткам и юношеству: «Честохвал» (1779), «Несчастные сироты» (1780), «Награжденная добродетель» (1781).

В отличие от школьной драмы-мистерии, где действующими лицами были абстрактные аллегорические персонажи, в драматургических произведениях А.Т. Болотова герои превращаются в живых людей.

Так, главные действующие лица пьесы «Несчастные сироты» [4] – добрая девушка Серафима (в переводе с древнееврейского - «пламя», «светоч») и её маленький брат Ераст (в переводе с греческого – «любимый»). От жестокого помещика Злосердова их спасает великодушный граф Благодетель. Прослеживая семантику имён и фамилий персонажей, мы приходим к выводу, что Болотов наделяет героев либо резко отрицательными, либо резко положительными чертами характера.

Эта особенность наглядно демонстрирует, что драматический конфликт в пьесах детского домашнего театра схож со школьной драмой: наблюдается прямое столкновение положительных и отрицательных сил с последующим разрешением конфликта в пользу добродетели.

А.Т. Болотов положил начало традиции детских домашних театров в России, где, как отмечал Ян Амос Коменский, выдающийся чешский педагог, «на любительских подмостках... пробуждался дух и формировался художественный вкус» [13].

В конце XVIII - начале XIX веков в печать вышли сборники пьес для домашних представлений: «Театр для пользы юношества» (1779), изд. Н.И. Новикова; «Детский театр» 1818; «Детский театр» К. Лукашевич (1896).

В XIX веке пьесы для детско-подросткового театра писали такие авторы, как К. Баранцевич, К. Лукашевич, братья Джунковские, Н. Нович, А. Федоров-Давыдов, П. Соловьева и другие.

В XIX веке основной особенностью драматургии домашнего детско-подросткового театра является продолжение и развитие христианских мотивов, начало которым положила школьная драма XVII века.

Ярким представителем детско-юношеской драматургии XIX века, в драматических сказках которой сильна христианская тематика, является Поликсена Соловьева. Основными её произведениями являются сказки «Свадьба Солнца и Весны»; «Берёзкины именины»; «Царевна Земляничка»; «Новый год»; «Дедушкино кольцо». Пьесы П. Соловьевой продолжают традиции народных волшебных сказок и строятся на корневом противополжении Человек - Природа.

Автор в своих сказках, адресованных детям и юношеству, рисует картину «верующей» природы, «природы-христианки». Народные обычаи и обряды тесно переплетаются у неё с христианскими праздниками (праздник Троицы в «Берёзковых именинах»; Пасха - в сказке «Свадьба Солнца и Весны»):

«Солнце. Да скажите, что страдание
Превратится в ликование
И блаженство без конца.
То, что сказкой называется.
Всё свершится, всё свершается
В царстве Вечного Отца» [52].

Что касается драматургии XIX века для профессионального драматического театра, то образы юных героев как самостоятельные, сюжетно значимые, в ней не встречаются. Детские образы появляются только как некий знак, символ. Например, в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» присутствует образ убиенного царевича Димитрия [37] – как символический образ жертвы взрослого мира, когда жизнь ребёнка приносится на алтарь властолюбия и политических интриг.

1.2 Герой подростковой и юношеской драмы советского периода

В XX веке развитие подростковой и юношеской драмы связано с массовым открытием в Советском Союзе профессиональных театров юного зрителя. В 30-е – 60-е годы в ТЮЗы приходит школьная пьеса, содержание которой меняется в сравнении со школьными пьесами XVII-XVIII веков.

В советской школьной пьесе четко учитывается фактор адресата – подростки, пьесы обращаются непосредственно к проблемам юношества и молодежи, главным героем драматического произведения становится подросток-школьник.

Основные вопросы, затрагиваемые школьной драмой, касались проблем личной ответственности школьника перед коллективом, вопросов становления личности, поиска призвания, отношения к труду, первой любви и т.д. Причём данные идеи замыкались главным образом в рамках узкошкольной тематики.

Исследователь И.Л. Любинский в своей книге «Театр для детей. Облик героя в советской драматургии для детей и юношества» отмечал, что в школьных пьесах «положительный герой» вместе с коллективом обычно перевоспитывал

одиначку-индивидуалиста [30]. Драматурги стремились показать силу, могущество коллектива как некоего идеального союза, воспитывающей среды и его плодотворное и положительное влияние на подростка.

Наиболее показательными примерами развертывания конфликта между коллективом и подростком и его разрешения являются две школьные пьесы: «Красный галстук» С. Михалкова и «Аттестат зрелости» Л. Гераскиной. Основное внимание в этих пьесах сконцентрировано на школьном коллективе и способах его давления на подростка. Динамика же внутренних переживаний подростков, оступившихся и исключенных из комсомола и пионерской организации, остается «за сценой». Так, в пьесе Л. Гераскиной «Аттестат зрелости» главный герой Валентин Листовский, постоянно насмехался над молодой учительницей, чем заслужил осуждение всего классного коллектива: «*Витя*. Порядочный человек пошел бы да извинился... Ты же издевался над нею! *Валентин*. Вы только из мухи слона, пожалуйста, не делайте. *Женя*. ...Ты не шути. Комитет соберем» [36].

Доминантный конфликт строится на столкновении коллективного и индивидуалистических начал: стремление школьного коллектива перевоспитать подростка / стремление подростка пройти путь становления самостоятельно. Разрешение конфликта происходит здесь за счёт слома позиции оступившегося школьника, признания подростком правоты школьного коллектива и возвращения героя на правильный путь.

В 60-е–70-е годы развитие получает социально-психологическое направление в подростковой и юношеской драматургии. Преодолеваются узкотематические границы школьной пьесы, происходит выход на более острые жизненные вопросы, затрагивается социальная и духовно-нравственная проблематика. Меняется образ героя-подростка, тип драматического конфликта и его разрешение, тематика и проблематика произведений.

В новой социальной пьесе драматурги отражают так называемые «жестокие игры» молодых людей (по одноименной пьесе А.Н. Арбузова):

- выбор между семьей и карьерой, тревожный мотив крайней эмансипации женщины (А.Н. Арбузов «Победительница», «Таня»);
- отчужденность в семье, безучастие родителей в жизни детей (В.С.Розов «Гнездо глухаря», «Кабанчик»);
- «перевернутая» система ценностей, «духовная апатия» и мещанская психология (В.С. Розов «В поисках радости»).

Социальной подростковой пьесе свойственно изменение ценностного восприятия жизни: уход от жестко-нормативных интерпретаций характеров и событий. Фокус восприятия действительности с общественных форм (школьный коллектив) переходит на индивидуальные: в центре внимания оказывается отдельный подросток.

Качественно новый аспект, появившийся в социально-психологической пьесе, - это включение в проблемную ситуацию не только коллектива, подростков, но и взрослых людей, что означало конец оторванности и изолированности поколений, изображение и анализ семейного конфликта «отцов и детей».

В социальной пьесе происходит существенная эволюция тематического поля: идея стремления подростков к идеалу остаётся также определяющей, однако юные герои обретают самостоятельность (в отличие от школьных пьес), перестраивают отношения со школьным коллективом, выходя из-под его воздействия.

Основополагающий конфликт в социальных пьесах также претерпевает эволюцию: с плана внешнего (борьба разнонаправленных интересов школьного коллектива и подростка) происходит переход на план внутренний (внутренняя борьба подростка на пути к своему идеалу, путь взросления, преодоление «внутреннего перелома», кризиса). Разрешение конфликта происходит здесь не под чьим-либо давлением, а заключается в самостоятельном решении и выводах, сделанных подростком относительно выбора своей судьбы. В финале подросток отвечает на вопрос, заданный самому себе в начале: каким быть. В результате

внутренней борьбы герой-подросток приходит не к абстрактной безличной правде, а к конкретному, личностному пониманию мира.

Эволюция драматургического мышления нашла отражение в творчестве Веры Пановой. Так, в основе сюжета пьесы «Как поживаешь, парень?» лежит история о молодом человеке Евгении Заботкине, который собирается уехать из деревни в город навстречу новой, самостоятельной жизни. Он пытается доказать, что нельзя жить по регламенту, по чужому опыту и точке зрения, что жизнь не делится на «как надо» и «как нельзя». Борясь с чужими установленными предписаниями за право собственного «голоса», он постепенно рушит свою жизнь. Но, получив именно свой жизненный опыт. Женя находит истинный путь, возрастает изнутри и перерождается духовно.

В 70-80-е годы в социальную пьесу приходят новые герои - очень разные, парадоксальные, неожиданные. Они более развиты, чем их одногодки предыдущих времён: они в готовом виде получают те истины и блага, которые приходилось завоевывать старшим; их уже трудно удивить чем-либо; порой они кажутся излишне рассудочными, циничными, эгоистичными.

Как писала критик Н. Катаева, «это поколение родилось в шестидесятых, и чуть ли не с пелёнок все чудеса на свете им представляются реальностью. Их влекут совершенно особые музыкальные ритмы, сумасшедшие скорости и самые невероятные модели одежды. Вне сомнения, их барабанные перепонки устроены по-особому, а их способность воспринимать всю обрушивающуюся на них информацию века НТР воистину уникальна» [23, с. 20].

Одной из главных линий в молодёжных пьесах становится психологическое исследование взаимоотношений между взрослыми и детьми, причём авторы пьес отвергают априорность конфликта «отцов и детей». В одних произведениях рассказывается о дружбе и взаимопонимании, как важнейшем залого нравственного здоровья молодого человека, его гражданского созревания, а в других - об абсолютной отчуждённости как источнике многих духовных потрясений и драм юного героя. Души подростков - тонкие и хрупкие, их легко исковеркать жестокостью и грубостью, но они в такой же степени распахнуты

для добра и благородства. И во всех случаях они ищут неформального, «нерегламентированного» общения со взрослыми. При этом очень важно, какие люди окажутся рядом на пути.

Эта проблема была в центре внимания драматурга Геннадия Семёновича Мамлина. Так, пьеса «Салют динозаврам!» (1979), имевшая успех в театре и удачно поставленная на телевидении, повествует о том; что «суть человеческой близости не в генеалогическом родстве, а в духовном» [64].

Герой пьесы, десятиклассник Вася, уже привык подолгу жить без родителей: они вулканологи, «полгода на Камчатке, полгода в Москве». Была бабушка, но недавно умерла. Понятно, что Вася считает себя совершенно взрослым, самостоятельным, и поэтому любые посягательства на свободу, понимаемую им как вседозволенность, вызывают у него протест. Так, в пустующей квартире удобно репетировать школьной джазовой группе, в которой Вася - «главное лицо»: ударник! Недовольные, протестующие соседи для него - враг номер один, источник мстительных чувств. Одним словом, перед нами типичный «трудный» молодой человек, на которого, как говорится, нет управы. Но вот в его жизнь вошла некая пенсионерка Анна Андреевна, приехавшая в Москву из далёких Саян и по ошибке оказавшаяся в незнакомой квартире. Для Васи все взрослые - или «предки», или «динозавры». Именно так он воспринимает и эту старушку, неизвестно откуда явившуюся да ещё начавшую было его «воспитывать». Но очень скоро «оборонительная позиция» Васи оказывается ненужной, постепенно исчезает «ершистость» в поведении, резкость и колкость в манере разговора. Потому что Анна Андреевна, хотя и из «динозавров», но, как это ни странно, всё правильно понимает. Она помогает Васе найти разумный выход из «борьбы» с соседями, окружает одинокого, по сути, подростка теплом и уютом, входит в мир его интересов, сочувствует ему, заряжает своим жизнелюбием. И всё это без ненавистного подросткам занудства и дежурных поучительных сентенций. Чужой человек, Анна Андреевна становится для Васи и его товарищей самым близким, самым верным другом.

