***С.Я. Гончарова-Грабовская***

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТРИПТИХИ Н. РУДКОВСКОГО**

**(проблематика и аспекты поэтики)**

**Опубликована в «Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып.. 8. – Минск: РИВШ. 2013. С. 63 – 87.**

Николай Рудковский – современный русскоязычный драматург Беларуси, режиссер, сценарист и радиоведущий. Его перу принадлежат такие пьесы, как «Слепая звезда» (1993), «Женщины Бергмана» (1993), «Вторжение» (2005), «Ана и Ананас» (2006), «Все, как вы хотели» (2008), «Последняя любовь Нарцисса» (2008), «Самый чистый город» (2010), «Дожить до премьеры» (2010), «Охота на клубнику» (2010), «Бог щекотки» (2010), «Великое переселение уродов» (2012) и др. Интерес представляют и инсценировки («Пьеретта» по произведениям А. Шницлера и А. Блока (совместно с Б. Луценко) и «Бесы» по Ф.М. Достоевскому). Его пьесы активно ставятся на сцене как белорусских театров, так и России, Латвии, Австрии, Германии, Италии, Канады, Дании, Польши, Армении, Чехии и других странах, переведены на многие языки и опубликованы в различных зарубежных изданиях (Англии, Италии, Польши и др.). Молодой драматург завоевал известность, участвуя в конкурсах и фестивалях [1]. При этом его пьесы воспринимаются критикой неоднозначно: одни его ругают, а другие хвалят за нетрадиционный взгляд на известные события и факты реальности (Э. Болотян, К. Смольская, Д. Мартинович, Т. Комонова и др.).

Н. Рудковский – один из тех современных драматургов, в творчестве которого прослеживаются традиции модернизма и реализма, имеют место и постмодернистские интенции. Это сказывается в структуре его пьес, проблематике и языке. Он играет с персонажами, ситуациями, активно использует мифы, подчиняя их, как правило, комедийной трансформации. Не случайно, большинство его пьес – комедии. Интерес представляют и неоднозначные жанровые подзаголовки. Как и многие молодые драматурги, он придает им оригинальность: *«нехронологическая комедия в двух актах и восемнадцати перепутанных сценах»* («Все, как вы хотели»), «*реальное шоу*» («Вторжение»), «*драматическая фотосессия*» («Бог щекотки»), *круглосуточная комедия* («Охота на клубнику») и др. Создается ощущение, что автор выступает в роли не только драматурга, но и режиссера, что иногда так и бывает [2]. Заглавия его пьес, являясь перформативной доминантой драматургического текста, не исключают языковой игры, в которую автор предлагает читателю / зрителю включиться. Так, например, «Охота на клубнику», «Ана и ананас», «Великое переселение уродов», сочетая культурный и бытовой элементы, ориентированы на комедийный план. В них эксплицируется открытость пьесы различным способам интерпретации своего смысла. Например, название пьесы «Ана и ананас». Внимание привлекает «Ана», написанное с одним «н», что вызывает ассоциацию с именем (Анна) или местоимением, в котором намеренно сделана ошибка («О на»). Мерцательность границ между «Ана» и «Анной» приводит к тому, что такого рода пьеса, с одной стороны, нацеливает на проблему идентичности и самоидентификации, а с другой – вовлекает в фонетическую игру с буквой «А» (Ана, ананас). Подобное наблюдаем и в названии «Великое переселение уродов». Слово «урод» имеет два смысла (красивый – по-польски, безобразный – по-русски). Эта двойственность семантически обыгрывается автором. Н. Рудковский иронизирует и забавляется, не игнорируя дерзкого смеха. В этом – его художественная манера, его стиль.

Тематически свои основные пьесы драматург разделил на трилогии (триптихи) о *Войне, Любви и Мечте*. Все они обращены к современности, жизни социума, его актуальным проблемам.

*Триптих о Войне* («Вторжение», «Последняя любовь Нарцисса», «Дожить до премьеры») возник не случайно. Одни пьесы были написаны по просьбе режиссеров, другие – возникли спонтанно в сознании автора.

Пьеса **«Последняя любовь Нарцисса»** (2006) трактует тему *Войны* в другом ракурсе. Ее главный герой – диктатор, для которого война и насилие считаются нормой. Обличительный пафос достигает в ней силы памфлета. В литературе известны подобные произведения («Дракон» Е. Шварца, «Диктатор» Ч. Чаплина и др.), в которых разоблачалась диктатура. Н. Рудковский следует этой традиции.

В подзаголовке автор отмечает, что это «современная трагедия в пяти актах». Однако по своему жанровому вектору данная пьеса гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд. Драматург долго работал над ней, начиная с 1995 по 2006 г. Пьеса должна была быть написанной в режиме On-line на тему «Театр против насилия». Автор вынашивал замысел, писал по частям, стремясь ее сюжет подчинить жанру античной трагедии, выдержать ее канон. Н. Рудковский сохраняет героев древнегреческого мифа о Нарциссе (Нарцисс, Эхо, Венера), но наделяет протагониста другими качествами. Систему персонажей расширяет, включая монахов и ослов. Н. Рудковский апеллирует к «Золотому ослу» Апулея: метаморфоза превращения Луция (с помощью колдовства у него появились ослиные уши) созвучна авторскому замыслу. В пьесе «Последняя любовь Нарцисса» ослы – аллегория. Это та категория людей, которая стремится к свободе, но оказывается жертвой диктатуры. Они понимают, что «дикими свободными ослами» они никогда не станут, поэтому приходят к мысли о смерти, ибо только в ней они обретут свободу. Трагикомические фигуры ослов в итоге приобретают трагическую окраску (сцена смерти). В их уста драматург вкладывает злую иронию:

**1-й осел:** – Может, и сейчас все молятся ослиному богу?

**2-й осел:** – Да уж. Как бы то ни было, а древние римляне были правы, когда говорили: «Осел правит, а Бог властвует» [5].

Контаминируя греческий миф о Нарциссе с романом Апулея, автор достигает высокого уровня обобщения, рассуждая о войне и насилии. Как отмечает драматург, для него «важно было сочетание древнегреческой трагедии с хором, катарсисом, шекспировской трагедии с трагикомическими персонажами – шутами и современной трактовки» [4]. Следует отметить, что Н. Рудковскому удалось сохранить принципы трагедии, частично их трансформировав и подчинив другой цели – острой критике, что потребовало средств комического. Античный сюжет автор переосмысливает, сохраняет пять актов, как того требовала трагедия, хор и катарсис.

Как и в предшествующей пьесе, драматург жестокость войны противопоставил высоким чувствам *Любви*. В греческой мифологии прекрасный юноша Нарцисс – сын речного бога Кефисса – отверг любовь нимфы (Эхо), за что был наказан. Увидев в воде свое отражение, он влюбился в него. Терзаемый страстью, Нарцисс умер и был превращен в цветок, названный его именем. Рецепция этого мифа нашла свое отражение в пьесах Кальдерона, Руссо, опере Скарлатти, Глюка, в картинах Тинторетто, Караваджо, Пуссена. Оригинальная его трактовка дана и в пьесе Н. Рудковского «Последняя любовь Нарцисса». Здесь Нарцисс диктатор, отдающий коварные приказы, но умывающий руки от преступлений.

**Нарцисс:** …Я никогда ничего не совершал! Я только думал, но ничего не делал. Я только говорил, но сам ничего не исполнял. Я только думал. Какие быстрые мысли. Какие быстрые мои мысли! Но я только думал! Но это же делал не я! Не я! Не я! Не я! Мои мысли – это не я! Еще не я! Не весь я! [5].

