

Natalia Kupina

Uralski Państwowy Uniwersytet w Jekaterinburgu

УРАЛЬСКАЯ ШКОЛА СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ: ОСНОВЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНВЕНЦИИ¹

Ural School of Modern Dramatic Art: Bases of the Aesthetic Convention

ABSTRACT: Plays of young authors, students and Nikolay Kolyada's followers are analyzed in this article. Interpretation of plays as a single supertext allows to reveal features of the Ural school of modern dramatic art esthetic convention: to describe signs of a standard chronotope, forms of a reproduction of identity crisis and crisis of cooperative communication, to characterize parameters of a linguistic naturalism method providing reliable reproduction of marginal social groups life. It is revealed that in the supertext "otherorthology" is formed. The speech portrait of the character is mounted on the basis of nonliterary language means. The main source of anomalies is slangy urban common speech. Dialogues find submission of the speaking person to the social environment. Anthropocentricity distinguishing art strategy of the collective author promotes preservation of hope for spiritual and moral clarification, finding by plays heroes their own face.

KEYWORDS: esthetic convention, supertext, linguistic naturalism, identity, crisis of cooperative communication

В 1993 году в Екатеринбургском театральном институте было открыто отделение «Литературное творчество». Основатель и бессменный руководитель семинара будущих драматургов, по преимуществу уроженцев Урала, – Николай Владимирович Коляда. Он же – составитель и редактор серии сборников пьес молодых авторов. Сцена Коляда-театра стала экспериментальной лабораторией Уральской школы драматургии. С 1994 года в Екатеринбурге

¹ Исследование поддержано программой 211 Правительства Российской Федерации, соглашение № 02.A03.21.0006. Supported by Act 211 Government of the Russian Federation, agreement № 02.A03.21.0006.

проходит конкурс современной драматургии «Евразия», а с 2008 – фестиваль современной драматургии «Коляда-plays». Сегодня можно с уверенностью говорить о плеяде молодых уральских драматургов, разделяющих особую эстетическую конвенцию.

Соблюдение конвенциональных предписаний обуславливает формирование «коллективной индивидуальности», которая проявляется «в совокупности общих приёмов выбора и эстетического оформления языкового материала в значительной группе художественных произведений, хронологически смежных и принадлежащих разным авторам»². Перед уральскими драматургами поставлены задачи интенсивного освоения языка провинции, языка отдельной социальной группы, асоциальной среды, внедрения в текст «окраинных» пластов русского языка. При этом неизменным остается дух «уральской школы, понимание авторами принципа, что театр – это прежде всего рассказ о человеке, о его душевных переживаниях, о его попытке найти место под солнцем»³. Человекоцентричность мировоззрения, стремление услышать голоса тех, кто находится *за линией* (Я. Пулинович), *катится вниз без остановки* (О. Богаев), но все же *видит яркое солнце на голубом небе, верит в прекрасное далеко* (Г. Ахметзянова) – всё это мотивирует возможность трактовки произведений молодых драматургов Урала как единого сверхтекста⁴. Образный стержень, объединяющий пьесы в единое эстетическое целое, – концептуальная метафора *за линией*.

Конвенционально заданные приметы сверхтекста: типовой хронотоп, авторская установка на поиск языковых знаков, диагностирующих кризис идентичности и кризис кооперативной коммуникации, лингвистический натурализм.

ХРОНОТОП. В сверхтексте отражено текущее время, зафиксирован реальный фрагмент постсоветской российской действительности, вписанный в пространственную картину мира городов и весей, отдалённых от столицы. Персонажи пьес, как и их авторы, родом из провинции. Безрадостный образ задымленного тусклого городского пространства предстает в ремарках: *<> дома, дорога с редкими автомобилями, поднимающими пыль, высокие трубы заво-*

² В.В. Виноградов, *Избранные труды: О языке художественной прозы*, Москва 1980, с. 96.

³ Н. Коляда, «*За линией*». *К юбилею* [Предисловие], *Пьесы уральских авторов*, Екатеринбург 2008, с. 5. В юбилейный сборник включены анализируемые в статье пьесы, которые в целом можно рассматривать как результат пятнадцатилетней апробации разработанных под руководством Н. Коляды художественных практик. Отдельные извлечения из текстов пьес передаются курсивом. Сохраняется орфография и пунктуация источника.

⁴ О категориальных основаниях выделения и интерпретации сверхтекста. см.: Н.А. Купина, Г.В. Битенская, *Сверхтекст и его разновидности*, [в:] *Человек – Текст – Культура*, Екатеринбург 1994, с. 215–233.