Жажда человеческого духовного общения, не «по расписанию», отличает

и героев пьесы Георгия Исидоровича Полонского «Драма из-за лирики» (1975). Ребята-десятиклассники тянутся душой к учительнице по литературе Марине Максимовне, «Мариночке»: они задерживаются в школе, забывают об обеде, собираются субботними вечерами на чай в квартире учительницы, спорят об искусстве, читают стихи, обсуждают свои проблемы и поют свои песни. Им здесь интересно, их отношения цементируются умом и душевной деликатностью Марины Максимовны, что рождает у ребят ответное абсолютное доверие и рыцарскую преданность. Пожалуй, самая большая победа этой «счастливой женщины», как называет её мудрый пожилой коллега, в том, что к ней тянутся и те «трудные» ребята, которые в свои 16-17 лет уже успели во многом разочароваться, в том числе и в «учителях-душевниках». Таков Саша Майданов, сменивший три школы, состоящий на учёте в детской комнате милиции, «перевидавший много всяких учителей» и усомнившийся в том, «что бывают учителя такие, чтоб с ними можно было о чём угодно говорить, о чём педагогика не велит» [34].

О печальных результатах отчуждённости в семье, об ответственности каждого из нас за тех, кто рядом, о «зависимости людей друг от друга, когда иное неосторожное движение, слово могут оказаться губительными» [2] рассуждает Алексей Арбузов в пьесе «Жестокие игры», главные герои которой – двадцатилетние ребята.

Родители Нели, подавляющие любое проявление самостоятельности у дочери, «доигрались» до того, что дочь наделала много глупостей, сбежала из дома в Москву. И хотя добротой своей и непосредственностью, открытостью она и «растопила» ледяное сердце Кая и его друзей – «мушкетёров», но продолжает «играть» на грани жестокости, не думая о других, когда тайно увозит в Москву чужого маленького ребёнка, выдав его за своего, надеясь таким способом испытать на прочность чувство к ней Никиты. «Играют» родители Кая, живя за границей, думая больше о себе, чем о сыне. «Играют» в большую, дружную трудовую семью в доме Никиты. Почти не видят друг друга, редко встречаясь за семейным столом по праздникам, каждый занят собой... А у детей между тем

растёт обида и даже ненависть к родственникам. Кай преисполнен жалости к себе. Двадцатилетний художник, он постоянно рисует дождь. Никита, так же, как и его родители, живёт «бегом», не оглядываясь, спешит всегда лишь к одной цели: быть первым. Пожинает плоды своих «жестоких игр» отец Терентия. Пьяница, он свёл в могилу жену и фактически лишился сына. Терентий, пожалуй, единственный, кто к жизни относится серьёзно, не «играет», и потому прочнее своих друзей стоит на ногах. Ему не на кого надеяться, он самостоятелен, работает. И не он, а отец ждёт от него помощи. Квартира Кая, «мушкетёрский союз» необходим, однако, всем троим, здесь им «теплее», они согреваются в своей ностальгии по доброте и человечности воспоминаниями о детстве.

В центре пьесы - Миша Земцов, вернее его отношение к жизни. Не «играть», а жить, «весело проживать самые сложные события своей биографии» - вот суть этого характера, противопоставленного другим персонажам. Миша искренне любит жизнь, своего только что рождённого ребёнка, жену, которую он прощает за измену. Его трагическая смерть приводит всех героев истории к осознанию того, что без любви, тепла и внимания к своим близким человек проходит мимо счастья, жизнь его становится пустой, холодной и бессмысленной.

Алексей Арбузов говорит о влиянии отцов на своих детей, о необходимости в жизни молодого человека любящих родителей – не таких, кто ограничивается лишь финансовым обеспечением, но тех, кто дарит настоящее человеческое тепло, поддерживает в трудную минуту, искренне интересуется настоящим и будущим своего ребёнка, дарит ему заботу и внимание.

В литературе кануна перестройки одной из ведущих тенденций стала так называемая «шоковая терапия» [9]: усиление публицистического начала, ужесточение конфликтов и жизненных ситуаций, стремление к острому, правдивому разговору о накопившихся в застойное время общественных недугах. Эта тенденция коснулась и драматургии для детей и юношества, особенно под влиянием наступившей гласности.

Наркоманы и проститутки, юные бездушные прагматики, «неформалы», особо жестокие хулиганы вышли на экраны и сценические подмостки. Всё это - герои произведений, рассказывающих о том, как гражданская незрелость молодых в обстановке общественного к ним равнодушия, безразличия может обернуться непомерной жестокостью, а иногда идеологическим и физическим терроризмом. Не случайно многие пьесы этого времени о подростках выросли из реальных историй и журналистских очерков («Вагончик» Н. Павловой, «Ловушка № 46, рост второй» и «Между небом и землёй жаворонок вьётся» Ю. Щекочихина и др.).

«Драматургия гласности» обращалась к острым социальным вопросам, констатируя моральное разложение общества, но зачастую не предлагая готовых ответов на путь выхода из духовного тупика, оставляя юного героя один-на-один с бедой.

Такова пьеса Юрия Петровича Щекочихина «Между небом и землёй жаворонок вьётся» (1989). Это остро публицистический, откровенный разговор о наркомании. «На нас надвигается чудовище, - горько признаётся в интервью журналисту герой пьесы, полковник, только что потерявший сына-десятиклассника, покончившего с собой (передозировка наркотиков). - Если мы не спасём наших сыновей, то можно считать, что мы прожили жизнь бессмысленно, и для того чтобы убедиться в этом, нам не нужно ядерной войны» [51].

В пьесе художественно обобщаются реальные факты, взятые из исповедей подростков, с которыми работал журналист Щекочихин. Отсюда пронзительно правдивые описания состояния наркоманов на разных стадиях «погружения».

Пьеса, поставленная А. Бородиным на сцене Центрального детского театра в Москве, производила на зрителей сильное эмоциональное впечатление. Театральный критик И. Велехова в рецензии на спектакль считает большим достоинством постановщика, что он отчётливее, чем это сделано в тексте пьесы, прослеживает линию «ослабления внутренних, душевных связей в обществе,

глухоту к нравственным проблемам». Этот лейтмотив «достигает трагического пика в развёрнутой сцене финала, где двое, девушка и юноша, бегут от преследующей их по пятам гибели, а толпа, сквозь которую идёт погоня, смотрит мимо них, она занята, поглощена какой-то бессмысленной псевдожизнью, псевдодвижением» [7].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В результате проведённого исследования мы установили, что в русской драме начиная с XVII века складывается особый тип пьесы, направленный на юношескую аудиторию. В школьной драме-мистерии XVII-XVIII веков образы детей и подростков изображали библейских героев. В XVIII-XIX веках формируется домашний детско-подростковый театр. В пьесах этого направления юные герои - это уже не аллегорические персонажи, а живые люди; герои пьес наделялись либо резко положительными, либо резко отрицательными характерами; пьесы были направлены на духовно-нравственное воспитание, в них прослеживались христианские мотивы, добро всегда побеждало зло. В драматургии XIX века для профессионального драматического театра отсутствуют самостоятельные, сюжетно значимые образы юных героев, однако встречается символический образ ребёнка как жертвы взрослого мира.

В XX веке в Советском Союзе начинают массово открываться театры юного зрителя и возникает потребность в пьесах для детей и юношества. В 30-е-60-е годы развитие получает «школьная драма», смысловое содержание которой меняется по отношению к школьной драме XVII-XVIII веков. Главным героем школьной пьесы становится подросток-школьник; тематика пьес касается вопросов становления личности, поиска призвания, отношения к труду, первой любви и т.д.; основной акцент делается на школьном коллективе и способах его давления на подростка, динамика же внутренних переживаний подростков остается «за сценой».

В 60-е-70-е годы появляется социально-психологическая пьеса, в которой поднимаются более острые жизненные вопросы, затрагивается социальная и духовно-нравственная проблематика, на первый план выходит внутренняя борьба подростка на пути к своему идеалу. Молодой герой активно ищет своё место в жизни, совершает ошибки, но через полученный жизненный опыт обретает личностное понимание мира.

В 70-е-80-е годы появляются подростковые пьесы, главные герои которых отличаются сложным характером: в отличие от своих одногодок предыдущих времён, они ни за что не сражались и получили все жизненные блага в готовом виде, поэтому их трудно чем-то удивить. В пьесах этого периода поднимаются вопросы нравственного здоровья подростков, подчёркивается важность дружеских отношений между детьми и взрослыми, говорится о печальных результатах отчуждённости в семье.

Данная проблема усиливается в пьесах периода гласности, где молодой герой в атмосфере всеобщего равнодушия и вседозволенности начинает морально разлагаться, становится жестоким, бездушным и безнравственным. Драматурги ведут откровенный разговор о самых острых проблемах юношества и подчёркивают влияние семьи и общества на формирование ценностных ориентаций подростка.

ГЛАВА 2. МОЛОДОЙ ГЕРОЙ КАК ОБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

2.1 «Новая драма» рубежа XX-XXI веков: история и география вопроса

На рубеже XX-XXI веков русская культура была отмечена мощным драматургическим бумом. В русской современной драматургии возникло целое направление, социокультурный феномен, имя которого – «новая драма».

В значительной степени – и в этом вопросе сходятся и театроведы, и филологи, и социологи – толчком к возникновению «новой драмы» послужил общественный слом 1990-х, время, когда на пространстве бывшего СССР происходили экономические, политические и общественные изменения, обнажившие старые и спровоцировавшие новые социальные проблемы. Подобные сдвиги вызывали желание молодых драматургов ясно и просто высказываться о том, что происходит вокруг них.

Современная пьеса затронула множество пластов не только эстетики, но и социальной жизни, поставила вопрос о том, куда движется не только искусство, но и общество. Именно новые драматурги после сложных 1990-х годов первыми заговорили о необходимости обновления театра и театрального языка.

Радикально новый взгляд получило изображение молодого героя в «новой драме», но прежде чем приступить к обсуждению этой темы, приведём краткий экскурс в историю и географию феномена «новой драмы», обозначим её проблематику и жанрово-стилевые особенности.

Термин «новая драма» был заимствован у эстетически цельного художественного направления, возникшего в западной драматургии конца XIX - начала XX века. «Новой драмой» условно обозначили новации, которые заявили о себе в европейском театре 1860 - 1890-х годов. Главным образом это социально-психологическая драматургия, в момент своего возникновения ориентированная на натурализм в прозе, на обсуждение в театре граждански значимых «злободневных» проблем.