Тематическую основу трагедии, как правило, составляет *преступление.* «Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния» [8, с. 213]. В ее основе – открытие онтологической значимости отдельного человеческого существования. В данной пьесе преступление тоже формирует исходную сюжетную ситуацию. Его совершает Нарцисс, отдавший приказ убить женщин. Автор характеризует его как диктатора и военачальника. Окружающие по-разному к нему относятся: для одних он красив, для других – неприятен, одни его боготворят, другим он омерзителен. Правду он подменяет ложью и при этом считает себя справедливым. Так, например, Нарцисс любуется мертвыми телами женщин, убеждая, что это куклы. Правды в стране боятся все. И лишь Венера захотела «окунуться в морскую глубокую правду, но, как оказалось, ни моря, ни правды здесь нет» [5].

Нарцисс – диктатор, презирающий свободу, поэтому гордится своим превосходством и силой. Его лицемерную и кровавую политику комментирует хор женщин и воинов: «Надо искоренить мысли и чувства о правде и свободе, их надо «Пиф-паф. – Пиф-паф. – Пиф-паф. – Пиф-паф». Гомерический хохот жительниц (Ха-ха-ха-ха-ха) и крики воинов (Бла-бла. – Бла-бла) выражают мнение народа, демонстрируя изуродованное сознание человека, подвергнутого страху.

**Жительницы:** – Как от пуль щекотно. – Мамочка, щекотно. – Ха-ха-ха. – Почеши мне пулей здесь. – И мне, пожалуйста. – Почеши меня своим выстрелом. – И меня! – И мне! Вот здесь. – И мне [5].

Драматург соблюдает правила трагедии: пять актов имеют партии хора. Хор в этой пьесе выступает носителем «доксы» (общего мнения). Эгоцентризм Нарцисса не позволяет ему критически посмотреть на себя, поэтому разоблачительную функцию выполняет хор.

В гротескной форме автор изображает отношение Нарцисса к государству, которым правит. Он – оборотень, полюбивший врага в своем обличье. Подобная метаморфоза окончательно развенчает страшный облик Нарцисса. В финале его съедает волк, наделенный функцией «deus ex machina», что характерно для античной трагедии.

Сквозь одежду политической аллегории просматриваются черты современного диктатора, стоящего у власти, его философия и образ мысли. И не важно, в какой стране это происходит. Об этом свидетельствует и хронотоп пьесы. Место действия условно: «Не то где-то в большой Евразии, не то в маленькой Чечне, а может уже и в вашей стране. А может и пронесет. Все зависит только от вашей неукротимой фантазии»[5].

Комментируют события и монахи – еще одна категория людей, которая видит истинное лицо Нарцисса и знает его преступления, но приходит к мысли, что им дела до этого нет, они обязаны только молиться и думать о чужой душе. Так устроен мир. Монахи говорят правду только «чужим языком», коим является отрезанный язык Эхо. Эта метафора обыгрывается автором. Сквозь призму художественной оболочки пьесы проглядывает ироничная улыбка драматурга, его злой смех, направленный на дискредитацию объекта обличения.

Уже в этой пьесе обнаруживает себя характерный для Н. Рудковского прием: сочетать драматические диалоги с монологами, осложняя художественную структуру вставными «повествовательными фрагментами» (рассказами), что придает драме эпический характер. Драматург сохраняет диалог, но он является внешне-композиционной формой, так как принципиально важным остается *монолог*. В данном случае они не выполняют роли речевых агонов, а по сути своей позиционируют героев. Так, в первой сцене, один из странствующих монахов рассказывает историю о жестоком убийстве молодых женщин, которые не захотели дать свое молоко воинам, ибо оно предназначалось детям. Гротескно автор описывает «кулинарные» способности воинов, поедающих женские тела: сначала попробовали их глаза, «обильно пропитанные домашней правдой», быстро справились с салатом из рук, а потом перешли к первому блюду – холодной похлебке из острых языков и перченых проклятий, облитых обжигающим соком лимона. «А потом перешли к горячему. Человеческие мозги! Их надо долго и тщательно промывать, чтобы нечаянно не принять в пищу ядовитые для здоровья и общества куски, зараженные опасной инфекцией»[5]. Изощренная жестокость воинов близка монахам. В ремарке отмечено, что их рассказ сопровождался ударами плеткой. Мазохизм монахов утверждал мысль, что «когда все время больно, то становится совсем не больно». Эта фраза является рефреном, неоднократно повторяется и варьируется («Тот, кто постигнет боль, тот достигнет мудрости»), в конечном итоге обретает смысл, что к боли привыкнуть нельзя. Монахи понимают, что в этой стране больно жить и больно умирать. Они предпочитают терпеть боль. Ключевое слово *«боль»* не случайно. Это боль за страну, боль за людей, боль за женщин и детей.

Особую роль играют монологи Эхо. В ее уста автор вкладывает правду, которую она должна донести до людей. Ее образ тоже получает новую трактовку. Известно, что отвергнутая прекрасным Нарциссом, она превратилась в скалу, остался лишь ее голос. В пьесе Н. Рудковского Эхо лишается голоса, так как Нарцисс отрезает ей язык.

**Эхо:**– Я больше не смогу говорить… Наконец… Только думать… Кому нужны мои мысли без слов… Теперь я снова свободна… [5].

Она приходит к выводу, что в государстве есть и «мертвые» духовно – это равнодушные, смирившиеся со всем люди.

Композиционно эти отдельные монодраматические фрагменты образуют цельную форму, в рамках которой происходит последовательное развертывание событий, служащих прояснению исходной ситуации (трагической гибели молодых женщин). Трагизм, как эстетическая категория, в данной пьесе приобретает свою специфику. Нарцисс не вступает в неразрешимое противоречие с исторической необходимостью, так как уверен в своей правоте. Происходит не трагедия личности, а трагическую опасность представляет сама личность. Конфликтная ситуация касается судьбы народа, а не протагониста. Подобная несовместимость «я» и «других» нивелируется. «Трагическое» приобретает комическую окраску. Нарцисс становится объектом осмеяния со стороны автора.

Претерпевает изменение и модель трагического героя с его специфическими поступками, которые сопровождают чувства вины, ответственности и страдания. Нарцисс не считает себя виновным, но заставляет страдать других. Наличие неразрешимого и потому ведущего к катастрофе конфликта для него не происходит. Конфликт смещается в сторону «народ – правитель» и остается неразрешимым.

Происходит наложение «сатировского действа» на трагизм, что окрашивает трагедийные представления смеховой разрядкой созданного напряжения. Жертвенной фигурой – практически непременный атрибут трагедийного жанра – становятся ослы (в античности это чаще всего была фигура центрального героя). Жанрообразующий мотив жертвоприношения в этом случае не сохраняет своего конструктивного значения. Исход Нарцисса – гибель от волка – лишь игра автора. В жертву приносят себя представители народа – ослы, кончая жизнь самоубийством. Но это не жертва богам.

Древнегреческие трагедии, как правило, были политически злободневны, их реплики вплетались в повседневные дискуссии граждан полиса. Этому следует и Н. Рудковский. Он насыщает пьесу острыми репликами, прозрачными кальками современности, берет на себя миссию гневного обличителя. Как и Е. Шварц («Дракон»), он использует художественную условность, прибегая к мифу, за образной оболочкой которого читатель/зритель видит иронический взгляд автора, понимая остроту его критики.