дов, из которых **в небо поднимается бледно-желтый дым и низко висит над городом**. Невзрачные полуразрушенные постройки. Оставшиеся с советских времен вывески: **Из серого трёхэтажного здания поминутно выбегают ученики <> Перед входом, под вывеской «ПТУ № 93», обнявшись, встали Аля, Света и Лариса, перед ними с фотоаппаратом Анька-Гиббон; Подъезд двухэтажного аварийного дома на окраине**.

Неуютные перенаселенные квартиры, съёмное жильё. Повсюду следы запущенности, разложения, насилия: **Задымленная квартира, приглушенный свет, телевизор без звука, в дальней комнате хрипит музыка, пьяные люди кричат; Небольшая комната <> три кровати у стены; Знакомая квартира под номером 169 – там, где Влад не стал убивать парня**.

Пространственная структура сверхтекста включает выходящие за границы отечественной драматургической традиции указатели местоположения персонажей: **Агентство ритуальных услуг. Венки, гробы – всё, как положено. За столом с калькулятором в руках сидит мужчина лет сорока – владелец похоронной конторы Дмитрий Китаев – подбивает дневную выручку. Ещё один пример: Съёмочная площадка на порностудии. Актеры совокупляются под руководством режиссера, оператор снимает, фотографы щелкают своими аппаратами**.

Место действия демонстрирует пагубную привычку представителей городских низов (вне зависимости от возраста) к алкоголю: **Рюмочная. На потолке засмоленная побелка от табачного дыму. Поблекшие потертые столы с отлетевшей краской на уголках <> Входит мужчина седовласый. Проходит в глубь рюмочной. Вешает на крючок рогатой железной вешалки клетчатый пиджак, снимает туфли, ставит возле себя, устраивается на кушетку, засыпает. Ср.: Детская площадка. Разломанная скамейка. На остатках скамейки сидят два пацана – Игорь и Васька. Васька достает из кармана граненый стакан, полиэтиленовый пакет, в котором пара огурчиков, сваренная картошка, несколько кусков хлеба**.

Действие нередко разворачивается в отдалении от города. Типовые сопроводители базовых локальных указателей в ремарках: **на обочине, пустынный, заброшенный, грязь, на окраине**. Например: «Чехия» – это халупа **на обочине трассы**. Вокруг имеются вспаханные земляные угодья, животноводческий комплекс в лице белой козы и трех грязных куриц. Курицы одичали, яиц никто от них не видел, да и сами они появляются здесь не часто, ковыряются в болоте, носятся по лесу. «Прага» – деревянный сортир; **Пустынное шоссе. Поздний вечер. Проливной дождь; Мужчина и девочка... сворачивают на заброшенную железную дорогу. Идут по рельсам. В ботинках чавкает грязь; Действие происходит на окраине страны, на китайской границе**. Хронотоп в целом поддерживает поэтику низкого.

КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ. Зброшенное окраинное пространство лишает человека индивидуальности. Свойственный сверхтексту конструктивный принцип обезличивания выступает как способ диагностики кризиса идентичности, проявляющегося уже на этапе представления зрителю и читателю действующих лиц. Так, в 5 пьесах из 13 действующие лица не обозначены. Персонажи, независимо от возраста, наделяются уменьшительными именами. Например: *Таня – 24 года; Славик – директор госводоканала, 48 лет* (А. Батурина, Нищая кокетка). В ряде случаев собственные имена отсутствуют, заменяются личными местоимениями: *Он, Она* (П. Казанцев, Я. Пунилович, Мойщики). Субституты собственных имен – прозвища. Например: *Че Гевара, Чешка, Чебурашка, Пурген, Компот, Пирожок, Хлебозрезка, Волосатая Клёна* (А. Батурина, Чешская харчевня). Фамилии персонажей не указываются. Исключение составляет пьеса Г. Ахметзяновой «Прекрасное далёко»: в перечне действующих лиц значится *Третьяков*. Как следует из текста, – комендант общежития. Яркая примета обезличивания – регулярное употребление в перечне действующих лиц вербальных знаков нейтрализации индивидуального: *и другие, и прочие, и т.д., остальные*.

Для драматургии «новой волны» свойственно стремление «писать пьесы об определенных социальных группах общества и поднимать социальные проблемы (так было в европейской «новой драме», унаследовавшей интерес к социальному от натурализма)»⁵. Социальная проблематика отличает многогранное творчество Коляды, выявившего «феномен новой деклассированности»⁶. Последователи Коляды создают обобщенный образ человека, не имеющего одобряемого социального статуса, находящегося *за линией*.