«Новая драма» рубежа XIX-XX веков противопоставляла себя традиции - эпигонскому и стилизованному под буржуазные вкусы романтизму, эстетике «хорошо сделанных» или в целом развлекательных пьес. По сравнению с мелодраматическим репертуаром французского театра середины XIX в. «новая драма» была не только злободневна, но и выводила новые социальные типажи, подчеркивала драматизм человеческого существования. В условиях резкого расширения горизонтов познания, новейших открытий в биологии, медицине и психологии человек в общественном сознании понемногу терял былую самостоятельность активной и независимой «единицы», оказался без остатка связанным не только средой, но и самим собой, своими привычками, своим внутренним комфортом. Отсюда наличие в «новой драме» острого морально-философского конфликта между «ложью» и «правдой», бытием и сознанием, мыслью и поступком, реализуемого иногда в форме бытовой, психологической, а иногда и символической драмы.

В круг драматургов «новой драмы» принято включать А.Чехова, Г.Ибсена, А.Стриндберга, Г.Гауптмана, М.Метерлинка. Кроме того, к ним по своим эстетическим поискам примыкает русская символистская драма – И.Анненский, А.Блок, Л.Андреев, Ф.Сологуб и др [16, с. 9].

Спустя столетие, термин «новая драма» в России начали применять к феномену постсоветской драматургии. Театровед П. Руднев отмечает, что у нас термин «новая драма» был придуман случайно и стихийно для того, чтобы дать почувствовать отдельность, «герметичность» новейшей пьесы, её инаковость по отношению к драме второй половины XX века, как «инаковой» была «новая драма» Чехова, Ибсена, Стриндберга и Гауптмана по отношению к драме второй половины XIX века [38, с.257].

По мнению журналиста и театрального критика Е. Авдошиной, оба явления рубежа веков роднит «смена содержательной парадигмы, вынос неприукрашенной жизни на сцену, обновление театрального языка» [52].

П. Рудневу представляется принципиально важным отказаться от понимания термина «новая драма» как эстетики, как совокупности рамочных

художественных принципов и считать «новую драму» театральным движением за обновление репертуара в 1990-2000-е годы: серией мероприятий, акций, фестивалей, конкурсов и частных инициатив, связанных с повышением престижа драматурга в контексте современного театра.

Обозначим вехи истории российской «новой драмы». Речь не столько про эстетику, сколько про институты, которые делают «новую драму» движением. Картина складывается из семинаров, драматургических премий и конкурсов, театров современной пьесы, которые формируют сегодняшнюю «новую драму».

1990-е годы вошли в историю театра как годы стагнации. После распада СССР произошёл разрыв театра с драматургией. Прежде всего исчез механизм распространения пьес по театрам - интернета в то время ещё не было, театральные журналы перестали выходить, а сборники пьес в то время не печатались. Для огромной, раздробленной страны с затрудненной коммуникацией этого обстоятельства было достаточно для того, чтобы сформировалось устойчивое мнение: «У нас нет современной пьесы».

Случился и серьезный поколенческий разрыв: в 1990-х годах почти не было вакансий для молодых театральных деятелей, негде было дебютировать, не работали программы, которые бы превращали дебютантов в зрелых художников, социализировали бы их. Тогда многие молодые уходили из профессии в смежные области. И в наибольшей степени эта сложность повлияла на цех драматургов.

В эпоху политических реформ перестают писать пьесы все важнейшие драматурги 1980-х: Эдвард Радзинский, Михаил Роцин, Владимир Арро, Александр Гельман, Михаил Шатров, Виктор Славкин. Умирает Игнатий Дворецкий. Уезжает за границу Алексей Шипенко, начавший писать в самом конце существования СССР. Перестает писать для сцены Людмила Петрушевская (она вернется к драматическому жанру только в начале 2010-х). Продолжали писать Алексей Казанцев, Александр Мишарин, Леонид Зорин, но для фиксации нового мира нужны были какие-то иные методы. Были,

разумеется, исключения: Александр Галин, Владимир Гуркин, Людмила Разумовская и Нина Садур.

А самым важным фактором расставания театра и новой пьесы стал дух времени: современный герой исчез с подмостков, реальность на какое-то время перестала интересовать театр и, видимо, общество. Реальность 1990-х ужасна, криминальна, безысходна, неузнаваема - и она полностью исчезает со сцены; театр уходит в ностальгию, сновидение, грезы, не желая работать над отражением в зеркале. Феноменом 1990-х стали инсценировки классической прозы. Именно тогда возвращается и крепнет знаменитая актерская школа Петра Фоменко, которая славится особым методом реализации прозы.

Движение за обновление репертуара начали сами драматурги.

По наблюдению театрального критика Марины Давыдовой, «русский театр с начала 90-х страдал необычной формой изоляционизма. Он замкнулся как в скорлупе, в своих традициях, оградил себя от неудержимо и стремительно меняющейся реальности... «Новая драма» стала эдакой горькой пилюлей, которую прописали русской сцене для выздоровления» [12].

Первая волна «новой драмы» началась в 1990 году благодаря фестивалю молодой драматургии «Любимовка», основанному российскими драматургами Михаилом Роциным, Алексеем Казанцевым, Виктором Славкиным, Владимиром Гуркиным и другими. Особенностью «Любимовки» были и остаются довольно демократичные критерии отбора пьес. «На каждом фестивале должна быть гениальная пьеса, должны быть хорошие, обычные - а одна пьеса должна быть ужасная!» [59] - говорил Виктор Славкин. Альтруизм организаторов и участников и готовность к «неудобным» пьесам - два ключа к успеху «Любимовки» и пример для всей будущей «новой драмы».

Суть фестиваля заключалась в открытии новых имён и попытке выстроить прямой диалог с академическими театрами. Здесь впервые были организованы читки пьес Ксении Драгунской, Елены Исаевой, Вадима Леванова, братьев Пресняковых, Максима Курочкина, предполагая вписать их в контекст современного театрального движения.

Начали появляться экспериментальные театральные площадки, где активно ставилась новейшая пьеса. Так в 1990 году в Санкт-Петербурге был образован театр «Особняк», где свет увидели пьесы «старших братьев» по новодраматовскому перу: «Пубертат», «Зеленые щеки апреля», «Газета «Русский инвалид» Михаила Угарова, «Активная сторона бесконечности», «Я, не я, она и я», «Девочка со спичками» – Клима.

В регионах рождались театры и театральные сообщества, одним из которых стала кемеровская «Ложа», основанная в 1991 г. драматургом Евгением Гришковцом, изначально при Союзе художников, потом при Кемеровском техническом университете.

В Екатеринбурге усилиями Николая Коляды на базе театрального института (ЕГТИ) был сформирован курс драматургов, выпустивший целую плеяду учеников и последователей. В их числе Василий Сигарев, Олег Богаев, Александр Архипов, Ярослава Пулинович.

В Тольятти усилиями Вадима Леванова при театре-студии «Голосова 20» образовался «Цех драматургов», в котором стал проводиться ежегодный фестиваль «Майские чтения» и издаваться одноименный альманах. Из открытых Левановым драматургов сегодня широко известны Вячеслав и Михаил Дурненковы и Юрий Клавдиев. Их пьесы идут в разных российских городах и за рубежом.

Можно сказать, что до 1998 года, до момента открытия А.Казанцевым и М.Рощиным собственного театра - «Центр драматургии и режиссуры» Алексея Казанцева и Михаила Рощина - новая драма накапливала текстовый опыт, который в полной мере реализовался в новом театре, ориентированном на постановки современных пьес молодыми режиссерами. «Пожалуй, именно 1998 год можно назвать началом второй волны «новой драмы» на экспериментальной сцене», - отмечает М.Сизова [4].

Вышел спектакль «Пластелин» Кирилла Серебренникова по пьесе Василия Сигарева. Драматург Михаил Угаров дебютировал как режиссер собственной

пьесы со спектаклем «Облом off». Затем были поставлены «Пленные души» Владимира Агеева по пьесе братьев Пресняковых.

В 2002 году в Москве Еленой Греминой, Михаилом Угаровым и другими литераторами и режиссёрами был создан театр документальной пьесы «Театр.doc», чей репертуар, главным образом, составляли и составляют документальные пьесы, написанные на материале современной действительности и имеющие острую социальную направленность. Руководители театра превратили документальность в кредо, связав документальность с выживаемостью театра, с его необходимостью для нового поколения.

Наряду с театральными работами в «Театре.doc» начали проводиться экспериментальные, лабораторные опыты, фестивали. Наиболее значительные – совместный с польским театром «AdSpectatores» проект «1612» во главе с М.Угаровым и М.Курочкиным, фестиваль «Кинотеатр.doc» (2004 г.), открывший зрителям имена таких ярких режиссеров, как Валерия Гай-Германика, Николай Хомерики, Павел Костомаров и Антуан Катин.

До настоящего времени Театр.doc проводит фестиваль современной драматургии «Любимовка».

Политику реализации новой пьесы поддержал театр «Практика» - московский театр, созданный в 2005 году режиссёром Эдуардом Бояковым как экспериментальный центр новой драмы. По его же инициативе в Перми на базе Пермского академического Театра-Театра открывается «Сцена-Молот», ориентированная на экспериментальные постановки.

«Новая драма», прочно обосновавшись в Москве, постепенно переместилась в регионы, желая освоить всё новые и новые пространства, а порой даже выходя за пределы Российской Федерации и перекочевывая к ближайшим соседям – в Белоруссию и Украину. Так в 2005 г. в Белоруссии возник «Свободный театр» Николая Халезина, а при нём одноименный драматургический конкурс, открывший зрителю Павла Пряжко. В свою очередь, в Украине появился харьковский фестиваль «Курбалесия», созданный в 2003 г.

и активно пропагандирующий в своей программе драматургию современных авторов.

Следует добавить, что второй период связан с огромной фестивальной активностью «новой драмы». Говоря о фестивалях, можно вспомнить и о «Коляда-театре» (2001) в Екатеринбурге, возникшем чуть раньше, но явившемся мощным катализатором для выявления новых имён. Поскольку организатор и художественный руководитель Николай Коляда, как уже говорилось ранее, не только занимался и занимается обучением молодых авторов на своём семинаре, но также проводит ежегодный драматургический фестиваль «Евразия», открывающий новые имена и знакомящий авторов с режиссёрами. На одном из таких фестивалей Валерием Фокиным была отобрана к постановке пьеса «Святая Блаженная Ксения Петербургская в житии» Вадима Леванова, поставленная в Александринском театре как «Ксения. История любви».

В 2003 году по инициативе Московского театра «Школа современной пьесы» был учрежден Международный конкурс русскоязычной драматургии «Действующие лица». В числе учредителей - театр Российская государственная библиотека искусств, Радио «Культура», журнал «Современная драматургия».

С 2011 проводится конкурс новой драматургии «Ремарка» [58], созданный режиссёром и продюсером Олегом Липовецким в 2011 году в Петрозаводске для поддержки и продвижения талантливых драматургов Карелии и Северо-Запада. За недолгое время существования конкурс быстро перерос региональные рамки. С 2017 года у конкурса открылась новая номинация – «Маленькая ремарка», в которой рассматриваются пьесы для детей и подростков. Куратор данной номинации – драматург и сценарист Мария Огнева.