Юмористическая комедия **«Дожить до премьеры» (2010)** – одна из тех пьес, которые вызвали споры в критике (Т. Артимович, Т. Комонова, Д. Мартинович, П. Руднев, Т. Орлова, К. Смольская, Н. Ищук-Фадеева и др.). Одни упрекали драматурга в «необычной» трактовке темы Великой Отечественной войны, «святотатстве над историей», другие пытались разобраться в тексте и оправдать автора. О ее замысле Н. Рудковский говорит следующее: «Меня пригласили поучаствовать в литературном конкурсе Министерства культуры Российской Федерации на тему 65-летия Победы. Было месяца два на творческие муки. Обдумывал, что нового могу сказать о войне. В итоге идея возникла, когда смот­рел какой-то плохой голливудский фильм в кинотеатре. Тогда вдруг подумалось: почему бы не написать пьесу о своих терзаниях? Но мучения драматурга не очень интересны. Стал думать, какая профессия подошла бы больше. И тут у меня сразу как-то сложилось: актриса пытается понять, как сыграть роль, теряя грань между реальной жизнью и искусством. У нее есть муж, есть подруга, которая сначала не поддерживает ее, а потом принимает ее сторону. Так тема войны стала отходить на второй план, а на первый вышла современность» [7]. Как и в предшествующих пьесах, автор тему *Войны* раскрывает в тесной связи с темой *Любви* и семейных отношений.

Цель Н. Рудковского – показать девальвацию моральных и нравственных ценностей социума через призму исторической памяти о войне. Современные люди, в отличие от военного поколения, стали эгоистичными, грубыми, утратили чувство доброты, жалости, милосердия. Драматург стремится напомнить об этом представителям ХХI века. Война и современность – два полюса, помогающие раскрыть нравственные принципы человека. Одни хотят жить красиво (Леша – муж Кати), другие стремятся испытать себя, готовясь сыграть роль партизанок (Катя и Вера).

Драматург выстраивает сюжет пьесы на драматической ситуации, которая постепенно приобретает комедийно-фарсовый характер. При этом использует кумулятивный принцип нанизывания сцен, усиливая «вхождение в роль» актрис. Каждая из представленных сцен комедийно обыгрывается и заставляет читателя\зрителя воспринимать происходящее, ассоциируя с реальными фактами войны. Прием qui pro quo, так часто используемый комедиографами, в данном случае оригинально трансформируется драматургом. Актрисы выдают себя за партизанок, окружающие принимают их за ненормальных, близкие (Леша, Инструктор) «втягиваются» в общую игру, осознавая себя участниками военных событий. Стремление актрис сыграть убедительно и достоверно (по Станиславскому) потребовало от них немалых усилий. Они стали жить по законам военного времени, создавая адекватную атмосферу. Катя стала кормить мужа картошкой в мундирах, Вера переехала к родителям, закрыв комнату, где якобы прячется еврейская семья. Девушки отключили телефоны и воду, приняли решение не ходить в клубы и парикмахерскую. Подобно Зое Космодемьянской, Вера обливает себя холодной водой, а Катя меняет платиновые запонки мужа и его костюмы от Дольче и Габбана на две буханки хлеба. Она подвергает опасности свою жизнь, взрывая ночью горючую смесь в парке, где «культурно отдыхает» местная молодежь. Сцены бега в тренажерном зале под запись лая немецких овчарок и эксгибиционизм в квартире Инструктора в «эсесовской» форме наполняются грубым комизмом, граничащим с абсурдом. Их дополняют «любовные игры» Леши с Женщиной, скупающей ювелирные изделия. Он «заразился» войной от жены-актрисы, а она решила на этом заработать. Комедийно-фарсовые сцены достигают апогея в супермаркете, где Катя и Вера воруют продукты.

**Женщина.** Какие у нас грехи?

**Катя.** О, наши грехи! Мы всегда сорили деньгами без удержу, как сумасшедшие… Наши мужья умирали от шампанского… они страшно пили… А мы? Мы закрывали глаза, бежали, себя не помня, а они за нами… безжалостно, грубо… Так глупо, так стыдно… [6, с.11].

Монолог о прощении грехов – постмодернистский пастиш. Драматург насыщает его цитатами из пьес А.П. Чехова, пародийно переосмысливая: вместо поместья Раневской – магазин, вместо шкафа – стеллажи.

**Катя.** …Дорогой, многоуважаемый стеллаж! Приветствую существование твоих… товаров, которые… были направлены к светлым идеалам добра и справедливости (Утирает слезы.) Твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал, поддерживая в поколениях нашего государства бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания… Сестра моя, страдающая сестра моя! Выйди на… чей стон… Словно где-то музыка…(Рыдая садится у стеллажа.)

… «Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь»... «четыре скрипки, флейта и контрабас» [6 с. 11].

Драматург не случайно смешивает «чеховский текст» с известными идеологическими фразами советской эпохи, строками А. Некрасова (выйди на… чей стон…). Этим он достигает не только комического эффекта, но подчеркивает постоянство грехов человеческих.

Ключом условного игрового поля являются ремарки-эпиграфы, предваряющие первый и второй акты: «Однажды партизанке Вере приснилось, что она бабочка… А проснувшись внезапно, даже удивилась, что она – Вера. И не знала уже: ей ли снилось, что она – бабочка, или бабочке снится, что она – партизанка» [6, с. 3]. «Однажды бабочке – лимоннице приснилось, что она партизанка… А проснувшись внезапно, даже удивилась, что она – лимонница. И не знала уже: ей ли снилось, что она – партизанка, или партизанке снится, что она – бабочка» [6, с. 13].

Бинарная зеркальность эпиграфов неслучайна. Китайская притча о бабочке переосмысливается в русле роли двух героинь – Кати и Веры, Сна и Реальности.

Сон и явь смешались, перевоплощение достигло вершины. Игровое поле захватывает всех персонажей, реальное и условное в нем сублимируются, подчиняясь комедийному замыслу.

В финале уже скупщица отдает Кате золотую брошь за сушку, оценив человеческую доброту. Подобная инверсия свидетельствует о духовном росте героини. Леша, ставший соучастником эксперимента, тоже осознает себя другим: «Я заказывал в баре новые порции боли… чтобы понять, насколько я могу быть сильным… Все это я выдержал… Я сильный» [6, с. 22].

В последней сцене автор аккумулирует комическое, драматическое и лирическое, не снимая игрового аккорда. Леша еще не может «выйти из роли» солдата, хотя «война уже закончилась». Вера поет ему песню: «Песни партизан, сосны да туман…».

Состоялась премьера, удачно сыграны роли, но сложный путь испытаний завершился для актрис осознанием высокой цены Победы. Фраза Веры («Мы победили!») приобретает универсальный смысл.

В пьесе много общеизвестных цитат («Никто не забыт, ничто не забыто», «Выходила на берег Катюша», «Не плачь, не плачь, мой… мой Маленький принц» (Экзюпери), «Жди меня и я вернусь» (К. Симонов)), используемых в комедийном контексте. Как отмечено в критике, название пьесы тоже ассоциируется с повестью В. Быкова о войне «Дожить до рассвета». Семантика слова «дожить» в обоих произведениях свидетельствует о сложном пути тех, кто оказался на войне.

Так Н. Рудковский интерпретировал войну, не умаляя ее значения для истории и современности. Характерно, что эту тему он раскрыл в жанровом модусе не только *драмы* («Вторжение»), но и *комедии* («Дожить до премьеры»), попытался *трагедию* подчинить остроте памфлетной критики («Последняя любовь Нарцисса»).