Вертикальные сверхтекстовые ряды включают вербальные знаки маргинальности, коренной причиной которой является алкоголизм. Выделяются имена, обозначающие алкогольные напитки, изготовленные кустарным способом (*самогон, самогонка, самопал, палево, брага, бормотуха*) и номинации опасных для здоровья жидкостей, содержащих алкоголь (*одеколон, метиловый спирт*). Неумеренность в употреблении спиртного поддерживают названия ёмкостей: *литрушка, трёхлитровая банка, канистра*. Ряд номинаций

⁵ К. Матвиенко, *Новая драма в России: краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего*, «Петербургский театральный журнал» 2008, № 2(52), с. 83. См. также: P. Buse, *Drama and theory: critical approaches to modern British drama*, Manchester 2001.

⁶ М.А. Литовская, *Многоречие в пьесах Николая Коляды: социальный аспект*, [в:] *Русский язык в многоречном социокультурном пространстве*, Екатеринбург 2014, с. 216. См. также: А. Магоф, *Ремейк как форма создания авторского мира в пьесах Николая Коляды (к вопросу о пушкинском и гоголевском интертексте)*, «Slavia Orientalis» 2012, № 2, с. 201–212; K. Duda, *Artystyczne relacje polsko-rosyjskie (na podstawie dramatu M. Kolady Merlin Mongol i jego adaptacji teatralnej autorstwa Cywińskiej)*, «Slavia Orientalis» 2013, № 4, с. 599–611.

лиц, испытывающих пристрастие к алкоголю, диагностирует распространение «русской болезни» не только среди мужчин, но и среди женщин: *алкаш, алкоголик, кирялово, бухой, пьяница, пропойца, забулдыга, алкашка, пьяная, упитая, пропитая, поддатая*.

Концептуальную значимость приобретают обозначения лиц, не имеющих крышу над головой: *бомж, бомжик, бомжара, бич, бродяжка, подзаборник*. Обобщенный образ бездомности приобретает острое социальное звучание:

Таня. Мне жить негде.

Антон. Мне тоже, малышка. **У нас в стране так сделано, чтобы всем негде было жить**. А мы все равно живем (А. Батурина, *Нищая кокетка*).

Обращают на себя внимание идентификаторы ущербности персонажа: *безносый, безухий, безрукий, кастрированный, одноглазая* и др. Физическая ущербность нередко сочетается с психической:

Антон. Это Эрма, мама, мы познакомились с ней в лесу.

Мама. **А что у неё с глазом?**

Эрма. **В лесу потеряла**, ну и фиг с ним, правда, Антон?

Мама. По-моему, **она сумасшедшая**, сынок (А. Батурина, *Нищая кокетка*).

Те или иные отклонения могут характеризовать всех, без исключения, персонажей, как, например, в пьесе А. Крупина *Мракобесы*:

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Геннадиевич, 50 лет, отец семейства

Татьяна Ларина, супруга Геннадиевича, **потерявшая память**

Слава, 21 год, их сын, **сектант**

Ольга, 25 лет, их дочь, **страдает синдромом Дауна**

Незнакомец, **загадочный** юноша, приснившийся Ольге

Семенович, 49 лет, сосед

Натальевна, супруга Семеновича, в тех же летах

Кандидат, балотируется в мэры города

Врач, лечит Татьяну **от потери памяти**, не женат

Милиционер, **такой же странный, как и все остальные**

Как и в текстах классической русской драмы, «важное место ... занимают самохарактеристики персонажей»⁷. Отверженные осознают свою маргинальность, невстроенность в социум. Вот примеры типичных реплик: *Я ущербная скотина, я никому не нужна; Я больной, мне нечего делать в жизни; Я пья-*

⁷ Н.А. Кожевникова, *Стиль Чехова*, Москва 2011, с. 397.

ница. Я киралово. Я ханыга, да!; Вся жизнь на мне была порча. Обобщение я-характеристик вскрывает социальную болезнь: У меня крышу рвало. У нас всех здесь крышу рвёт, в этой сраной Маньчжурии; Мы с вами погубленное поколение.

Концептуальный взгляд на деклассированность акцентируется прямыми обозначениями рода занятий персонажей:

Оля, 23 года, снимается в порнофильмах
Влад, 27 лет, наемный убийца, Олин жених
И другие (А. Крупин, *Porno&Killer*).