В 2016 году для поддержки и развития современной драматургии появился конкурс «Кульминация» [65], объединяющий все действующие конкурсы драматургии России в единый конгломерат, выступая в роли конкурса конкурсов. Проект организован Фондом развития современного искусства (ФРСИ), Союзом театральных деятелей (СТД) РФ и Мастерской Дмитрия

Брусникина. Объединённое жюри с участием широкого круга экспертов и лидеров мнений формирует лонг-лист «Кульминации», состоящий из десяти лучших пьес действующих профессиональных конкурсов и фестивалей. Три пьесы становятся победителями конкурса. «Кульминация» оказывает заметное влияние на театральную жизнь страны. Все пьесы из шорт-листов и многие из лонг-листов ставятся на сценах российских театров, а в премии «Золотая маска» появилась номинация «Работа драматурга».

Заканчивая обзор истории движения «новой драмы» на рубеже XX-XXI веков, приходим к выводу, что за три десятка лет была создана устойчивая система, охватывающая Россию и бывшие союзные республики. Эта инфраструктура начала заниматься отбором пьес и их дистрибуцией по стране, экспертной работой, образованием драматургов, режиссеров, артистов, обеспечением присутствия современной пьесы в социальных сетях. Сегодня нет ощущения, характерного для 1990-х, что талант может сгинуть, раствориться - социальный лифт для молодых драматургов существует.

Сегодня драматургическая жизнь очень насыщена. Семинары, лаборатории, читки, показы, фестивали, дискуссии, конкурсы идут по всей России практически нескончаемым потоком и серьезно влияют на театральный климат в стране.

Движение современной пьесы - весомая часть обновления и омоложения русского театра. Самый важный результат прошедших лет: вместе с новой пьесой в театр пришли новое актёрское поколение, новая режиссура, новые смыслы, новые театры, новые площадки и, наконец, - новый зритель. Молодым режиссёрам вход в большой театральный мир открылся, прежде всего, через постановку современной пьесы; утвердилась практика «двойных дебютов», когда молодой постановщик несёт с собой новый текст.

Новая пьеса подняла волну общественных дискуссий о театре. Более того, как социально активное искусство (новые пьесы очень публицистичны, затрагивают острые, конфликтные темы), новая драма вернула театру общественную значимость.

2.2 Проблематика и жанрово-стилевые особенности «новой драмы» рубежа XX-XXI веков

Как правило, с понятием «новая драма» поначалу были связаны представления о так называемых «чернушных» пьесах 90-х, поскольку их главными действующими лицами становились маргиналы, уголовники, бомжи, наркоманы и прочие представители «социального дна», а тексты изобиловали ненормативной лексикой и разрушали устоявшиеся каноны драматургии.

Со временем «новая драма» вобрала в себя множество форм, тематических и жанровых направлений, значительно расширив представление о том, какой может быть современная пьеса.

В общем и целом «новая драма» характеризуется обращением к современности и исследованием состояния духовности поколения людей, живущих в начале XXI века. Пристальное внимание в «новой драме» уделяется внутреннему миру подростка, о чём мы подробно поговорим в следующем параграфе.

Вопрос о жанрово-тематической типологии современной драмы пока остается открытым. Отдельными исследователями и критиками намечаются попытки подобной классификации, но, как правило, они пока ещё не имеют достаточно серьезной аргументации.

Если говорить об основных направлениях в современной драме, то в общем достаточно пёстром тематическом потоке драматургии лидирует бытовая пьеса, основанная на усиленном внимании к маргинальному и «маленькому человеку», к социальнонизовым пластам, к «буднично-житейским» проблемам. На бытовом материале созданы пьесы Н. Коляды, Е. Исаевой, О. Михайлова и многих других авторов.

Одной из инновационных форм «новой драмы» стал документальный театр или Театр.doc, чьи тексты строятся на технике «вербатим», предполагающей запись и последующую обработку обыденной речи людей. Таким образом в документальной пьесе происходит подмена таких понятий как

«художественность», «творческий вымысел», «эстетическая составляющая» натурализмом, жесткой ангажированностью ситуаций, намеренным отказом от литературных языковых норм и активным использованием обценной лексики, обращением скорее к физиологическим характеристикам персонажей и их проявлениям, нежели к духовным. Понятие «духовности» персонажей заменяется понятием «бездуховности», отражающим те перемены, которые происходят в жизни нашего общества за последние двадцать лет.

Противоположное направление «новой драмы» связано с пьесами «чеховского настроения», так определяет их критика. На эту типологическую группу, в частности, обращают внимание М.И. Громова [9], И.А. Канунникова [21]. М.И. Громова отмечает опыт чеховской драмы в творчестве О. Мухиной, М. Угарова, К. Драгунской, А. Слаповского, Е. Греминой. О «ретро-пьесах» пишет И.А. Канунникова, обозначая поворот «новой драмы» к неосентиментализму: «После публицистического угара и стремления как можно более жёстко и вызывающе обнажить все общественные язвы и социальные пороки, характерные для перестроечного и постперестроечного времени, в современной драматургии отчетливо обозначилась прямо противоположная тенденция. Вместо намеренно антиэстетичных подробностей современной жизни – стремление к изящно выстроенным, поэтичным картинам и образам прошлых эпох; вместо жестко определенного, четкого взгляда на мир – призрачная неуловимость очертаний и настроений, легкая импрессионистичность; вместо безнадежных и беспросветных финалов – светлая печаль и философское отношение к неизбежному «бегу времени»; вместо нарочито грубого языка – классически чистое русское слово» [21].

Ещё одно направление «новой драмы» связано с созданием пьес по мотивам известных классических сюжетов: «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова (по роману А. Гончарова «Обломов»), «На доньшке» И. Шприца (по пьесе М. Горького «На дне»), «Вишневый садик» А. Слаповского.

Для «новой драмы» характерны поиски новых жанров. В числе подзаголовков пьес встречаются такие определения как: «монолог», «дневник», «драматическая оратория», «сны», «заводской концерт», «драматургический рэп», «фантазия на тему», «музыкальная импровизация», «бит-драма» и другие.

Своеобразный новый жанр - жанр читки новой пьесы с последующим её обсуждением - сформировался на многочисленных фестивалях «новой драмы». Изменилось само представление о тексте пьесы: вместо текста литературного, художественного теперь звучит просто текст, где главное – импровизация, возможность изменить что-либо на ходу.

Большое развитие получил жанр монодрамы. Одним из ярких представителей данного направления стал Евгений Гришковец - «король моноспектакля», «человек-театр», появившийся в театральном мире в конце 90-х. Его знаменитая пьеса «Как я съел собаку», ставшая большим явлением в театральной жизни, появилась сначала в сценическом исполнении, и уже гораздо позже была перенесена на бумагу. Соединяя качества автора, актера и режиссера в одном лице, Е. Гришковец представляет монологи-исповеди, приглашая к соучастию в них зрителей. Сбивчивое и прерывистое повествование в его пьесах называют «потокосознания» и «внутренними монологами».

Стоит отметить, что в последние десятилетия в театрально-литературной практике Европы и России монодрама становится всё более актуальной как явление искусства [1]. В мировой драматургии данный жанр существует довольно давно и обладает рядом устойчивых признаков. Согласно определению, данному в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [29, с. 586], «монодрама - драматическое произведение, исполняемое одним актёром» (классический пример - сцена-монолог А. П. Чехова «О вреде табака»). В начале XX в. монодрама стала предметом многочисленных споров, толкований, театральных экспериментов. Первая оригинальная теория монодрамы была изложена в реферате драматурга и теоретика театра Н. И. Евреинова «Введение в монодраму», который даёт следующее определение этому понятию: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода

драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим» [15, с. 7-8, 15]. По мнению Евреинова, на первый план в монодраме выдвигается психология. Подобного взгляда на монодраму придерживался и режиссёр А. Р. Кугель, по выражению которого, монодрама - это «различные модификации одного сюжета», разнообразие которого идёт от психологии, она же, наряду с сознанием, и становится предметом нового театра: «основой монодрамы становится то же самое право каждого видеть по-своему, которое получило столь широкое признание в изобразительных искусствах» [26]. Вячеслав Иванов, один из лидеров символизма, в недрах которого, по мнению многих историков литературы и театра, вызрела идея монодрамы как формы выражения авторского мировидения, писал в книге «Борозды и межи»: «В наши дни наряду с объективным центром, стягивающим воедино сочувственные токи театрального коллектива, возникает и утверждается на сцене энергетический центр иного типа - центр субъективный. Объективная драма уступает место субъективной, её личины становятся масками её творца, её предметом служит его личность, его душевная судьба» [20, с.284].

Помимо Е. Гришковца к жанру монодрамы (или монопьесы) обращались такие яркие представители «новой драмы» как В. Леванов, Ю. Клавдиев И. Вырыпаев, А. Слаповский и многие другие.

«Новая драма» имеет свою языковую специфику. Это актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него. При этом новой драмой может быть и историческая пьеса, если она включает в себе попытку говорить об исторических событиях новым языком.

Стоит отметить, что современные драматурги создают пьесы с учётом возможностей, которые могут дать режиссёру-постановщику новые технические

средства, направленные на работу со сценическим пространством, световым и звуковым сопровождением спектакля.

«Новая драма» активно развивается, вырабатывая свои драматургические каноны и жанровые формы. Театр, как и драматургия, находится сегодня в стадии некоего грандиозного эксперимента, пытаюсь найти свой путь в новом культурном пространстве, и отвоевывая это пространство у Интернета и телевидения. Чем завершатся эти поиски и противостояние, сказать пока сложно. Однако самый процесс активного развития современной драмы, многочисленные жанровые поиски и новообразования – явление для театральной жизни вполне закономерное, и здесь говорить о каких-то отклонениях от нормы не стоит. Как это бывает во все времена, из множественного потока выделяются какие-то направления, имена, пьесы, отразив те процессы, которые происходят в жизни нашего общества в последние десятилетия. Это вопрос времени. «Новая драма» внесла интересный вклад в развитие образа молодого героя в русской драматургии, о чём мы поговорим далее.

2.3 Образ подростка в «новой драме» 90-х - 2000-х

Образ подростка часто встречается в новых пьесах 90-х – 2000-х годов, однако в отличие от подростково-юношеской драмы советского периода адресатом большинства текстов становится взрослый зритель. Пьесы, главными героями которых являются дети, подростки и молодые люди, выпадают из разряда подростковой драматургии и не могут быть показаны юношеской аудитории.

В пьесах «новой драмы» нашли отображение такие острейшие проблемы нового поколения, как:

- распад семьи и одиночество молодого человека в семье и обществе («Соколы» В. Печейкина, «Пластелин», «Волчок» В. Сигарева);
- подростковая жестокость («Собиратель пуль», «MONOTEIST» Ю. Клавдиева);

- наркозависимость («Божьи коровки возвращаются на землю» и «Семья вурдалаков» В. Сигарева, «Сны» И. Вырыпаева);
- детский суицид («Путешествия на краю» И. Савельева).

Юные герои в основном появляются в трагическом ореоле «никому не нужных», «заблудившихся» в нашем жестоком абсурдном мире, обречённых на одиночество и «выживание», вместо нормальной человеческой жизни. Вот почему не в театре юного зрителя, а на сцене драматических театров и экспериментальных площадок увидели свет пьесы «Пластилин» В. Сигарева и «Не про говорённое» М. Покрасса (Центр драматургии и режиссуры), «Путешествия на краю» И. Савельева (Театр Сатиры). Не для детской аудитории и такие современные пьесы о молодых, как «Клинч» и «Блин-2» А. Слаповского, «За стеклом» Р. Солнцева, «Выглядки» и «Раз, два, три» В. Леванова, хотя среди героев в них есть не одни только старшеклассники, но и дети от четырех до 15 лет.