*Триптих о Любви* составили такие пьесы, как «Ана и ананас» (2006), «Все, как вы хотели» (2008), «Охота на клубнику» (2010). Все они – лирические комедии. В пьесе **«Ана и ананас»** (2006) драматург решил тему любви выразить метафорически, раскрывая взаимоотношения девушки с молодыми людьми. Параллельно он поднял проблему самоидентификации. Ана с одним «н» – так назвала себя героиня, не желавшая быть одной из сотен с одинаковым именем и фамилией. Она решила быть сама собой, а не как все, и отличаться хотя бы этим. Аллитерация звуков в словах Ана (с одним «н») и ананас сразу настраивает на мелодическую партитуру. Синтез лирического и комического умело используется автором. «Пьеса написана в состоянии улыбчивого соблазнения, летней любви, меланхоличных переживаний, радостного конца. Поэтому она такая легкая, изящная, воздушная, музыкальная» [9].

Ее художественная структура кинематографична. Четыре картины и сцены раскрывают последовательность событий. Традиционный хронотоп вмещает локусы квартиры и парикмахерской, где происходят события. В основе сюжета – необычная *ситуация – казус.* Рождение ананаса – становится интригой любовно-гастрономических отношений (Ана – Паша – Павел – Влад). Н. Рудковский прием игры использовал как на уровне сюжета, так и слова, что усилило комедийную основу. Драматург в оригинальной форме предложил необходимые условия для сохранения любви – энергию желания, без которой она иссякнет. По этому поводу он сказал следующее: «…любовь – это мистика и гастрономия, а ананас – это метафора наших желаний» [9].

Как оказалось, выполнение желания Павла (быть стройной) не принесли Ане ожидаемого результата: любовь не состоялась. И даже мастерство парикмахерского соблазна оказалось бессильным. Комедийно тонко и остроумно драматург описывает работу парикмахера, сравнивая стрижку и прическу волос с рождением чувств. И только гастрономическая диета (Ана ела только ананасы) все же привела к рождению ананаса. Однако Павла ананас не интересовал, и она отдала его Владу, чтобы тот кормил и заботился о нем. Как оказалось, ананас съел Паша. Вот за него она и вышла замуж.

Драматург утверждает мысль, что отношения мужчины и женщины на протяжении всей жизни требуют обновления чувств и желаний. Вот почему Ана перестала есть ананасы и купила кактусы, новая диета удалась на славу: «Она успокоилась, когда почувствовала симптомы новой жизни» [10, с. 30].

Ремарки в этой пьесе оказывают непосредственное влияние на процесс понимания, содержат «смыслообразующий» элемент, задающий и направляющий смысл текста. Эта их функция подчинена выражению концепции пьесы. Они отражают состояние героини и содержат в себе часто повторяющееся слово «тогда» (*тогда* она устала ходить, *тогда* вернулась домой, *тогда* устала хотеть, *тогда* захотела поделиться своей любовью, *тогда* захотела поделиться своими мыслями, *тогда* оглянулась и т.д.). Обстоятельственная ремарка времени указывает на последовательную градацию действий героини, которые приводят к финалу: «*Тогда* Ана засмеялась так радостно, как никогда в прошлой жизни» [10, с. 30].

Следующая пьеса **«Все, как вы хотели»** («Девальвация чувств») (2008)продолжает мысль, высказанную в комедии «Ана и ананас»: любовь нужно уметь сохранить. Герои пьесы – современные люди среднего возраста (Оля и Толя) испытывают дефицит чувств. Драматург дает «рецепт» реанимации любви, выстраивая сюжет на встрече супружеской пары (поколение next) со Старушкой (поколение best).

Пространственно-временной континуум пьесы охватывает разные временные пласты (детство, юность, старость) и локусы (дом, ночной клуб, кладбище). Все события происходят в настоящем, но ретроспективно связаны с прошлым. Воспоминания Старушки становятся импульсом для обновления чувств мужа и жены. Ситуация их *встречи* определяет дальнейший ход событий. Дом, который Оля и Толя решили купить, стал знаковым в их судьбе.

В жанровом подзаголовке («нехронологическая комедия») драматург указывает на необычную архитектонику пьесы, ее «перепутанные» сцены: детство Оли и Толи (сцена 1, 3, 2, 4), их зрелый возраст (6, 7, 16, 18), воспоминания Старушки (9, 13, 15, 17). Перед нами особый декупаж частей (сценических «пазлов»), из которых к финалу пьесы зритель должен собрать связную историю. «Сценарная нумерация» пространственно-временных фрагментов монтирует любовную историю, прослеживая жизнь Оли и Толи (детство и юность), старушки и ее мужа. Прошлое накладывается на настоящее, усиливая лирический пласт пьесы. Любовь объединяет эти периоды, проявляясь в каждом возрасте по-своему. В детстве диалоги мальчика и девочки отражают искренность чувств наивными намеками: «понравилась майка», «обиделась» и т.д. Любовь зарождается в играх. Мальчик и девочка взрослеют, мальчик уже выговаривает букву «р»:

**Мальчик.** А любить меня в старости будешь?

**Девочка.** Я видела стареньких, которые целовали друг друга перед сном, а ведь они так долго играют уже вместе [11, с. 96]*.*

В юности любовь «проявляется» в эмоциях ревности, ссорах, в пафосе отношений:

**Старушка.** Ругайтесь! Громче ругайтесь! Еще! Еще! А мы вам позавидуем…[11, с. 96].

Оригинально выстроен онейрический модус художественного пространства: сон бизнес-леди Оли о похоронах мужа подан в пародийном плане. Гламурная вдова снимает с ноги черную подвязку, а все женщины стараются ее поймать, крича: «Я следующая вдова!». Сон и явь происходят симультанно: в этот период Старушка стоит у могилы мужа и рассказывает ему о своей жизни, о том, что пока еще не исполнила их мечту – поездку на море. Теперь она продает дом, чтобы ее осуществить. Выбирает самое лучшее в мире море – море «Восточное – лунное, никому невидимое, в нем можно купаться даже голым» [11, с. 97]. Драматургом обыгрывается слово «море». Море, как мечта, море, как источник осуществления желаний.

Ключевую роль играет символическая сцена: Старушка учит Олю и Толю пить водку, согревая ее во рту и передавая друг другу. Она содержит сущность любви, объединяющей влюбленных. Философия любви, философия отношений мужчины и женщины символизирует красоту, вызывает чувство восторга, т.е. формирует лирическую модальность. Ретроспекция (прошлого и настоящего) сублимируется в один безвременной пласт – вечности любви.

Финал тоже лиричен и символичен. В ремарке отмечен шум проходящего поезда – метафоры жизни. Подобно поезду, она быстро пролетает.

Итог любви мужчины и женщины – ребенок. Это большая радость, которая дорогого стоит. Молодые люди получают то, чего хотели: любовь, ребенка, дом. Старушка тоже наконец-то может осуществить давнюю мечту. На это настраивает и перформативность названия («Все, как вы хотели»).

Новую трактовку получает *Любовь* в комедии «**Охота на клубнику»** (2010). Драматург выражает тревогу за любовь, так как в современном мире потребительское отношение фактически превращает это чувство в предмет торговли, «клубнику», которую можно купить и использовать в своих целях. Жестокая игра в любовь иронично высмеивается автором. В эпоху феминизма мужское самолюбие не страдает: женщины используют мужчин в разных качествах, а мужчины из этого извлекают выгоду для самореализации и выживания в этом обществе. Это уже не игра в любовь, а торговля собой, демонстрирующая кризис самосознания молодых людей.

