**Елена Лепишева**

**«СМЕРТЬ ЕЙ К ЛИЦУ»: ВАРИАНТ COVID-ДРАМЫ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА**

В центре внимания статьи – пьеса Е. Водолазкина «Сестра четырех», посвященная пандемии коронавируса. Она органично вписывается в тематическое направление «covid-драмы», возникшее весной 2020 года (театральный фестиваль «Короно-драма», переход театра в он-лайн формат и др.). На примере пьесы Е. Водолазкина предлагается рассмотреть особенности данных произведений, наметить перспективу направления «covid-драмы» для истории новейшей драматургии и театра.

Ключевые слова: коронавирус, covid-драма, драма абсурда, Водолазкин.

Пьеса Евгения Водолазкина «Сестра четырех» (2020) принадлежит к актуальной литературе – наметившемуся в новейшей русской драматургии тематическому направлению *«covid-драма»*, возникшему весной 2020 года как реакция на угрозу пандемии, глобальный социальный кризис, пошатнувшуюся систему традиционных европейских ценностей, таких, как толерантность, демократическая «открытость» границ (личных, социальных, культурных), признание безусловной ценности человека[[1]](#footnote-2).

Такие тематические повороты уже случались. Напомню, что в силу родовой специфики драма оперативно реагирует на еще не пережитое событие, примером чего служат пьесы периода Великой Отечественной войны ( «Нашествие» Л. Леонова, «Русские люди» К. Симонова, «Песнь о черноморцах» Б. Лавренева, «Сталинградцы» Ю. Чепурина), «производственные пьесы» 1970-х («Человек со стороны» И. Дворецкого, «Протокол одного заседания» А. Гельмана, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева) с их злободневностью, острой постановкой общественно значимых вопросов, публицистическим звучанием. Как следствие – локальность, недолгий всплеск интереса к ним читателя / зрителя ( лишь немногие из этих произведений пережили свое время).

Кроме того, появление «covid-драмы» было бы невозможно без документальной драматургии, которая с конца ХХ века активно развивается в российской «новой драме», стремящейся запечатлеть деструктивные явления постсоветского социума («Театр. doc», «уральская школа»).

Очевидное отличие драматургических текстов, созданных «по мотивам» пандемии Сovid-19, в том, что в качестве сюжетообразующей ситуации здесь выступает беспрецедентный опыт проживания самоизоляции всемирного масштаба ‒ «закрытия» целых континентов, что обнажило скрытые процессы антиглобализации и инволюции, показало тотальную незащищенность человека ‒ Homo Confusus ( Т. Черниговская) в виртуализированном, техногенном мире.

Помимо пьесы Е. Водолазкина «Сестра четырех», тематизация пандемии происходит в драматургических произведениях, представленных на проекте «Короно-драма»[[2]](#footnote-3) ‒ театральном фестивале, который организован весной 2020 г. при поддержке соцсети «ВКонтакте». Это около 80 пьес из Италии, Польши, Украины, Беларуси, России как уже известных драматургов ( Д. Данилова, А. Волошиной, Е. Нестериной, Е. Лесина), так и активно утверждающих себя авторов, получивших такую возможность благодаря размещенным на сайте фестиваля видеочиткам их пьес в театрах «Практика», БДТ, Театр.doc, «Цехъ», «Электротеатр» и др. (например, 16 июня состоялась он-лайн премьера спектакля «Тварь»по пьесе А. Букреевой **в театре «Школа драматического искусства»**, **реж. А. Огарëв [4]). Кроме того, многие пьесы размещены** в интернете на авторских страницах «ВКонтакте», Facebook (в частности, «Тварь» А. Букреевой, цикл «Порнооптимисты» С. Давыдова, представленные на фестивале, а также «Пьеса о COVID-19» с жанровым подзаголовком «музыкальная трагедия в двух действиях» З. Живило).

На общем фоне «Сестру четырех» выделяет состоявшаяся публикация (АСТ: «Редакция Елены Шубиной» ), сделавшая ее знаковым явлением новейшей литературы.

Бросается в глаза, что писалась пьеса даже не «по горячим следам», а в разгар пандемии: читатель не найдет «остранения» ситуации ‒ взгляда «со стороны», так необходимого сейчас. Это взгляд, который давал бы «широкую перспективу»: учитывал опыт прошлого и прогнозы на будущее, намеченные, однако, по-моему, но не до конца раскрытые в пьесе. Но таковы законы литературного развития: время для философски емких обобщений еще не пришло.

Сама же драма поставила меня перед дилеммой: чего в ней больше: «неотделанности» материала или сознательного ориентира на перформативность?

В пользу последнего говорит то, что Е. Водолазкин обращается к пандемии «здесь-и-сейчас», подталкивает читателя / зрителя к активному со-переживанию драматической ситуации, по сути, объединившей сценическое и внесценическое время-пространство (проблема Сovid-19 все еще не решена, более того, связанные с ней тревожность и общая неустроенность управляют стереотипами массового сознания). И вместе с тем необходимы существенные уточнения, касающиеся перформативно-рецептивного потенциала различных уровней художественной структуры, т.е. «тех свойств структуры произведений, которые “призваны наделять статусом событийности” не только “миметически воспроизводимые драматургом реплики” (что характерно для драмы вообще), но и иные аспекты драматургического высказывания» (заглавие, ремарки, композицию и др.) [3, с. 107]. Однако их эстетические решения представляются не всегда убедительными.