Можно сказать, что в современной драматургии определилось тематическое направление, связанное с болевыми проблемами в подростковой и юношеской жизни.

Возникает целый пласт пьес, герои которых – подростки из неблагополучной среды – детдомовцы, безотцовщина, полукриминальная шпана.

«Пьесы Юрия Клавдиева («Я, пулеметчик», «Пойдем, нас ждет машина», «Монотеист», «Сердце малолетки»), Ярославы Пулинович («Наташина мечта»), Василия Сигарева («Волчок», «Пластилин»), Вадима Леванова («Раз, два, три», «Выглядки») смело можно использовать как пособие по подростковой психологии, для которой характерен не здравый смысл, а взрыв сиюминутных эмоций», - отмечает Т. В. Журчева [17]. В них на зачаточном уровне пробуждается индивидуальное сознание и одновременно проявляется стремление раствориться в стае, они крайне зависимы от внешнего мира (родители, школа, та же стая) и отчаянно стремятся к независимости, они – судьи жестокого и страшного мира и в то же время его неотъемлемая часть, его

порождение. Эти герои, в силу своего социального неблагополучия, вырваны из системы традиционно нормальных социальных, семейных, культурных систем. Мир вокруг них существует вне каких бы то ни было причинно-следственных связей. Поэтому он не нуждается в рациональном постижении. Более того: он рациональному пониманию просто не поддается.

Одним из повторяющихся мотивов в пьесах данного периода становится мотив смерти (кладбища, похорон). Сценой похорон начинается пьеса Сигарева «Пластилин», в финале которой юный герой погибает. Героиня его же пьесы «Волчок» прячется на кладбище от проблем своей полусиротской жизни: она приходит на могилу мальчика, фотография которого на памятнике ей очень нравится. Этот молчаливый покойник – единственный её друг, которому заброшенный ребёнок раскрывает свою душу. Действие пьесы «Божьи коровки возвращаются на землю» разворачивается в доме рядом с кладбищем.

Другой повторяющийся мотив – мотив сиротства, брошенности, покинутости, одиночества. Детдомовка Наташа («Наташина мечта» Пулинович), лишенная семьи и любви, оказывается не способной к нормальным человеческим отношениям. Крохотные дети («Выглядки» Леванова) погибают от голода, брошенные на произвол судьбы никчемной матерью. Героиня «Волчка» - сирота при живой матери. У героя «Божьих коровок...» мать умерла, отец спился, превратившись в ничтожество. Герой «Пластилина» живет без родителей, герой «Собирателя пуль» мучится ненавистью к отчиму. В общем, ни одной нормальной семьи ни в одной пьесе этих лет обнаружить не удастся. Потому что семья - это классический символ жизни в её правильном, природном движении - неизбежный, вечный круговорот жизни. «Новая драма» описывает мир, в котором практически отсутствует как циклическое, так и линейное время. Это застывший, неподвижный, выморочный мир, в котором бессмысленно протестовать и бороться. Из него можно вырваться только одним способом - в смерть. Отсюда так настойчиво повторяющаяся тема детского суицида. Смерть - спасение.

Произведения данного периода фиксируют действительность, но не видят возможности изменить её в лучшую сторону, не предлагают пути разрешения социальных и внутренних проблем подростка. Возникает идеология «отрицания»: «мир так страшен, что тебе лучше исчезнуть». Во многих пьесах отсутствует идея катарсиса, очищения героев для новой жизни.

О жестоких играх взрослых «в усыновление детей-сирот» и ответной жестокой реакции на эти игры «опекаемых объектов» рассказывает пьеса Ивана Савельева «Путешествия на краю», несущая в себе черты сюрреализма. В пьесе много странного. Дети - Анна (8-9 лет) и Артём (10-11 лет) - говорят языком взрослых людей, больше знают о жизни, в то время как взрослые персонажи порой беспомощно запутываются в ней или ведут себя, как дети. На протяжении пьесы несколько раз возникает фантастическое видение - мечта детей: «В глубине сцены появляется фасад красивого старинного дома... Перед домом лужайка с ажурной беседкой, клумбами... Через сцену раскачиваются на качелях Цветочная женщина, похожая на фею, и Анна... По лужайке грациозно проходит конь со стройным элегантным Наездником в большой причудливой шляпе... В окнах дома суматоха и беготня. Наконец зажгли свечи на канделябрах, все расселись и успокоились. Сквозь окна видны сидящие люди. Фигуры Цветочной женщины и Наездника в первом ряду. Артём даёт скрипичный концерт...»[41, с.35] Именно в эту красивую сказку уходят Анна и Артём под бой курантов и музыку Моцарта, 31 декабря, накануне Нового года, шагнув из окна, крепко взявшись за руки. Перед этим они тщательно продумывают и осуществляют ритуал своего ухода.

Пьеса «Пласталин» Василия Сигарева имеет во многом реальную основу. У подростка-сироты Максима нет в жизни никого, кроме больной и любящей его бабушки. Весь остальной мир по отношению к нему враждебен: и школа, и улица, и омерзительный сосед, и приятели. Образ Максима трагичен. Прежде всего потому, что в хрупкой душе его каким-то чудом теплится романтическое чувство прекрасного. Он любит лепить фигурки из пластилина, и в последнее время – это фигурка девочки, которую он иногда встречает на улице своего

маленького провинциального городка и которая ассоциируется у него с каким-то иным, недоступным ему прекрасным миром. Трагедия Максима и в том, что он не хочет принять условия окружающего мира, как может, сопротивляется его насилию. В самые трагические моменты жизни ему является видение - призрак недавно трагически ушедшего из жизни друга Спиры, «зовущего» его к себе. Однако Максим не торопится уходить сломленным. Безотрадны ощущения подростка при взгляде на мир с чердака своей пятиэтажки: «Там, подобно муравьям, копошатся люди. Идут по своим делам и опаздывают, приветствуют друг друга и тут же прощаются... Находят копейки и теряют рубли... Радуются и грустят. Любят и ненавидят. Но никто из них не смотрит вверх. Туда, где танцуют в небе голуби. Туда, где рождается дождь. Туда, где на самом краю стоит Максим»[43, с.440]. Пусть наивно, но он мстит «коросте»-учительнице за унижения и оскорбления. Последнее его изделие из пластилина (с добавлением алебаstra и металлических пластин) - кастет, с помощью которого он хочет отомстить бандитам-насилъникам, в неравной схватке с которыми погибает. В сценическом прочтении К. Серебренникова эта пьеса обрела ещё большую глубину и силу обобщения.

Многие пьесы напоминают психологические исследования, поиски тех переломных моментов в жизни юных героев, которые влияют на их мировосприятие, рождают душевный дискомфорт, растерянность, чувство неприкаянности. И чаще всего в этих пьесах звучит мысль о недостатке доброты, любви, доверительности в семейных отношениях.

В пьесе Михаила Покрасса «Не проговоренное» (пьеса вышла в финал конкурса «Дебют-2000») нет определенного сюжета, конкретной истории, развивающейся по законам традиционной драмы. Автор сосредоточен не на внешнем действии, а на внутреннем состоянии героев, Мальчика и Девочки, которые (каждый в своей семье) не находят радости от общения со взрослыми. За множеством произносимых слов в диалогах не слышно живого чувства, зато ощутимо равнодушие, безразличие, душевные немота и глухота. Вот почему мальчик разговаривает с самим собой, не понимая, что с ним происходит, почему

в его сознании рождается тревожное ощущение «неразрешимого, бесперспективного хождения по кругу, когда вроде бы делаешь шаг, а с места не сдвигаешься». Он страдает от того, что «вообще перестал чувствовать дом», привычные предметы ему видятся так, как будто из них «вынули душу» [34, с. 440]. Самое страшное открытие героя в процессе мучительного самоанализа заключается в том, что люди перестали интересоваться друг другом. В разговоре с мамой он «с раздражением находит какие-то всё те же ничего не приносящие фразы, лишённые содержания». Из этой же немоты мучительно рождается трагический вопрос девочки: «Мама, а ты меня для государства родила?»

В звучащей словесной массе не проговаривается самое главное, поэтому в пьесе Покрасса важен не столько текст, сколько подтекст, сосредоточенный в авторских ремарках. Пьеса неслучайно привлекла внимание театров. Её главная мысль, выраженная в одном из монологов Мальчика, актуальна в масштабах общечеловеческих: «Люди! Ходим вот так... мимо» [34, с. 388].

Тем не менее, в «новой драме» есть примеры оптимистических пьес. Так на общем фоне депрессивных подростковых и юношеских историй выделяется основанная на автобиографическом материале пьеса Елены Исаевой «Про маму и про меня» [56], в которой залогом удачно складывающейся судьбы становится дружеская близость матери и дочери. Психологически тонко выписан в пьесе образ мудрой мамы, которая, не сюсюкая, не играя в поддавки, часто прибегая к здоровому юмору (при этом оставаясь очень деликатной), ведёт по жизни свою девочку, желаящую во что бы то ни стало быть известной. При этом она никоим образом не позволяет себе подавлять столь распространенный в подростковом возрасте максимализм, оберегая самолюбие самого близкого и родного человека.

В пьесах 2010-х годов прослеживается тенденция ухода от депрессивных пьес. Современные драматурги продолжают поднимать острые проблемы, волнующие подростков, но всё чаще встречаются позитивные истории, в которых юному герою удаётся преодолеть кризис и выйти победителем.

2.4 Молодой герой в пьесах 2010-х годов на примере творчества А. Букреевой и М. Огневой

В последние годы наблюдается процесс возвращения современной подростковой пьесы к юношеской и молодёжной аудитории.

К числу успешных молодых авторов, чьи произведения активно ставятся в ТЮЗах и молодёжных театрах, относится Анастасия Букреева. В 2017 году её пьеса «Ганди молчал по субботам» была признана «Пьесой года» на конкурсе конкурсов «Кульминация» и поставлена в 12 российских театрах, а также за рубежом - в Румынии.

В пьесе поднимается одна из самых болезненных проблем современного общества – распад семьи, отчуждённость, одиночество подростка и поиск духовной опоры.

Главный герой пьесы - шестнадцатилетний Мот. Трагедия, случившаяся в его жизни, типична для нашего времени. Развод родителей, разрушение семьи - сегодня это происходит в каждом третьем доме. Но для молодого человека, только начинающего свой жизненный путь, это не банальность, а настоящий апокалипсис. Это потеря основ, нравственных ориентиров и смысла жизни, утрата веры в любовь. От того, как герой справится с ситуацией, зависит его будущее.

Для раскрытия характера главного героя - его мечтательности, юношеской непосредственности, рыцарского сердца - автор использует внутренний монолог и язык пьесы.

Текст построен в основном на длинных монологах Мота. Его речь словно рождается здесь и сейчас – она неотшлифована, насыщена молодёжной жаргонной лексикой, что создаёт ощущение открытости, исповедальности, прямого разговора со зрителем «по душам».