Вскрываются социальные корни преступности. Например, наёмный убийца, который *завязывать собрался*, т.к. *душа загнивает*, произносит у могилы друга покаянные слова, одновременно выступающие как нравственно-эмоциональный довод, позволяющий разглядеть человека даже в киллере:

Вечер

*Лес. Влад только что похоронил Костю. Стоит возле насыпи.
Рядом лопата, воткнута в землю.*

Влад. Ты умер. И виноват в этом я... Помнишь, мы были совсем юнцы, когда нас отправили в горячую точку. 8 лет назад. Из-за того, что кучка идиотов не поделила земли кусок, нам пришлось стрелять в таких же мальчишек, как мы... Мы выжили. Вернулись на родину. Кем? Оглушенными и ослепленными. С переломанной психикой. Мы же больше ничего не умели. Кроме как убивать... Господи... да мы ничем больше и не занимались (А. Крупин, *Porno&Killer*).

Коллективным автором выдвигается нравственный довод, позволяющий, в частности, найти оправдание воровству:

Она. Значит, так и живешь, мама на рынке vareжками торгует, чтобы потом в зону папе чай и сигареты засылать, а ты на вольные хлеба, в большой город, **магазины чистишь?** Самостоятельный. Что, **воровская кровушка заиграла, в папу пошел?**

Он. Ты батю моего не трогай! Что, агентство не сообщило, **за что он там?**

Она. Не сообщило. **За что?**

Он. **За правду...** Они с мамой раньше журналистами были. (*Пауза*) **Мэру не понравились сильно...** (П. Казанцев, Я. Пулинович, *Мойщики*).

Возникает характерное для социальной драмы эмоционально-смысловое приращение: ‘властный произвол, несправедливость могут исключить человека из социума, из профессиональной среды, искалечить жизнь всей семьи’.

В границах сверттекста формируется образ мира, в котором нет места молодым людям, не сумевшим обрести или утратившим социальный статус. Почему так происходит? Отвечая на этот вопрос, молодые драматурги Урала обнаруживают непосредственную связь между кризисом идентичности и разрушением ментальных основ межличностного речевого общения.

КРИЗИС КООПЕРАТИВНОЙ КОММУНИКАЦИИ. Диалоги и полилоги сверттекста пьес демонстрируют исчезновение из коммуникативного речевого оборота исповедальных разговоров с установкой на «другого». Попытка поговорить о сокровенном, раскрыть душу встречает решительный отпор:

Кот. Слушай, подружка, отвали ты от меня, Христа ради. Мне не интересно про твою жизнь слушать. Я таких историй уже миллион знаю, и как-то до жопы они мне все. Посмотри на меня. Пожалуйста. Я маленький вонючий зверек – от своих проблем трясусь, как поеванный.

Валя. Да. Я понимаю. Но так иногда хочется поговорить (И. Колосов, *Кот*).

Примета диалогического взаимодействия – экспансия инвективных речевых жанров. Высокой частотностью отмечены оскорбительные, в том числе нецензурные, обращения, выраженные существительными общего рода (*дрянь, мразь, зараза, падла, блядь*), мужского рода (*урод, засранец*), женского рода (*шалава, шалашовка вокзальная, пидораска, дура*). В ряду грубых обращений выделяются слова, имеющие зоосемическую основу: *тварь, тварина, скотина, гад, гнида, крыса, псина, сука, козел, козлина, корова, кобыла, лошадь*. Уничижительной окраской характеризуются нестандартные обращения, акцентирующие деталь внешнего облика адресата: *синяк фиолетовый, пельмень волосатый, бездарь чубатый, бес плешивый, пёс хромоногий, дура прыщавая*. Грубая лексика используется для заполнения позиции характеризующего предиката: *Он, сука такая, мне в карман залазит. Понимаешь? Во-рует он у меня, тварь такая!*; *А. Белкина – сука всё-таки; Менты – козлы, они такие; А. Белкина – сука всё-таки; Этот козлина, сынишка мой, в Олю Харламову втрескался.*

Вирус грубости преодолевает гендерные границы, проникая в женскую речь. Для двуреплик типична зеркальность инвектив:

Аля. Щас у нас Лариса сама все будет жрать (о червивых булочках).

Лариса. Откуда я знала?

Аля. Оттуда! Дура!

Лариса. Сама дура! (Г. Ахметзянова, *Прекрасное далеко*).

Инвектива, включающая матерное обращение, может быть гендерно мотивированной реакцией на автоматически реализованное молодым человеком формульное обозначение возраста:

Охранник. Не понимаешь ты, **тётя Тонь**.

Тоня. **Какая я тебе тётя, мандюк**⁸, пойдя, догони (А. Григорьев, *Рюмочная*).