Н. Рудковский показывает пространство сложного конфликта, происходящего в социуме, где герои воюют сами с собой и сталкиваются друг с другом. *«Freeвольная комедия*-полет» высмеивает эти нравы в художественном поле лирического, иронического и юмористического векторов.

Автор переносит сценическое действие в салон самолета. И, как отмечено в ремарке, «спектакль совершает полет из вашего города на курорт вашей памяти» [12, с. 71].

Как и в других его пьесах, художественное пространство выстроено по законам кинематографии. События происходят не только в салоне самолета, но в номерах отеля, в квартире, офисе, кафе. Драматург конструирует систему персонажей в правилах традиционного любовного треугольника, но демонстрирует возможности его редукции в четырехугольник и более.

Завязка пьесы – знакомство Анжелики и Генриетты с Сергеем, тоже летящим на курорт в Турцию. Девушки работают в рекламном агентстве, считают себя образованными, поэтому пренебрежительно относятся к молодому человеку, который неправильно ставит ударения в словах (звонить – звонит и т.д.). Авторская ирония в большей степени направлена в адрес девушек. Н. Рудковский срывает с них маску феминисток и показывает их истинное лицо. Их манерность – игра, за которой кроется ложное представление о «современных леди». Они изменили имена (Генриетта – в прошлом Галя, Анжелика – Аня), но сущность осталась прежней. Как оказалось, девушки могут грубо ругаться, пить водку из бутылки. В итоге были рады и Сергею – обанкротившемуся торговцу фруктами и овощами. Феминистские принципы – тоже маска. Они жаждут познакомиться с мужчиной и даже делить его в постели. Ожидая ребенка от Сергея, Анжелика говорит: «Я счастлива. А с мужем или без – как повезет» [12, с. 88].

Н. Рудковский показывает истинную инфляцию любви. Если в предшествующих пьесах триптиха («Ана и ананас», «Все, как вы хотели») любовь была, то в этой пьесе она исчезает, становится игрой и предметом торговли. Подруги используют Серегу как домработницу, как любовника и как «приходящего папашу», оценивают его талант в рекламе. Он, в свою очередь, не очень от этого страдает, извлекая пользу для себя. Сергей понял, что зарабатывать деньги можно не только торгуя бананами. Он оказался ловким и смекалистым парнем: прекрасно справляется со своими обязанностями, находя время для самообразования. Узнав о том, что хозяйка фирмы, где работают Анжелика и Генриетта, – одинокая и богатая женщина, он женится на ней и удобно чувствует себя среди тех, кто позволяет ему заработать деньги даже таким способом. Драматург вывел на сцену новый тип героя, готового быть «мужчиной по вызову», «приходящим отцом» и сотрудником фирмы одновременно.

Как всякая комедия, она заканчивается happy end. В пьесе много юмора, реприз, острых и ироничных фраз, что делает ее по-настоящему легкой и смешной, и в то же время заставляет задуматься над образом жизни наших современников и нас самих.

Н. Рудковский, поднимая вечно актуальную тему любви, показывает разные грани ее проявления в современном социуме. Используя средства комического, он обновляет проблематику и поэтику комедии, придавая ей злободневность.

Следующий тематический блок пьес посвящен проблеме *Мечты* («Слепая звезда», «Женщины Бергмана», «Бог щекотки»). **«Слепая звезда»**(1993) – первая пьеса, открывающая триптих о Мечте. «Мы рождаемся с мечтой. Но иногда предаем ее, и тогда это «Слепая звезда». «Женщины Бергмана» – это тот случай, когда мечта может завести не туда, куда мы хотели, и тогда понимаешь, что она была ошибочной. А «Бог щекотки» – о том, как наши мечты умирают» [13]. Автор намеренно в подзаголовке называет пьесу «весенним бредом в трех актах», желая привлечь внимание читателя или снять с себя ответственность жанрового определения. И все же перед нами драма, в которой герои предают мечту, хотя стремились к ней.

Особое место в художественном пространстве пьесы занимает онейросфера. Кин видит во сне «убитую горем свинью, в агонии ползущую по скошенной траве. На ее шее петля. Свинья не хочет больше жить. Петля двойная. На другом конце кот с перерезанным горлом. Он еще может жить. Он хочет уползти, но не может» [14]. Сон передает тревожное состояние героя, его психическое расстройство.

**Кин.** Мне страшно. Месяц кривится как буква «с», а по звездам я читаю «мерть». Я прячусь по комнатам, чтобы не видеть солнечный свет. Он меня пугает. С болью я жду ночь, чтобы слизывать соль с губ [14].

Вещие сны спроецированы на жизненную ситуацию героев. Так, сон матери становится сюжетной интригой, которую драматург реализует на протяжении всего действия драмы.

**Голос:** До седьмого утра заберу я и сына, и дочь, чтобы звездам-сестрицам помочь. Будет ночь, будет жизнь. Будет утро – беда, а с рассветом пора в даль далекую… [14].

Экзистенциальная ситуация, положенная в основу сюжета, заставляет героев сделать выбор. Ожидание этого момента усиливает драматизм пьесы и помогает автору раскрыть персонажей, их сущность, психологию и поступки. Подражание М. Метерлинку («Слепые», «Синяя птица») очевидно, но Н. Рудковский стремится по-своему раскрыть понимание и роль мечты в жизни человека. Модернистская поэтика «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. сказывается и на хронотопе пьесы. В данном случае важно не место, а время. Оно вершит судьбы героев, оно играет ключевую роль. Сон, миф, сказка и реальность переплелись в художественной ткани «Слепой звезды». Растянутость действия, его ретардация, большие монологи – все это не столько «огрехи» автора, сколько стремление «высказаться», изложить концепцию ясно, чтобы тебя понял читатель и зритель XXI века.

Ее экспозиция отсылает нас к драме абсурда. Диалог Кина и психолога в первой сцене эксплицитно демонстрирует нарушение постулата коммуникации и восприятия:

**Психолог.** Позвольте. (Прикуривает.) Небольшой тест. Белое – черное. Небо – земля. Понимаете? Я называю слова, а вы ищете ассоциацию.

**Кин.** Да.

**Психолог.** Дерево.

**Кин.** Снег.

**Психолог.** Почему снег?

**Кин.** Когда снег – тепло [14].

Остальные сцены лишены абсурда и выстроены по логике замысла – раскрыть роль мечты в жизни человека. Кольцевая композиция помогает выразить параболическую модель сюжета: человек не может жить без мечты, однажды предав ее, он утрачивает смысл жизни.

Стремление к игре смыслами, словами, метафорами проявляется уже в этой первой пьесе. Так, название «Слепая звезда» содержит игровую контаминацию: с одной стороны – это Слепая девушка, с другой – слепая звезда. И в тоже время – это Мечта.

Подобное мы наблюдаем и в системе персонажей. Имена героев состоят из трех букв (Кин, Эна, Ния, Лая). Женские имена могут составить следующую конфигурацию: Эна + Ния = Энания, Эна + Лая = Эналая. И это не случайно: Эна – мать, а Ния ее дочь. Сын Эны – Кин связан чувствами любви с Лаей. Переплетение букв и судеб, сна и яви демонстрирует сложность взаимоотношений.