Первый монолог Мота, начинающий пьесу, свидетельствует о том, что в детстве он не был обделён любовью, у него была полноценная семья: «Мама. Папа. Сестра. Дедушка. Карамелька. Мой дом. Моя крепкая, любимая

семья...» [53]. Семья, где обедают за одним столом, ходят в кино или в лес по грибы, рассматривают старый фотоальбом, где папа любит маму и спрашивает сына, что подарить маме на годовщину. Устойчивый мир, где есть любовь, а значит есть будущее. И вдруг в одночасье эта картина рушится: отец объявляет, что уходит из семьи.

Кроме того, о характере главного героя можно судить по вымышленному имени, которым он себя называет: «Мне никогда не нравилось имя Саша, я уже сотню лет как МОТ. Что за бред? Такое имя носят только кретины. Саша какой-то. И отчество, прям, подходящее у меня – Сергеевич. Мама сказала: «Как поэт». Она кайф, видимо, испытывала от этого...» [53]. Точно такое же имя носит современный исполнитель, рэпер Мот. Возможно, Мот – кумир Саши, хотя в пьесе нет прямых отсылок к его музыкальным увлечениям.

После того как отец объявляет об уходе, Мот совершает неординарный поступок. В знак протеста парень приводит в квартиру Лизу – бездомную женщину, обитающую в переходе метро. В ней он обретает собеседника, который, хотя и постоянно молчит, всегда готов его выслушать (в отличие от родителей и сестры).

Характерно, что у Мота не было близкого человека, с которым он мог бы поговорить «по душам», разделить свои переживания. Хотя поговорить Мот очень любит: «...Я много разговариваю. Все хотят меня убить за это. Но мне как-то плевать. Я всё равно болтаю о том-о сём: о политической обстановке в мире, разработках в области нанотехнологий, о моём светлом будущем и прочем идиотизме...» [53].

Желание поговорить свидетельствует о стремлении молодого человека заполнить своё одиночество. Никому не интересен его внутренний мир - ни матери, ни отцу, ни сестре. Вместо того чтобы поинтересоваться переживаниями Мота и выслушать его, все хотят его убить.

Со старшей сестрой доверительных отношений пока нет. Она занимается танцами, готовится на чемпионат в Аргентину – ей не до брата. По всей видимости, среди сверстников у Мота тоже не нашлось друга: «...У меня всегда

были какие-то сложности с социализацией. В десять лет я начал разговаривать с камнем. Я нашёл его во дворе, под скамейкой, нарисовал ему глаза и рот и назвал его Томми...» [53].

В качестве альтернативы каменному Томми Мот приносил домой сначала котёнка, потом щенка. Теперь же он завёл новую «подружку» и разговоры ведёт с ней. Лиза всегда молчит, но Мота это не смущает. Он демонстративно дружит с ней, а родители для него стали «камнями», с которыми не о чем разговаривать. Ведь они предали любовь, а значит перестали быть для него авторитетом. Мот начинает называть отца Родителем 1, а мать – Родителем 2. Так ему «...проще усваивать официальную информацию, исходящую от них» [53].

Мот болезненно переживает развод родителей. Он перестаёт видеть смысл в жизни, где нет любви. В его размышлениях, на первый взгляд смешных и детских, постоянно прослеживается тема смерти: «Обязательно ли убивать белочку, чтобы сделать кисточку для рисования? Это что, я всё своё безмятежное детство рисовал трупами несчастных белочек? ... Я однажды, когда был совсем маленький, увидел мёртвого ежа. ... Да не будет нормальной девушки у меня. Я как тот пацан-гуманоид из деревни Мидвич. Его инопланетная пара умерла при рождении» [53].

На попытку родителей разлучить его с Лизой Мот выдвигает ультиматум: «А я сказал, что вступлю в общество самоубийц в Контакте и прыгну с крыши, если Лизаньку у меня заберут» [52]. Мот сражается за Лизу: «...Знаешь, я ни за что не позволю увести тебя обратно. Ведь главное в этой жизни – любовь к ближнему, понимаешь?» [53]

Почему его так тянет к этой бездомной пожилой женщине? Потому что у неё есть тайна, которую он уловил в её взгляде, когда она стояла в метро и смотрела на проходящих мимо: «Я понял, что бесконечно можно смотреть на три вещи: на воду, огонь и на то, как Лиза смотрит на людей. Она так странно смотрит на толпу, как будто ищет что-то. Как будто мимо, но не мимо. Она скользит по лицам, по фигурам внимательно так, а потом отключается. И лицо у неё становится уставшим, тёмным каким-то» [53].

На попытки Мота поговорить с Лизой, она постоянно произносит одну и ту же фразу: «Ганди молчал по субботам». И с какого-то момента, после нескольких эпизодов, окончательно разочаровавших Мота в своих родителях (мать приводит в дом Хмыря, отец откровенничает и рассказывает об эгоистических причинах его ухода из семьи, родители начинают делить имущество, в дом Мота приходит Лена – молодая любовница отца, мать уходит из дома к Хмырю), Мот начинает подражать Лизе и тоже молчать.

Сначала он молчит по субботам. Затем - ещё и по воскресениям. Вскоре к дням молчания добавляются понедельники, вторники и так далее.

В определённый момент Мот уходит из всех соцсетей. И это уже попытка навести порядок в своих мыслях и своей жизни, поиск чего-то настоящего, не фальшивого. Молодой человек больше не хочет играть по правилам соцсетей с их двойственной философией, переворачивающей всё с ног на голову: «...Можно было полайкать пляжные фотки т. Лены, но она увидит и, чего доброго, на меня переключится. Я же как папа, только моложе. В общем, когда я нашел ее страницу и совершенно искренне лайкнул бабу, которая увела отца у моей матери, то понял, что так жить нельзя» [53].

При анализе мотивов молчания Мота, его непонятной для родителей и сестры увлечённости Лизой, вспоминается созданный Ф.М. Достоевским образ Алёши Карамазова. Достоевский фиксирует проблему семьи как одну из главных духовных болезней конца XIX века. В нашем же столетии эта проблема никуда не уходит и становится ещё более острой.

Оба героя из несчастливых семей и находятся в поисках духовной опоры. Не заканчивая курса гимназии, Алёша уходит в монастырь послушником. Его влечёт к старцу Зосиме, который представляется ему необыкновенным и к которому он привязывается «всею горячею первою любовью своего неутолимого сердца» [14]. Монастырская дорога «поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его» [14].

Как Алёша Карамазов, Мот в поисках света и любви уходит из реальности, в которой все вокруг только и делают, что лгут и разрушают любовь. Мота

привлекает бездомная Лиза, в которой он интуитивно ощущает внутреннюю уверенность, некую ведомую ей истину и опору, которую Мот потерял.

Алёша и Мот тянутся к высоким идеалам. Оба чисты душой и наделены стремлением к любви. У Алёши это чувство врождённое. Духовно он взрослее Мота, т.к. в юном возрасте никого не осуждает и умеет прощать. Мот любить и прощать пока ещё не научился, но всё же, как рыцарь, он защищает Лизу, сражаясь за «вечную любовь».

Оба молодых человека получают уроки от своих «духовников». Следуя повелению покойного старца Зосимы «пребывать в миру», Алёша Карамазов покидает монастырь, возвращается в город, к семье, к братьям, к жителям города с миссией примирения. В заключительной сцене главы «Мальчики» Алексей Карамазов произносит речь на могилке Илюши, призывая подростков всегда помнить о бедном мальчике, в которого те прежде бросали камни, а потом полюбили: «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное ещё из детства... Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасён человек на всю жизнь» [14].

В общении с Лизой Мот тоже обретает воспоминание, которое помогает ему преодолеть духовный кризис. Молчаливая Лиза в конце концов заговорила и рассказала свою историю о том, как много лет назад потеряла в метро своего маленького сына: «У меня был ребенок... Мальчик... Он потерялся в переходе... 20... 22 года назад. Я его не нашла. Я только руку отпустила. На одну минуту отпустила. И он исчез. Так много было людей. Очень много было людей. Я кричала: «Димочка!» Я кричала: «Димочка!» Так кричала, что голос сорвала. А его нигде не было. Вот только мишка на полу лежал, у той стены, в переходе» [53].

Исповедь Лизы воздействует не только на Мота. В рецензиях на спектакль читаем: «Лиза оглушает публику своей личной историей, она закапывает зрителя живьём в своё горе» [66].

Вскоре Мот переживает потрясение – первую в жизни потерю друга. Лиза умирает. И затем своим горем с ним делится сестра: из-за болезни девушка вынуждена отказаться от танцевальной карьеры: «У Катки руки дрожали. И в темноте я видел, как дрожит огонёк её сигареты. А я впервые в жизни почти ни о чём не думал. Просто стоял, как дурак, и смотрел на эту долбанную сигарету. По её лицу я понял, что это больно. Просто ужасно больно» [53].

Эти жизненные ситуации помогают Моту повзрослеть: впервые он испытывает сострадание, боль за другого человека, что учит его сопереживанию и любви. Между братом и сестрой наконец-то завязываются дружеские тёплые отношения.

Композиция пьесы закольцована. Произведение заканчивается теми же словами, что герой произносит в самом начале истории: «Мама. Папа. Сестра. Дедушка. Карамелька. Мой дом. Моя крепкая, любимая семья» [53].

В начале пьесы Мот произносил эти слова с иронией, а теперь они наконец наполняются реальным содержанием: герой меняется – в его душе происходит эволюция, он становится на путь обретения себя и родных людей. Интуитивно у зрителя появляется надежда, что юноша осознает свою миссию - быть опорой своей сестре, и, возможно в будущем, способствовать примирению и воссоединению родителей.

Иной аспект в теме семьи поднимает в своей пьесе «За белым кроликом» Мария Огнева - драматург, специализирующийся на подростковой теме, куратор драматургического конкурса «Маленькая Ремарка» (с 2018 года). Пьеса вошла в шорт-лист фестиваля молодой драматургии «Любимовка – 2018», активно ставится в российских театрах и звучит в формате читок на молодёжных лабораториях.

В пьесе отражён сложный внутренний мир современной молодой девушки, которую с одной стороны мучает чувство вины за прошлое и с другой – терзает страх перед будущим. Состояние неопределённости, незащищённости от внешних событий не даёт ей повзрослеть и принять важное решение обрести

семью и стать матерью. Ещё одна важная тема пьесы - проблема нравственного выбора между добром и злом, прощением и осуждением.

Пьеса интертекстуальна: название и действующие лица отсылают зрителя к известному произведению Льюиса Кэррола «Алиса в Стране чудес». С одной стороны, обращение к философской сказке Кэррола углубляет смысл, и с другой – показывает контраст: в сказке всё заканчивается счастливо, а в жизни игра может привести к трагедии, как это и происходит в пьесе.

Главная героиня пьесы – 30-летняя Ольга, пережившая глубокое потрясение в подростковом возрасте. Для отражения сложного психологического состояния девушки драматург использует полифоническую композиционную структуру, соединяющую сразу 3 сюжетные линии, которые почти не пересекаются в режиме реального времени. В основном это ретроспекции. Благодаря этому приёму действие развивается в жанре психологического расследования, когда ответы на вопросы обретаются постепенно, каждый – на своём этапе. Автор чередует три параллельные истории, последовательно реконструируя события десятилетней давности.