Деформируются ролевые функции, закреплённые культурной традицией за старшими и младшими членами семьи. Так, мать и дочь привычно обмениваются оскорблениями-ярлыками, блокирующими разговор по душам. В качестве примера приведём два диалога из пьесы А. Югова *Акварели*:

Жанна Ивановна. Я с тобой говорю, нет, а?

Жанна. В принципе, да...

Жанна Ивановна. А без?

Жанна. Тоже.

Жанна Ивановна. **Дура**.

Жанна. **Курица!** (диалог 1).

Жанна Ивановна. Жан! Я с тобой говорю?! Нет?

Жанна. Да поняла я – тараканов накормить, квартиру спалить, химию пересдать...

Жанна Ивановна. Говорю же – **дура!**

Жанна. **Курица!**

Жанна Ивановна. Я опаздываю. Вечером поговорим!

Жанна. **Как всегда** (диалог 2).

Надежда на нерасторжимость семейных уз, как следует из финальных реплик пьесы, поддерживается меной эмоционального регистра: искренний душевный отклик сильнее обыденной грубости, которая, возможно, связана условиями жизни, но не является «коренным прагматическим изменением»⁹:

Жанна Ивановна. Жан...

Жанна. Мам...

Жанна Ивановна. **Дурочка моя!**

Жанна. **Курочка моя!**

⁸ Толкование матизма см. [в:] В.В. Химик, *Большой словарь русской разговорной речи*, Санкт-Петербург 2004, с. 307.

⁹ Р. Ратмайр, *Русская речь и рынок: Традиции и инновации в деловом и повседневном общении*, Москва 2013, с. 190.

Яркая примета кризиса кооперативной коммуникации – речевая агрессия, соединённая с физическим насилием. Подозрительность, ожесточенность, враждебность, категоричность, стремление подавить «другого» («не такого») характерны даже для взаимодействия бывших друзей, ограждающих себя от воспоминаний о школьном братстве. Неприкрытой агрессией отмечены реплики тех, кто бесстыдно использует собственные властные полномочия. Вот два эпизода из пьесы А. Архипова *Винтовка Мосина*:

Мимо киоска идет Денис. Он в элегантном пальто, в руке кожаный портфель.

Васька. Деня!

Обнимает Дениса. Тот пытается уклониться от объятий.

Денис. Извините...

Васька. Да это ж я, Василий, девятый «Г»! Деня, братан, я сегодня последний день живу!

Денис. Ну и что? **Что вы лезете ко мне?**

Васька. Вот ты припух...

Васька. **Да я ему таблоид щас расхлещу!**

Денис. Ты – мне? *(Лезет в карман, достает газовый баллончик.)*

Ну, попробуй, попробуй!

Игорь. Денис, ты че, успокойся... меня-то хоть помнишь? Это ж я, Игорь...

Денис брызгает ему в лицо из баллончика. Игорь закрывает лицо руками, садится на корточки.

Васька. Ну, Дениска, какой ты козел вырос...

(Хватает Дениса за галстук, бьет кулаком ему в лицо.)

Ср.:

Первый мент. **Ты что там вякаешь, тварь? (Бьёт Дениса дубинкой по спине.)**

Сильный подавляет слабого: обижает, унижает, оскорбляет. Директор школы вымещает свою озлобленность на ученице, привычно нарушая элементарные нормы профессиональной этики:

Римма Яковлевна. Проститутка! Титьки вон выпадут вот-вот... Куда только мамаша твоя смотрит? Вон отсюда!

Жанна. Кто?

Римма Яковлевна. Ты!

Жанна. Римма Яковлевна, я не поняла вас, – кто я?

Римма Яковлевна. Сучка крашенная, вот ты кто! Я сказала, вон из школы! Одеться и умыться! (А. Югов, *Акварели*).

В соответствии с эстетической конвенцией коллективный автор воспроизводит речевую коммуникацию, утратившую свойственную русской культуре «другоцентричность». Враждебная социальная среда разжигает злобу, порождает агрессию, равнодушие, коммуникативное одиночество. Социальная маргинализация деформирует эмоциональные константы кооперативного речевого взаимодействия: сочувствие, сопереживание, сострадание перемещаются на периферию когнитивного пространства. В то же время в диалогах возникают точки эмоциональной разрядки, когда наружу пробивается ключевой концепт русского менталитета «любовь». Особую экспрессию создает повтор нетипичного для лексикона персонажей глагола *любить*:

Жанна Ивановна. Меня в туалет сегодня позвали работать. Что думаешь, а?

Жанна. Не знаю...

Жанна Ивановна. Там теплее, а деньги те же... а скоро зима.