Семь дней становятся для семьи испытанием. Каждый из них приближал к роковому финалу, усиливая страх перед будущим. Как и в «Слепых» М. Метерлинка, страх держит в напряжении героев, чем драматург достигает динамики действия. И даже тогда, когда в их доме появляется Слепая девушка – мечта, они все равно устраивают ей «ловушки», стараются обхитрить, чтобы избежать участи седьмого дня.

Какую же роль играет в их жизни *Мечта*? Драматург приводит к мысли, что каждый из нас – это чья-то мечта, и в то же время у каждого человека есть своя мечта. Так, Эна – мечта Слепой звезды, а мечта Эны – быть птицей. Ная с детства мечтала лететь в бесконечную даль на белом коне, в белом платье. Она торопится догнать поезд, чтобы осуществить свою мечту, но опаздывает и возвращается домой. Лая и Кин мечтали о море, ибо там они были счастливы. Для Кина мечта – это сказка, абстракция, мираж. Мечта – это счастье. Он считает, что не важно, исполнится она или нет. Главное, что она есть. Чтобы достичь цели, необходимо переступить черту, что не так просто.

Драматизм действия усиливают любовные связи Лаи – Кина – Слепой. Лая любит Кина, а Кин любит Слепую. Кин в пьесе – фигура неординарная и сложная. Он осознает свои недостатки, понимает, что он трус и лицемер. Его рассуждения о любви как «свирепом враге», о любви как славной, горькой, прекрасной и печальной, – лишь слова. Влюбленные Кин и Слепая резвятся у моря как дети, но Слепая понимает, что Кин ее не любит, он лицемерит. Он ищет причину, вспомнив о чемодане, который был у него в детстве, но который украли. Слепая советует ему не вспоминать прошлого и не манить будущего.

Эна решила обмануть Слепую: закрыть лицо маской, чтобы та их не узнала, так как они желают жить по-прежнему. Однако Слепая знает, что ее хотят провести. Она плачет, а все смеются. «Страх влил в их жилы кровь, и они заметались, как птицы. Хотели снять маски, но так и не смогли. Взяв в руки краски, они под их цвета замазали всю акварель и убежали» [14]*.* Гротескная сцена завершается судорожным хохотом.Слепая читает в книге истину о том, что от себя и мечты убежать нельзя. Кин дотронулся глазом до кончика стола, чего не мог сделать раньше. Он перешагнул черту и смог это сделать. Но это произошло во сне, и это грех. Слепая помогла Кину снять маску, но он не спас ее, обреченную сидеть в клетке зоопарка, по воле его семьи.

**Голос Слепой.** Я буду любить тебя! Я умру и погасну, но мой свет в холодной тьме будет плыть к тебе! Я прощаю тебя! Не забывай меня! Я…

**Кин.** Вот и все… что я хотел… Исчезла мечта как последний неласковый сон… Мне осталось уйти в эту дверь поскорей и, быть может, себя я прощу. Тогда и вернусь, но смогу ли? Теперь я смогу уйти в эту дверь, куда вы боялись заглянуть. Да, я трус, но вы хуже меня. Я презираю вас… *Растаяло в тусклом мерцании последнее «прощайте»* [14].

Он не ждет седьмого дня и уходит за темную дверь в стене. В финале женщины просят прощения, надеясь, что когда-нибудь встретятся с Кином.

К такому выводу приводит драматург, напоминая нам о том, что, предав мечту, мы ее теряем. Кин знал, что у стены есть глаза: «Один глаз красный, как морское дно, полное затонувших кораблей. Второй зеленый, как радикулит моего покойного отца. Третий желтый, как степной ковыль, сломленный моей ногой. А четвертый закрыт» [14]. Он понял, что необходимо прозреть.

Так, романтический пласт пьесы насыщается философским, сказочное – реальным. Все пласты аккумулируются в художественном фокусе, раскрывающем авторскую концепцию *Мечты*. Отметим, что только через 14 лет осуществилась и мечта Н. Рудковского: в 2007 г. он поставил эту пьесу в театре БГУ «На балконе».

Тема *Мечты* находит свою новую трактовку в драме **«Женщины Бергмана»** (1993). Пьеса принесла Н. Рудковскому успех после ее постановки в театре в 2005 г. Драматург раскрывает проблему человеческого счастья, которое рождается в мечте, но в реальной жизни оказывается ошибкой. Это лирическая драма, события которой происходят в отнюдь не романтическом месте – психиатрической клинике. Структура ее напоминает музыкальное произведение, синтезирующее в себе драматическое и трагическое, лирическое и мелодраматическое, сказочное и реальное, проникнутое пафосом обреченности.

Как и «Слепая звезда», она написана под влиянием мировой классики, на сей раз – известного шведского режиссера Ингмара Бергмана, который использовал в своих картинах длинные монологи и придавал особое значение развитию действия. Стилистику данного режиссера Н. Рудковский успешно использовал в этой пьесе.

Драматург выстраивает сюжет на антитезе Моцарта и Сальери, но по-своему ее переосмысливает. Лив завидует примадонне Ингрид, поэтому начинает ей мстить. Разрушающая сила зависти достигает апогея, когда талантливая Ингрид, потерявшая голос, оказывается в психиатрической больнице, а Лив в роли медсестры платит ей ненавистью. Пользуясь ситуацией, Лив издевается над Ингрид, заставляя есть соленый суп.

**Лив** *(после паузы).* Я тебя ненавижу. Если бы ты могла услышать ночью мой шепот на сонных губах, ты бы ужаснулась от позолоченной рамки, не видя саму картину. Я тебя ненавижу. И это правда. Тебе не повезло, и я искренне сожалею тебе. Пока ты будешь лечиться здесь, я каждую минуту буду омрачать секунды твоей жизни, а когда они соберутся в час, ты не захочешь больше жить. Ты поймешь, что смерть – это лучшее, что только можно пожелать в жизни [15].

Суть в том, что ненависть и любовь тесно взаимосвязаны, героини ищут объяснение ненависти и стремятся понять, какая притягательная сила заставляет их быть вместе.

Лив одинока и по-своему несчастна. У нее не было подруг, она была маленького роста, худенькая, у нее всегда были холодные неприятные руки. Она ничем не отличалась от сверстников, только подражала им. Она ждала жалости к себе, но никто ее не жалел. «Жалость – плохое чувство. Оно унижает человека, а я хотела быть униженной. Я и сейчас этого хочу, но немножечко. Вот настолько» [15].

Кульминация драмы – признание Лив в любви к Ингрид. Она назвала Ингрид «мамой» – близким и родным человеком.

**Лив.** Ма… Ингрид, ты меня слышишь? Прости меня, если можешь…. Мама не сердится на своих детей, она им все прощает. Ингрид, не будь так жестока! Если ты ничего не сделаешь, я уйду. Твое молчание будет означать, что все кончено [15].

В художественной структуре пьесы особое место занимает сказка. Ее читает Лив для Ингрид. Обе женщины любили сказки со счастливым концом. И Ингрид загадала желание, шепча в зеркало заветное заклинание: «Приди ко мне, пожалуйста. Мне хорошо с тобой. Если ты меня слышишь, вернись, потому что мне очень плохо. Я плачу. Вытри мои слезы, утешь мою скорбь. Подари мне улыбку. Весенний ветер простит нас, и ручьи унесут с собой все плохое» [15].

В финале слезы счастья катились по щекам Ингрид, а Лив успокаивала ее, называя умной, красивой и доброй, лучшей на свете. Она призывала Ингрид радоваться жизни вместе с ней: «Я вас всех люблю! Все прекрасно и замечательно! Это чудо! Как я счастлива!..» [15].