Место действия разделяется на два мира – фантастический и реальный. Первый - это мир Алисы, следующих за Белым кроликом (впоследствии становится понятно, что Алисы – это погибшие подруги Ольги). И второй мир – это мир Ольги и двух матерей девочек.

Внутренний мир Ольги, раскрывается в её длинных монологах, в которых она с предельной откровенностью рассказывает о себе. Нервное состояние девушки драматургу удаётся передать посредством членения её речи на очень короткие предложения: «Через неделю мне тридцать лет. Я живу в съёмной комнате со своим парнем Мишей. Я сценарист, чаще всего пишу сериалы. А Миша программист... А ещё Миша хочет детей и много, а я не хочу детей. Совсем. Даже капельку. Даже чуть-чуть. Я не знаю, зачем мне дети. Они мне будут мешать. У меня нет для них денег. Мне им нечего дать. Всё, что я знаю и люблю – это алкоголь, сериалы и поспать. Я не знаю, что мне делать» [61].

В одном из следующих своих монологов Ольга признаётся, что собирается избавиться от ребёнка втайне от Миши.

Параллельно с этим постепенно проясняется, что произошло с подругами Ольги.

«*АЛИСА-2*. Я сказала ей – может не стоит? Давай дождемся утра? Ловить попутку плохая идея, очень плохая идея. Мама всегда мне говорила – не садись в машину к незнакомым! ... Но Катя сказала, что я трусиха и тогда она поедет одна... Я подумала, что если я пойду обратно, то и правда окажусь трусихой. И лучше мы поедем вдвоем на попутке, чем она одна. Поэтому мы поймали машину. Там сидел парень, он сказал, что его зовут Камиль..., он улыбался и казался вполне нормальным парнем. Камиль был один. Нас было двое. Катя кивнула и открыла дверцу.

АЛИСА-2. И мы сели в машину.

АЛИСА-1. И мы прыгнули в кроличью нору» [61].

Становится понятно, почему драматург прибегает к приёму иносказания, превращая реальных девочек в Алис из детской сказки. Дело в том, что о некоторых вещах в нормальной жизни говорить не принято, неудобно и в конце концов больно. В пьесе поднимаются довольно сложные темы, о которых не всегда можно сказать вслух. Трагическая ситуация, связанная с унижительной и мучительной смертью девочек, полностью остаётся за кадром, а иносказательный приём является тем самым языком, с помощью которого можно обозначить больные темы и поговорить о том, как преодолеть психологические проблемы, связанные с травмами, полученными в прошлом.

Оказывается, что Ольга не просто так не хочет иметь детей. На самом деле она болезненно переживает случившееся и боится будущего: «Зачем рожать, если ребёнок может умереть вот так страшно?» [61]. В свои тридцать лет Ольга сама всё ещё остаётся беззащитным ребёнком, не имеющим духовной опоры.

Девушка называет себя феминисткой, все решения она хочет принимать самостоятельно и отца ребёнка не признаёт авторитетом, хотя тот, узнав о беременности Ольги, делает ей предложение и пытается удержать от

непоправимого поступка: «Ты не имеешь права стирать жизнь нашего ребенка, не имеешь права решать за него, будет ему хорошо или плохо в этом мире. А вот свою жизнь ты бы стерла, если бы знала, что там будет?» [61].

В большой степени на решение Ольги влияет встреча с матерями погибших подруг. Одна из них (Марина) не может смириться с трагической гибелью дочери и продолжает поиски убийцы девочек.

Вторая (Анна) в какой-то момент находит в себе силы принять неизбежное, и в этом её укрепляет вера в Бога: «Если бы не вера, не знаю, что было бы... Тогда этому всему не было бы никаких объяснений, тогда это была бы просто чья-то злая невыносимая шутка». Анна продолжает жить освобождённой, со светлой радостью от того, что «в этом мире она родила чудесную Алену, и ей с ней было хорошо» [61].

В разговоре с Ольгой на могиле дочери женщина развеивает убежденность девушки в вине за смерть подруг (в тот вечер та была с ними, но в последний момент передумала и не села в машину к незнакомцу): «За эти десять лет я представила себе тысячи вариантов, как могла бы спасти Алену. Миллионы вариантов. Только знаешь что? Они её не вернули. И знаешь что ещё? Ни ты, ни я, ни Марина, ни сами девочки – мы не виноваты. Виноват тот, кто это сделал. Только он. Только он» [61].

В финальной сцене Ольга встречается с Алисами. Они предстают перед ней как светлые духи или ангелы-хранители и предлагают выбрать имена для её будущих детей.

«*АЛИСА-1*. Мне кажется, тебе нужно назвать дочку Катей. В мою честь.

АЛИСА-2. А вторую – Алёной» [61].

Ольга с уверенностью вступает в новый период своей жизни и решается оставить ребёнка.

Пьесы А. Букреевой и М. Огневой поднимают самые болезненные проблемы нашей современности: с одной стороны, это распад семьи, с другой – нежелание иметь детей и семью. Исследуя причины этого явления на примере жизненных историй своих героев, авторы показывают ту степень разрушения,

которую могут принести необдуманные поступки, присущие и детям, и взрослым. Поэтому обе пьесы обращены одновременно и к молодому, и к старшему поколению.

Несмотря на болезненные темы, поднимаемые авторами, их пьесы обладают «терапевтическим» эффектом, т.к. герои преодолевают духовный кризис и вступают на следующий этап своей жизни окрепшими, с новыми силами, с верой в будущее.

Драматурги А. Букреева и М.Огнева тонко понимают психологию подростков, которым свойственно воспринимать себя центром вселенной, поэтому для создания эффекта глубокого погружения во внутренний мир своих героев оба автора используют монологичный принцип построения их речи, за счёт чего удаётся добиться ощущения предельно откровенного разговора со зрителем. Сопереживая героями, зритель вместе с ним духовно очищается и обновляется, испытывая катарсис.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В результате исследования мы установили, что российская «новая драма» заимствовала своё название у эстетически цельного художественного направления, возникшего в западной драматургии в конце XIX - начале XX столетия. Оба явления рубежа веков схожи сменой содержательной парадигмы, выносом неприукрашенной жизни на сцену, обновлением театрального языка.

Театроведы и филологи предлагают называть российскую «новую драму» театральным движением, т.к. в результате поисков и экспериментов она вобрала в себя множество форм, тематических и жанровых направлений. Возникшее в переломные 90-е годы и набравшее силу в 2000-е, движение «новой драмы» внесло значительный вклад в обновление репертуара российских театров и способствовало созданию новых площадок, специализирующихся на постановке современной пьесы.

Одной из инновационных форм «новой драмы» стал документальный театр или Театр.doc, чьи тексты строятся на технике «вербатим» и характеризуются натурализмом, намеренным отказом от литературных языковых норм, активным использованием обценной лексики.

К самому популярному направлению современной драмы относится бытовая пьеса, исследующая мир «маленького человека», как правило, - представителя маргинальных, низовых слоёв населения. Выделяется пласт пьес «чеховского настроения», пьес по мотивам известных классических сюжетов.

Для «новой драмы» характерны поиски новых жанров, соединяющих театр с иными видами искусства. Особое развитие получил жанр монодрамы. На многочисленных фестивалях утвердился жанр читки новой пьесы с последующим её обсуждением.

Вышеперечисленные процессы, отмеченные нами в движении «новой драмы», оказали существенное влияние на формирование образа юного героя в

пьесах современных драматургов. Авторы объединяет стремление найти новый язык, с помощью которого можно, с одной стороны, поднять самые острые проблемы нового поколения, и, с другой – сделать пьесу интересной для восприятия современного зрителя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изображение молодого героя в русской драматургии имеет многовековую историю. В XVII веке появляется особый тип пьесы, обращённый к подростковой аудитории – школьная драма. Её целью было религиозно-нравственное воспитание и образование школьников.

Первые образы подростков в числе главных героев драматургических произведений обозначаются в XVIII-XIX веке в связи с возникновением детского домашнего театра. Герои пьес наделялись либо резко отрицательными, либо резко положительными чертами характера. Пьесы отличались христианской тематикой, в них, как правило, добро побеждало зло.

В драматургии XIX века для профессионального драматического театра самостоятельные, сюжетно значимые образы юных героев обнаружить не удаётся, однако встречается символический образ ребёнка как жертвы взрослого мира.

Христианские мотивы, присутствовавшие в школьной драме XVII-XVIII веков и драматургии домашнего детского театра XVIII-XIX веков утрачиваются в подростковой драматургии советского периода, где христианские ценности подменяются нормами светской этики.

Советские драматурги ставили перед собой высокие и благородные цели – духовное развитие, нравственное воспитание, формирование и становление личности юного человека.

В 30-е – 60-е годы развитие получил жанр школьной пьесы, главным героем которой стал подросток-школьник. Основные вопросы, затрагиваемые школьной драмой, касались проблем личной ответственности школьника перед коллективом, поиска призвания, отношения к труду, первой любви и т.д.

В 60-е – 70-е годы развитие получает социально-психологическое направление в подростковой и юношеской драматургии. Преодолеваются узкотематические границы школьной пьесы, происходит выход на более острые жизненные вопросы. Одна из наиболее значимых проблем, поднимаемых в

пьесах данного периода - отчуждённость в семье, безучастие родителей в жизни детей. Проводится психологическое исследование взаимоотношений между взрослыми и детьми. Отмечается, что дружба и взаимопонимание является залогом нравственного здоровья молодого человека, и, наоборот, отчуждённость родителей становится источником многих духовных потрясений и драм юного героя.

В литературе кануна перестройки одной из ведущих тенденций становится «шоковая терапия», характеризующаяся усилением публицистического начала, ужесточением конфликтов и жизненных ситуаций. «Драматургия гласности» обращалась к острым социальным вопросам, констатируя моральное разложение общества, но зачастую не предлагая готовых ответов на путь выхода из духовного тупика, оставляя юного героя один-на-один с бедой.

Анализ проблематики пьес показывает, что советская идеология оказалась бессильной в строительстве идеального общества: с годами моральное разложение достигает катастрофических масштабов, поэтому юный герой 70-х – 80-х изображается жестоким, беспринципным, бездеятельным. Драматурги советского периода показывают, что одной из главных причин равнодушия и холодности молодых героев является безучастие родителей в жизни детей.

И в пьесах советского периода, и в произведениях «новой драмы» рубежа XX-XXI веков образ юного героя является важнейшим индикатором духовного состояния общества, его болевых точек.

Авторы «новой драмы» рубежа XX-XXI веков исследуют состояние духовности своих современников и уделяют пристальное внимание внутреннему миру подростка. В драматургии 90-х – 2000-х образ подростка служит для отображения глубочайшей степени морального разложения общества и предстаёт одновременно жертвой и судьёй взрослого мира. Выделяется тематическое направление, связанное с болевыми проблемами в подростковой и юношеской жизни. Многие пьесы, главными героями которых являются дети и подростки, переходят из разряда подростковой во взрослую драматургию. Произведения данного периода фиксируют действительность, не предлагая

вариантов изменить её в лучшую сторону. Повторяющиеся мотивы в пьесах данного периода - смерть, сиротство, брошенность, одиночество, покинутость. Юные герои либо становятся жертвами жестокого взрослого мира и погибают, либо отказываются жить в таком мире и уходят в мир иной. Возникает идеология «отрицания»: «мир так страшен, что тебе лучше исчезнуть». Во многих пьесах отсутствует идея катарсиса, очищения героев для новой жизни.