Жанна. Тогда – да.

Жанна Ивановна. Только общения никакого.

Жанна. Но.

Жанна Ивановна. Жан!

Жанна. А?

Жанна Ивановна. Да нет, просто так...

Жанна. Мам!

Жанна Ивановна. А?

Жанна. Я **люблю** тебя. Я очень сильно тебя **люблю**. Слышишь, я очень, очень тебя **люблю**...

Жанна Ивановна и Жанна плачут, обнявшись (А. Югов, Акварели).

Вербализация эмоционального порыва не всегда однозначно предвещает победу возвышенного чувства. Так, в финале пьесы А. Архипова «Винтовка Мосина» возникает надежда на то, что в конфликте между мстью, кажущейся справедливой, и нежной любовью победит любовь. Но всё же... цветы Васька на кладбище взял, а за пазухой у него – винтовка-мосинка. Ср. два диалога:

Васька. А Белкина – сука все-таки!

Ленчик. Что за Белкина?

Васька. Одноклассница наша, Маринка Белкина, Эдика подруга. Она его из армии не дождалась.

Ленчик. Во, сука. И что, вы её наказали?

Васька. За что?

Ленчик. Как за что? **За измену. Наказать надо. Накостылять. Или пугануть.** А... Слушай. У меня там в багажнике винтарь лежит, **винтовка-мосин-**

ка, мне-то она уже не нужна. Я ее тебе подарить могу. Шуганете... мало не покажется (диалог 1).

Ср.:

Марина. Что надо? Уходи.

Васька. Белочка, милая моя, дорогая, прости дурака, Белочка... Дверку открой, я тебе цветы принес. Я не драться, я же в гости.

Марина. А где цветы? В глазок покажи (диалог 2).

Васька выставляет перед глазком букет звездочек.

Занавес

Неоднозначно трактуется и символический образ света – надежды на спасение: выведет ли людей из темноты бесстрашная девочка, **закуривающая от огонька?**..

Люди в темноте кричат от страха.

Загорается спичка. Маленький огонек держит в лапках маленькая белая мышка. Мышка зажигает керосиновую лампу, которая роскошно горит под дождём. Лампу держит в руках девочка с саперной лопаткой за поясом. Девочка закуривает от огонька и поднимает лампу повыше.

Девочка (улыбается). Испугались? **Если вам нужен свет – идите за мной** (И. Колосов, *Кот*).

Конец

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ НАТУРАЛИЗМ. Кризис идентичности и кризис кооперативной коммуникации диагностируются драматургами с помощью «слова изображённого», которое «с наибольшей полнотой... воплощено в речи персонажей»¹⁰ и соответствует традиции русской литературы XIX–XX вв., а именно – «методу изображения социальной среды с помощью ее собственных голосов»¹¹. Коллективный автор, в соответствии с эстетической конвенцией литературной школы, репродуцирует языковое существование определенного «круга носителей современного просторечия»: их речь «лишена диалектной окраски и в значительной степени жаргонизирована (просторечие-2)»¹². Существенное отличие от книжно-литературной тради-

¹⁰ Н.А. Кожевникова, *Типологические характеристики художественного текста на фоне традиций русской литературы XIX–XX вв.*, [в:] *Человек – текст – Культура*, Екатеринбург 1994, с. 174.

¹¹ А.П. Чудаков, *Язык русской литературы в освещении В.В. Виноградова*, [в:] В.В. Виноградов, *Избранные труды: Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя*, Москва 1990, с. 349.

¹² Л.П. Крысин, *Просторечие*, [в:] *Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация*, Москва 2003, с. 56. Л.П. Крысин выделяет также сохраняющее связь

ции состоит в том, что язык в его узуальном преломлении используется как готовое «сырьё», обеспечивающее достоверное изображение маргинальной языковой личности в заданных обстоятельствах, а стилистический облик анализируемого сверттекста формируется вне проекции на кодифицированные нормы литературного языка. Лингвистический натурализм обнаруживает полное подчинение человека говорящего среде обитания, стилистическому узусу, «другой ортологии».

Речевой портрет персонажа монтируется на базе субъязыка, «обслуживающего некоторую ограниченную сферу общения. Установление экстралингвистических границ этой сферы, выделение её из континуума речевой деятельности лингвистически произвольно»¹³. Вместе с тем субъязык обладает специфическими средствами.