Драматург отступает от законов лирической драмы и завершает ее трагическим аккордом. Лив умирает, а Ингрид в горе кричит, окончательно теряя голос. Физическая смерть одной героини совпадает с творческой смертью другой. Так находит свое разрешение антитеза жизни и смерти, любви и ненависти, мечты и реальности.

Существенно в художественной структуре модифицируют драматургический дискурс «главки». Н. Рудковский сценические эпизоды обозначает не с помощью привычных маркировок («Действие», «Акт», «Яление» и пр.), а посредством «мини-главок», фрагментов, монтирующихся в хронологической последовательности. Прием декупажа «главок» не укладывается в рамки традиционного паратекста драматической пьесы. Их заголовки становится «пространством картины» (Ж.-П. Сарразак). Речь идет об одном из «эстетических жестов, способствующих *разбивке* драматического текста» [16, с. 56] и деконструкции традиционного драматического континуума.

Следуя этому принципу, Н. Рудковский действие пьесы монтирует из множества отдельных главок («Кризис», «Тюрьма», «Персона», «Жажда», «Источник», «Лицо», «У истоков жизни», «Женщины ждут», «Урок любви», «Прикосновение», «Ритуал», «Стыд», «Причастие», «Музыка в темноте», «Шепоты и крик»). Их названия отражают этапы состояния и чувств героинь. Одни из них представляют отдельную развернутую ремарку («Тюрьма», «Жажада»), другие – рассказ-миниатюру («Лицо»). Все они пронизаны лиризмом. Его тяга к «ремаркам-главкам» не случайна. В ремарках он подробно описывает факты и события, которые соединяют диалоги пьесы, служат связующим звеном, помогающим драматургу справиться с законами сценического действия.

Оригинальная главка «Музыка в темноте», представляющая сплошную ремарку, в которой кроется загадка счастья Ингрид: потерявшая голос певица, слушает пластинку, на которой записана знакомая ария: «Ей безумно хотелось петь, чтобы раствориться навсегда в сумасшедшей музыке, чтобы от громкого пения треснуло несчастное сердце, и кровь перекрасила весь мир в яркие радостные краски. Губы безмолвно пели, утопая в ласке, во рту перехватывало дыхание. Чужой голос звучал на пластинке, но она знала, что ее душа поет сильнее, и уши слышат ее, только ее» [15]. Она услышала аплодисменты, в первом ряду сидела Лив и плакала.

Лиризм пьесе придают и обыкновенные ремарки: «Ингрид видела, как за окном плакал дождь. Раньше никто и не думал, почему зимой плачет дождь. Палата опустела, чего-то не хватало. Ингрид заметила кучу использованного бинта. Она легла на него и попыталась уснуть, чтобы обо всем забыть. Обо всем»[15].

Особую роль играют диалоги монологического характера, выстроенные по принципу монодрамы. Они представляют собой пересказы сказок или рассказы о своей жизни.

**Лив.** Почему ты не плачешь? Ты не хочешь плакать? Сознайся, что тебе было капельку страшно. Да? Нет. А я в детстве плакала всегда. Когда я жила в пансионате, нам часто устраивали темную. Только ты не подумай, что я была плохая девчонка, ябеда или воровка. Нет. Просто маленьких и слабых приятно обижать. Мальчишки хохотали до слез, а я в короткой ночной рубашке стояла босиком на холодном полу и глотала соленые ручейки. Когда я начинала плакать, у меня, наверное, три ведра с половиной вытекало из глаз. Вот такая я была рева. У меня не было подруг… [15].

Стиль Н. Рудковского утверждается уже в первых пьесах: синкретизм лирического и трагического, злого и доброго, условного и реального, сказочного и мифического, знака и символа. Наблюдается явное влияние М. Метерлинка, Г. Гауптмана, Т. Уильямса, И. Бергмана. Драматург создает свой мир, экстраполируя его на современную реальность, находя в ней актуальные и значимые факты, присущие обществу.

Дальнейшую трактовку тема *Мечты* получает в драме **«Бог щекотки»** (2010), имеющей оригинальную структуру. Она состоит из двух актов («Негативы» и «Позитивы»), разбитых на отдельные части (драматургические фрагменты), названия которых напрямую отсылают нас к сказочным и библейским мотивам («Красная шапочка», «Синдбад-мореход», «Дюймовочка», «Тысяча и одна ночь», «Золушка», «Мальчик с пальчик», «Избиение младенцев, «Авраам и Сара», «Гефсиманский сад», «Самсон и Далила», «Благая весть» и др.).Это тот же принцип «декупажа», но последовательность его нарушена. Такая конструкция драматического текста потребовала от Н. Рудковского эрудиции и профессионализма. И хотя чувствуется нарочитость высказываний, «искусственность» диалогов, не исчезает целостность восприятия авторской концепции. В период читки пьесы в театре, режиссер в фойе развесил листки, на которых были написаны названия сказок и глав Библии, чтобы зритель был настроен на рецепцию сложной образности (симбиоз «сказки» и «реальности», «библейского мифа» и «реальности»).

Подзаголовок пьесы «драматическая фотосессия в 2-х актах» свидетельствует о жанрово-экспериментальном поиске драматурга. Желание соединить фотосъемку с реальным фактом, зафиксировать его, запечатлеть на фотографии, органично вставив в драматическую структуру пьесы, ее идейно-художественную модель, вполне оправдано. Подобный прием не нов в драматургии. Однако заслуга Н. Рудковского в том, что он использует его творчески, как всегда, играя смыслами. Так, Ева в костюме Красной шапочки, просит Илью отнести пирожки не бабушке, а на кладбище для умершего Тимы. В дальнейшем Ева предстанет на фотографии современной Мадонной. Сказка окончится печально: ее просьбу забеременеть, Мадонна услышит, но реальность окажется жестокой, и Мечта не осуществится.

Двухактная структура отражает механизм проявления фотопленки. В первом акте – «Негативы» (где светлые места получаются темными, а темные – светлыми) драматург знакомит нас с главным героем Ильей – фотографом, талантливо монтирующим сюжеты, связанные с Мадонной: «Маленькая Мадонна», «Будущая Мадонна», «Европейская Мадонна», «Обезьянья Мадонна, «Мужская Мадонна».

Сложность этой художественной детали (фотографии) заключается в том, что фотографии выстроены в динамике, раскрывают внутреннюю интенцию Ильи-фотографа, энергетику его души. Это становится очевидным при внимательном рассмотрении изображенного на них. Так, «Маленькая Мадонна» – девочка, «кормящая грудью» куклу, явно отражает аномалию. «Мужская Мадонна» – полуобнаженный Гастарбайтер «кормит грудью» усталого Илью – аномалия в квадрате. Н. Рудковский не просто экспериментирует с гендерными установками, а предлагает иной гендерный дискурс. Противостояние «женского – мужскому» не происходит: женское подменяется мужским. Оно подается в совершенно иной плоскости: перед нами «Мужская Мадонна».

Проекция Мадонны на современные реалии не случайна. Ее образ является ключевым. Н. Рудковский отмечает, что «современные мадонны перестали быть убедительными» («pARTisan». №15, 2011). Утрачиваются ее женские качества, современность уродует ее лик. Образец для подражания деформируется в худшую сторону. Мадонна – девушка, мать, девочка – дополняется образом Мадонны – мужчины. Проблема гомосексуализма, бисексуальности отражает неблагополучие человека, его одиночество, внутреннее искание любви, что приводит, порой, к трагедии.