В отличие от шоковых пьес 90-х, в пьесах 2010-х молодые герои живут уже совсем в другом мире – далеко не идеальном, но всё же таком, где есть надежда на будущее. Подростки сталкиваются с проблемами, но находят силы, чтобы преодолеть духовный кризис и продолжать жить дальше. В новых пьесах присутствует идея катарсиса, очищения и перерождения героев для новой жизни.

Меняется адресат пьес: они вновь обращаются прежде всего к юному зрителю. Кроме того, авторы ведут разговор и со старшим поколением, подчёркивая важность семьи в жизни молодого человека.

В пьесах 2010-х годов объектом исследования авторов является духовный мир молодого человека, волнующие его проблемы, причины кризисного состояния личности.

Авторы показывают, что молодые люди страдают от одиночества, отсутствия внимания и любви, они болезненно переживают предательство, остро чувствуют правду и ложь. Умение любить не возникает у подростка само собой, оно обретается через сострадание. Те нравственные решения, которые принимают герои, напрямую зависят от примера их родителей или наставников, от духовного состояния общества в целом.

В современном мире молодые люди переживают от неопределённости, они боятся будущего, им страшно противостоять злу. Поэтому в жизни молодых людей очень важна родительская любовь и участие, пример веры в светлое будущее. Без духовного наставничества и поддержки со стороны взрослых молодой человек может погибнуть.

На примере творчества А. Букреевой и М. Огневой мы приходим к выводу, что современные драматурги активно используют различные средства

художественной выразительности для создания образов героев: молодёжный жаргон, внутренний монолог, интертекст, сложную композиционную структуру.

Тексты пьес дают широкие возможности для трактовок и режиссёрских решений. Эти пьесы были поставлены в тольяттинском театре «Дилижанс» и идут с большим успехом, вызывая зрительский интерес, что говорит об их высоком художественном уровне и актуальности проблем, которые ставят в них авторы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агеева, Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». - 2013. - №6(16). - С. 168.
2. Агишева, Н. Писатель и его театр. // Правда. 1983. 5 июня.
3. Аникст, А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. - 454 с.
4. Болотов, А. Т. Несчастные сироты: драма в 3-х-действиях, М.: Типография Московского университета, 1780. - 127 с.
5. Велехова, И. Исповедь сына века, или Сумерки рассвета // Советская культура. 1989. 27 апреля.
6. 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: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. - 180 с.
7. Ветелина, Л. Г. «Новая драма» XX-XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // Вестн. Ом. ун-та. 2009. № 1. - С. 108–114.
8. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX - начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2006. – 280 с.
9. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX - начала XXI века : учебное пособие / М. И. Громова. – 5-е изд. – Москва : Флинта, 2017. – 364 с.
10. Громова, М. И. Русская современная драматургия. Учебное пособие. – М.: ФЛИНТА, 2013. – 160 с.
11. Давыдова, Е. В. Понятие драматического конфликта в актуальном литературоведении // Уральский филологический вестник. №5. 2015. - С. 46-54.
12. Давыдова, М. Конец театральной эпохи / Марина Давыдова. – М.: ОГИ, 2005. – 384 с.
13. Домашний детский театр. В 2-х ч. М., 1856.
14. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы. - М.: Азбука, 2015. - 832 с.

15. Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму. СПб.: Изд. Н. И. Вутковской, 1909. - С. 7-8, 15.
16. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Самара, 2009. - С.9.
17. Журчева, Т. В. Образ ребенка/подростка в новейшей русской драматургии как индикатор состояния современного общества. // Поэтика новейшей драматургии. - 2014. - № 4. - С. 184-189.
18. Журчева, Т. В. Герой и среда в современной драматургии: от «Утиной охоты» до «Кислорода» и «Пластилина» // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя: материалы IV научно-практического семинара, 23-24 апреля 2011, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В.Журчева. – Самара, 2012. – 172 с.
19. Зарубежная литература конца XIX - начала XX века : учебник для бакалавров / А. Ю. Зиновьева [и др.] ; под редакцией В. М. Толмачева. - 4-е изд., перераб. и доп. - Москва : Издательство Юрайт, 2013. - 811 с.
20. Иванов, Вяч. Борозды и межи. - Спб., 1916. - С. 284.
21. Канунникова, И. А. Русская драматургия XX века: учебное пособие. - М., 2003.
22. Карасев, В. Странные вопросы Мота // Волжская коммуна. №63 (30646). Среда. 8 мая. 2019.
23. Катаева, Н. С требованием веры и просьбой любви // Театральная жизнь. 1980. № 22. - С. 20.
24. Костелянец, Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В. И. Максимов, вст. ст. Н. А. Таршис. М.: Совпадение, 2007. - 502 с.
25. Краснова, Е. Почему молчал Ганди? // Тольяттинский университет. №17(772). 29 мая 2019. - С.8.
26. Кугель, А. Утверждение театра. Изд-во журнала «Театр и искусство», 1923. - С. 196-201.
27. Курочкина, А. В. Особенности «новой драмы» в контексте современной отечественной драматургии // Известия Самарского научного центра

- Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т. 19, №1, 2017.
28. Липовецкий, М. Н., Боймерс, Б. Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. - 374 с.
29. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. - М.: НПК «Интелвак», 2001, - С. 586.
30. Любинский, И. Л. Театр для детей. Облик героя в советской драматургии для детей и юношества. М.: «Детская литература», 1965. - 144 с.
31. Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя: материалы IV научно-практического семинара, 23-24 апреля 2011, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В.Журчева. - Самара, 2012. - 172 с.
32. Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т.В. Журчевой. - Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. - 296 с.
33. Покрасс, М. Не про говорённое // Дебют-2000. Пластилин // Дебют-2000. Пластилин. Проза, драматургия. М., 2001. - С. 440.
34. Полонский, Г. Драма из-за лирики //Сб. пьес для юношества. М., 1980. - С. 117.
35. Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков: Вып. 4: сборник научных статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А. М. Павлов; Кемерово: ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», 2015. - 485 с.
36. Пьесы для юношества. - М.: Детская литература, 1969. - с.159-230.
37. Пушкин, А.С. Драммы. Проза / Сост., авт. послесл. к прозе, коммент. Е. А. Маймин; Авт послесл. к драмам С. М. Бонди. - М.: Сов. Россия, 1984. - С. 17.
38. Руднев, П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е . - М.: Новое литературное обозрение, 2018. - 496 с.

39. Руднев, П. Герой нашего времени. Эволюция героя в российской постсоветской драматургии // Петербургский театральный журнал, № 3 [85], 2016.
40. Русский драматический театр. Учебник для ин-тов культуры, театр. и культ.-просвет. учеб. заведений. Под ред. проф. Б. Н. Асеева и проф. А. Г. Образцовой. М., «Просвещение», 1976. – С. 25-26.
41. Савельев, И. Путешествия на краю: Камерная пьеса в 4-х действиях // Драматург. 1995. №6. - С. 35.
42. Салют динозаврам! // Театр. 1980. №4.
43. Сигарев, В. Пластилин // Дебют-2000. Пластилин. Проза, драматургия. М., 2001. - С. 440.
44. Сизова, М.И. «Новая драма»: история и география // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т.В. Журчевой. - Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. - С.12.
45. Словарь литературоведческих терминов. Ред. сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., «Просвещение», 1974. - 509 с.
46. Смирнов, В. Кролики - это не только ценный мех // Свежая газета. Культура. №17 (167). Сентября 2019. - С.9.
47. Смирнов, В. Дао бомжа // Свежая газета. Культура. №9-10 (158-159). Май 2019. - С.15.
48. Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2011. - 180 с.
49. Сызганцев, С. Совершенно не Алиса // «Speechka». №9 (117). 26 сентября 2019.
50. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). - М.: Изд-во МГУ, 1986, - 260 с.
51. Щекочихин, Ю. Между небом и землёй жаворонок вьётся // Театр. 1990. №6. - С. 28.

Интернет-источники

52. Авдошина, Е. Новая драма: с чего всё начиналось? [Электронный ресурс] : сайт. URL: http://checkoved.net/blogs/newdrama/182-novaya_drama_s_chego_vse_nachi.
53. Букреева А. Ганди молчал по субботам. [Электронный ресурс] : сайт. - URL: http://litteratura.org/issue_dramaturgy/3031-anastasiya-bukreeva-gandi-molchal-po-subbotam.html.
54. Гришковец Е. Как я съел собаку [Электронный ресурс] : сайт. - URL: <http://lit.lib.ru/d/dedovshchina/grishkovets-dog.shtml>.
55. Гуськов К. Не аутист он, а нормальный парень! [Электронный ресурс] : сайт. - URL: <https://lubimovka.ru/blog/407-ne-autist-on-a-normalnyj-paren>.
56. Исаева Е. Про мою маму и про меня [Электронный ресурс] : сайт. - URL : <http://www.isaeva.ru/plays/about.html>.
57. Кацман Л. Мария Огнева: «Не стремитесь научить подростка чему-то хорошему. Он сам научится, с ним нужно разговаривать» [Электронный ресурс] : сайт. - URL : https://remarka-drama.ru/magazine/interview/m_ogneva/.
58. Конкурс драматургии «Ремарка [Электронный ресурс] : сайт. - URL : <https://remarka-drama.ru/>.
59. Матвиенко К. Новая драма в России: Краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего [Электронный ресурс] : сайт. - URL : <http://ptzh.theatre.ru/2008/52/92/>.
60. Никольская А. Что такое «новая драма» [Электронный ресурс] : сайт. - URL: <http://www.teatral-online.ru/news/361/>.
61. Огнева М. За белым кроликом [Электронный ресурс] : сайт. - URL : <https://proza.ru/2019/03/11/1050>.
62. Руднев П. Этика документального театра: «Публицистика - тоже искусство» [Электронный ресурс] : сайт. - URL : <http://znamlit.ru/publication.php?id=6836>.

63. Руднев П. Самое главное - перестать ждать нового Вампилова [Электронный ресурс] : сайт. - URL : <http://ptj.spb.ru/blog/pavel-rudnev-samoe-glavnoe-perestat-zhdat-novogo-vampilova/>.
64. Соловьева П.С. Свадьба Солнца и Весны [Электронный ресурс] : сайт. - URL: <http://dob.1september.ru/article.php?ID=200600512>.
65. Сивцова Екатерина. В Москве назвали три лучших пьесы 2019 года [Электронный ресурс] : сайт. - URL : <https://teatral-online.ru/news/25901/>.
66. Стафиевская С. Ганди молчал и нам завещал. Драма-терапия в Хакасии: от подросткового бунта до личной трагедии [Электронный ресурс] : сайт. - URL: <http://shansonline.ru/index.php/istorii/item/4728-gandi-molchal-i-nam-zaveshchal-drama-terapiya-v-khakasii-ot-podrostkovogo-bunta-do-lichnoj-tragedii>.