В речи персонажей фиксируется характерный для уральского произношения переход аффрикаты [ч] в свистящий щелевой звук, специфика которого передается авторами пьес, как правило, орфографически: *Че гонишь-то?*; *Че, я тебе нравлюсь?*; *С этой че?*; *Так, че придуриваешься?*; *Че-то мне уже жарко из-за тебя*. Реже встречается написание чо: *Чо дверь-то настезь открыла?*; *Я для этого, чо ли работаю, чтобы вы всё добро тут проишькали, да?*

Воспроизводится просторечное произношение местоименных слов и частиц: *Я тута помою, да?*; *Всяко видели*; *Дак я вчера все помойки оббежала*.

В диалогах репродуцируются субъязыковые реплики согласия:

Ирма. Баня опять?	Тошка. Опять папа ваш к ней ходил?
Стешик (кивает) Ну.	Оксана. Но (Я. Пулинович, <i>За линией</i>).

Частотностью характеризуются типичные для городского просторечия аномальные глагольные формы: *Макса, ложи нормально, чё ты их (пальцы) суёшь?*; *У меня весы есть. Выйду и вешаю всех за деньги*; *Хочете спросить?* Ортологические сдвиги наблюдаются и при реализации форм существительного: *Дайте тряпку, или я вытеру этим пальтом*; *Это доча моя*; *Подавись ты своей консервой*; *Обратно в свои Сочи покатила?*; (свитерок) *в сэконде нашла*; *в голове одни маты*.

Речевые партии персонажей насыщены просторечной экспрессивной лексикой: *Кого ты привёл, падла-мразь-говёшка-придурок?*; *У меня репа зачесалась*; *У этого харя приличная*; *Почему я должна на тебя горбатить?*; *Возьми и шандарахнись головой об асфальт*. Ср.: *в дурку(собрался), стрём*,

с говорящими «просторечие-1», носителями которого являются малообразованные горожане старшего поколения.

¹³ Ю.М. Скребнев, *Очерки теории стилистики*, Горький 1975, с. 34.

стрёмный, деваха, притомиться. Активно используются отмеченные ещё в словаре советского периода как «просторечные вульгарные» слова с корнем *-хрен-*: *хреновый, хренов, охренеть, нахрена*¹⁴.

Из приведенных иллюстраций следует, что урализмы в сверхтексте дополняются единицами из общего фонда городского просторечия, не имеющего четких географических границ.

Речь персонажей охвачена экспрессивной энергией «общего жаргона»¹⁵. Вот лишь некоторые примеры: *Я просто тихо **фигею**; Макет для баннера им нужен, **срочняк**; Если что, вы в **отмазке**; Смотри-ка, солдатики за окном. <...>. Наверное, из **увала** возвращаются; <...> в **мусарню** сдаем их и всё; Чуть не **попали**. Они сказали, что **мочить** нас теперь будут; **Хавай** спокойно, все (о пирожках) съедобные: **понты** просто.* Жаргонизмы используются в составе развёрнутой метафоры: *Пирожком и остался... хоть бы **децл** виширь подрос, пирогом бы стал.* Жаргонную основу имеют также отдельные метафорические выражения, которые приобретают афористический смысл: *< > жизнь – это **чэфир, кайфуешь**, пока не остынешь.*

Стилеобразующая функция просторечия-2 проявляется в активном использовании экспрессивных формульных сочетаний и выражений: *крыша поехала, шарики за ролики, знамо дело, вали отсюда, зарыть заначку, дать шороху, пудрить мозги, прибить его/её мало, лох позорный, развели, как лоха, обломать кайф, за базар в ответе, пипец нам пришел.* Наблюдается также вкрапление выражений пословичного типа: *Пиво без водки – деньги на ветер; Удачи и лохов побогаче!*

Для сверхтекста органична оппозиция «свой – чужой». Неприятие «чужого» выражается прямо и резко – прежде всего по отношению к новым богатым:

Он. Ты – это машина, ты – это квартира, ты – это твои деньги, твой магазин, твой счет в банке. Ты просто номер в базе данных. А где сама ты? (*Поворачивает ее лицом к витрине магазина.*) Посмотри. Тебя нет. Это все Баккарди, Гуччи, Дольче и Габбана, а где ты за этим всем? <> Ты сможешь прожить без своего магазина, парикмахерской, папы с мамой? **Я таких, как ты, ненавижу** (П. Казанцев, Я. Пулинович, *Мойщики*).

«Упрямство» гендерных стереотипов отражает протестная реплика будущей суррогатной матери, сделавшей свой аксиологический выбор:

¹⁴ *Толковый словарь русского языка*, Д.Н. Ушаков (ред.), Москва 1940, Т. IV, с. 1187.