Второй акт «Позитивы» (снимок с негатива, светлые и темные места отвечают действительности) расставляет акценты, позволяя зрителю до конца понять, «кто есть кто». В главке «Самсон и Далила» Ева сообщает Илье, что у нее ВИЧ, что она беременна и ждет от него ребенка. Библейская легенда у Н. Рудковского получает свою коннотацию. Как известно, уязвимым местом Самсона были волосы, которые Далила велела остричь ему во время сна, и тот действительно утратил силу. Известие о ВИЧ стало для Ильи роковым.

В главке «Гефсиманский сад» Илья признается Матери, что он серьезно болен. Убедившись в том, что не получит сострадания и сочувствия, он решает оставить эту боль в тайне.

**Мать.** Нет. Плакать я не буду. Я давно привыкала к этой мысли. Еще когда ты отказался от моей груди, я думала, что ты не выживешь. А потом эти все свинки, воспаления легких, ушибы, переломы, аппендициты… Я всегда думала о худшем и переживала, представляла… Я столько пережила, что… Я готова к самому худшему.

**Илья** *(поднимает голову).* Ничего у меня, мама, нет [17].

Илья шептал молитву, как когда-то в Гефсиманском саду Иисус.

Драматург ретроспективно прослеживает детство и юность Ильи, пытаясь найти истоки заложенных в человеке чувств и поступков. Отсюда и система персонажей, среди которых есть Ева и Мать, название главок, явно говорящих о Боге («Избиение младенцев», «Благая весть», «Гефсиманский сад» и др.).

В главке «Избиение младенцев» речь идет о конфликте Ильи с Гастарбайтером (Илья украл у Гастарбайтера паспорт и тот пришел его забрать). Конфликт моральный выражается брутально – в форме драки, которая завершается примирением. В главке «Золушка» в гротескном плане изображается Гастарбайтер (Тима): на стене большие фотографии разных частей его тела («отдельно руки, надевающие майку, отдельно плечи, отдельно голова, ныряющая в вырез майки, и голова, выныривающая из выреза, торс, стрижка, неуклюжие ноги в джинсах») [17].Они отражает психологическое состояние человека, отсутствие цельности личности, боль души.

Уже в названии «Бог щекотки» драматург стремится к метафоризации. Известно, что «щекотка» – это ощущение, вызываемое легким прикосновением к коже. Однако одних она раздражает, вызывая смех, а других – приятно возбуждает.

**Гастарбайтер.** Щекотка – великая вещь. Запредельное состояние человека на свете.

**Илья.** Никогда не думал об этом.

**Гастарбайтер.** Все боги после смерти перерождаются в щекотку, и становятся единым Богом.

**Илья.** Щекотки?

**Гастарбайтер.** Да [17].

Играет важную роль и символическая сцена, когдаМать крутит веретено. Илья дотрагивается до него пальцем и говорит: «щекотно», – просит отдать его ему. Веретено – метафора. «Веретено» – это стержень, на который наматываются нити, в переносном смысле – жизненный путь. Вот почему Мать успокаивает Илью, что через сто лет он все узнает.

Проблема предательства чувств молодых людей (Гастарбайтер (Тим) и Илья) решается в русле драмы. Любовные перипетии завершаются трагически: Гастарбайтер отравил Илью, поняв, что он – двойник того погибшего Тимы, которого любил Илья.

Так мотивы сказок и библейских мифов, используемые автором, помогли выстроить сложную и оригинальную художественную модель драмы, раскрыть катастрофу чувств и гибель Мечты.

Как видим, Н. Рудковский стремится в своих пьесах отражать актуальные процессы, происходящие в современном обществе. Подтверждение сказанному – триптихи о *Войне, Любви и Мечте.* В них обнаруживает себя стиль драматурга, любящего парадоксы, сны, метафору, подтекст, семантическую игру и юмор. Стремление к сложным философским проблемам онтологического плана станет для него закономерным. Его творчество органично вписывается в контекст современной новейшей русскоязычной драматургии Беларуси и имеет точки соприкосновения с русской. Актуализация социальных проблем, четкая авторская позиция, стремление соединить нравственные проблемы с социальными, придать им философский ракурс – вот, пожалуй, в чем заключается яркая индивидуальность этого драматурга. В его художественной манере переплелись модернистские и реалистические принципы отражения действительности, созвучные современности, требованиям театра XXI века.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. См.: «Женщины Бергмана» – приз критики на втором фестивале белорусской драматургии в 2001 г.; «Вторжение» – специальный приз российских журналистов издания «Новая газета» на Первом первом международном фестивале драматургии «Свободный театр»; «Слепая звезда» – приз за идеалистическую перспективу в современной драматургии на Девятом международном фестивале университетских театров в Вильнюсе; «Дожить до премьеры» – вторая премия (первая не присуждалась) на международном драматургическом конкурсе «Баденвайлер», лауреат Всероссийского конкурса драматургии «Факел памяти», специальный приз жюри на первом международном фестивале драматургии «Реабилитация настоящего» (Ереван, 2010); Бог щекотки» – финалист Десятого международного драматургического конкурса «премьера.txt» (Москва, 2010) и др.

2. Пьесы, которые ставил Н. Рудковский: «Слепая звезда», «Женщины Бергмана» и др.

3 *Рудковский, Н.* Вторжение. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // nrudkovski.jomdo.com / пьесы. Здесь и далее мы будем ссылаться на электронный вариант текстов пьес.

4. Хроники Н. Рудковского: [nrudkovski](http://nrudkovski.livejournal.com/) May 12th, 2009.

5. *Рудковский, Н.* Последняя любовь Нарцисса / Н. Рудковский. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // nrudkovski.jomdo.com / пьесы.

6. *Рудковский, Н.* Дожить до премьеры / Н. Рудковский // Соврем. драматургия. 2010. №1.

7. Хроники Н. Рудковского: [nrudkovski](http://nrudkovski.livejournal.com/) May 21th, 2009.

8. *Пушкин, А.С.* О народной драме и драме «Марфа Посадница» / А.С. Пушкин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1958. Т. 7.

9. Хроники Н. Рудковского: [nrudkovski](http://nrudkovski.livejournal.com/) April 8th, 2009.

10. *Рудковский, Н.* Ана и ананас / Н. Рудковский // Соврем. драматургия. 2006. №4.

11.*Рудковский, Н.* Все, как вы хотели / Н. Рудковский // Соврем. драматургия. 2008. №4.

12. *Рудковский, Н.* Охота на клубнику / Н. Рудковский // Соврем. драматургия. 2010. №3.

13. Хроники Н. Рудковского: [nrudkovski](http://nrudkovski.livejournal.com/) Septtmber 3th, 2009.

14. *Рудковский, Н.* Слепая звезда / Н.Рудковский. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // nrudkovski.jomdo.com/ пьесы.

15.*Рудковский, Н.* Женщины Бергмана / Н. Рудковский. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // nrudkovski.jomdo.com / пьесы.

16. Lexique du drame moderne et contemporain / Jean-Pierre Sarrazac (dir.). Editions Circé, 2005.

17. *Рудковский, Н.* Бог щекотки / Н. Рудковский. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // nrudkovski.jomdo.com / пьесы.

**Опубликована в «Научные труды кафедры русской литературы БГУ. ВЫп. 8. – Минск: РИВШ. 2013. С. 63 – 87.**