¹⁵ Результаты центростремительного процесса жаргонизации русского языка нашли отражение в коллективном труде: О.П. Ермакова, Е.А. Земская, Р.И. Розина (ред), *Толковый словарь русского общего жаргона*, Москва 1999.

Беременная. Два ресторана, три магазина имеет, а **ребенка родить не может, тоже мне бизнесменша!** <> **Да пошла ты! Ребенок мой! Не отдам!** (О. Богаев, *Дорога вниз без остановки*).

«Чужое слово» маркирует группу лиц, которые намеренно исключаются из круга «своих»:

Пирожок. Пурген, я работал, мне некогда играть было...
Пурген. **Цивил грёбаный!** <> Чешка, пошли покурим, **цивилами воняет** (А. Батурина, *Чешская харчевня*).

Недоумение и презрение вызывают люди интеллектуальных профессий:

Оля. Я работаю на трех работах. Ты целыми днями валяешься! Пьешь свое проклятое пиво!
Миша. **Я писатель.**
Оля. **Кого?** (А. Крупин, *Porno&Killer*).

Отчуждение звучит и в реплике, адресованной врачу:

Семенович. Чаво? Те клизмыч в ноздрях застрял? **У, какой интеллигентный!** (А. Крупин, *Мракобесы*).

Оппозиция «своего» и «чужого» привычно мотивируется разными финансовыми возможностями людей. Для «своих», например, открыты двери рюмочных, но не ресторанов:

Тоня. Ты ляпни еще при посетителях **о ресторанах**. Объясняю, девочка, это **рюмочная. Стоячка! Наши гости не в состоянии бывать по ресторанам** (А. Григорьев, *Рюмочная*).

«Чужое слово» в отдельных случаях воплощает мечту, компенсирующую безденежье и бытовую неустроенность:

Жанна Ивановна. Ванную купим. Новую. С **джакузей**. Хочешь?
Жанна. Мама, ты как ребенок. **В самом деле. Думаешь?** (А. Югов, *Акварели*).

С позиции носителя литературного языка, речевые (в том числе фонетические и грамматические) неправильности, а также имеющие просторечную основу инвективы обладают общементальной особенностью – неподдельной

органичностью. Даже крайние проявления психологического состояния персонажей воспринимаются как «свои», свойственные национальному характеру.

Пародируется «чужая речь», форма и содержание которой не соответствуют общенациональным представлениям о должном. «Изображённое слово» маркирует, в частности, фальшивое, опирающееся на поверхностно освоенные риторические образцы публичное выступление политика, обнаруживающее пропасть, которая разделяет народ и власть:

Центральная площадь. Памятник Ленину. Идет митинг. На трибуне депутат... Рядом секретарь. Возле памятника кучкуется народ.

Депутат. Товарищи! Это зашло слишком далеко! Сколько можно терпеть гнет нефтяных мошенников?! Разве за это погибали наши отцы и дети?!

Секретарь (*на ухо депутату*). Отцы. Дети не погибали.

Депутат. Неважно! Я спрашиваю, за это? Нет, не за это. Они погибали за свободу! За восьмичасовой рабочий день! За право на...

Секретарь (*депутату, тихо*). Всевозможные продукты.

Депутат. За право на возможные сухофрукты! За свободный доступ к алкогольной продукции! Нельзя идти на поводу у...

Секретарь. У Запада.

Депутат. У Запада. С ихней пресловутой демократией! Изнасиловавшей весь земной шар! Близятся выборы! Оглоеды, чтобы заполучить честные голоса народа, мо... моби...

Секретарь. Мобилизуются.

Депутат. Мобилизуются! Не позволим запудрить нам мозги! Проголосуем за меня! За правду! За народ! Пролетарии всех стран! Ура, товарищи! Ура!

Секретарь. Ура! (А. Крупин, *Porno&Killer*).

«Народ безмолвствует»: очевидны идеологическая ложь, вторичность призывов, эгоцентризм политического «перевёртыша».

Как показывает анализ, «обновление собственно драматургической эстетики»¹⁶ осуществляется на базе разработанного в границах уральской школы драматургии метода лингвистического натурализма. Характерологическая стилевая черта сверхтекста пьес молодых драматургов – репродукция удалённого от литературного центра жаргонизированного просторечия, которое составляет основу диалогов и полилогов, демонстрирующих разрушение коммуникативного лада и кризис идентичности. Человекоцентричность, отличающая художественную стратегию коллективного автора, способствует сохранению надежды на духовное возрождение тех, кто находится *за линией*.

¹⁶ Б. Баймерс, М. Липовецкий, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва 2012, с. 12.