Да, адекватное прочтение пьесы предполагает рецептивную активность читателя / зрителя, который должен внимательно следить за происходящим на сцене, улавливать постепенный переход от *«реалистического»* времени-пространства ‒ к *условно-фантастическому* (с ярким экзистенциальным акцентом), затем опять ‒ к *«реалистическому»* (поданному в финале уже в сатирическом ключе). Таков замысел автора. Однако не снижает ли это пафос самостояния человека посреди тотально враждебного мира, «съехавшего с катушек», не упрощает ли проблему, переводя ее из заявленной экзистенциальной в комическую плоскость (пусть и не без самоиронии)?

Казалось бы, композиция логически выверена: пьеса включает два действия, смена которых знаменует переход от реалистического к условно-фантастическому изображению. Сюжет выстроен на ситуации постапокалипсиса: к моменту начала сценического действия мир уже охвачен пандемией, успевшей взорвать социальную иерархию, изменить бытовой уклад, «поверхностное» мировосприятие человека – типичного представителя общества потребления.

Речь об «обществе потребления» (понятии, введенном, как известно, Эрихом Фромом в середине ХХ века) не случайна: на фоне мелькающих в новейшем научном дискурсе определений «постсоветское», «постиндустриальное», «транзитивное», «кризисное», «инновационное» эта метафора лучше всего соответствует этологическому заданию пьесы Е. Водолазкина – раскрыть *социально-нравственный* аспект катастрофы. Видимо, отсюда ‒ избранные приемы, позаимствованные из арсенала западноевропейской драмы абсурда 1950-х годов (абстрагирование от конкретных координат, отсутствие собственных имен персонажей, упрощение социально-психологического рисунка). Все это, несмотря на настойчиво «предлагаемую» современность – прямую отсылку к эпидемии коронавируса, создает впечатление винтажности. Так заявленная *постабсурдная* ситуация (катастрофа уже произошла) раскрывается в *абсурдистском* ключе, в результате чего вместо переживания абсурда как привычного состояния мира (что характерно для постабсурдистской модели, согласно С. Гончаровой-Грабовской [2, с. 142]) мы видим попытку разобраться в причинах катастрофы, утвердить нравственно-этические ценности (что присуще, в частности, «сатирическому абсурду» (П. Пави)).

Тем не менее, пьеса обоснованно членится на два действия, первое из которых («*реалистическое*»), с одной стороны, прямо указывает на события пандемии с помощью узнаваемых маркеров (новостей о распространении вируса, слухов о его происхождении, конкретизации очагов, таких, как Ломбардия, Бельгия, Испания, США, Япония, статистических данных ), с другой ‒ фиксирует постепенное «смещение» изображаемого в экзистенциальную плоскость, поданную в русле абсурдистской эстетики.

Неслучайно первоначальное знакомство с персонажами (представителями различных слоев социума ) заканчивается «ничем», а развитие внешнесобытийного действия не происходит: вместо раскрытия характеров ‒ череда анекдотических эпизодов (история женитьбы Фунги, письмо с предположением о причинах коронавируса, которое в пьяном угаре отправляют Фунги и Писатель etc.), которые все настойчивее обретают черты «метафизических сквозняков» (воспользуюсь определением М. Липовецкого применительно к произведениям Л. Петрушевской).

Их вторжение фиксируют детали времени-пространства (замкнутость палаты в больнице имени А. Камю, остановившееся время ‒ прямые отсылки к драме абсурда, радио, которое само включается даже в мусорной корзине, звуки топоров за стеной, где предположительно «делают гробы», коса под кроватью ), а также поведение персонажей, которые постепенно утрачивают первоначальные черты, обнажают скрытые «сущности» (тем самым реализуется метафора «смерть срывает маски»).

При этом динамику действию сообщает обсуждение героями актуальных социально-философских проблем: «отчего мир остановился именно сейчас?» [1, с. 24], каковы причины появления вируса (здесь прозвучат и теория заговора, и угроза третьей мировой войны, и стремление к антиглобализации, и влияние массмедиа, и законы истории). Все это придает произведению Е. Водолазкина черты «*пьесы-диспута*», действие которой движет не поступок, а слово, что заставляет вспомнить пьесы Б. Шоу, М. Горького, «публицистическую» драматургию 1980-х (А. Гельман, М. Шатров, Н. Мирошниченко). С одной существенной оговоркой: эта реактуализация призвана вскрыть стереотипы массового сознания (язык персонажей насыщен новейшими штампами СМИ о коронавирусе).

Во втором действии («*условно-фантастическом*») совершается окончательный переход в экзистенциальную плоскость. В связи с этим меняются роли персонажей: Писатель признается, что вовсе не писатель, поскольку не создал за последние 15 лет ни одного произведения, Доктор становится пациентом, Депутат ‒ аферистом, продающим должности. Вызывает вопрос Фунги: в начале пьесы мы видим истеричного холерика, паникера, затем ‒ маргинала, заглушающего стресс алкоголем, не лишенного творческого потенциала (увлеченно сочиняет истории). Однако этот потенциал лишь намечен и, в силу сатирического акцента в финале, поставлен под сомнение.

Но еще большие вопросы вызвала у меня Сестра, олицетворяющая Смерть. Так ли необходимо прибегать к открытой аллегории, «рупору» авторских идей, бьющих наотмашь – «в лоб»? Вспомним творческую практику тех же западноевропейских абсурдистов (Э. Ионеско, А. Камю, Ж. Жене), пьесы-притчи Б. Брехта, Е. Шварца, Г. Горина, наконец, созданные на рубеже ХХ – ХХI веков произведения с сюжетообразующей ситуацией катастрофы ( «Нелюдимо наше море, или Корабль дураков» Н. Коляды, «Русскими буквами» К. Драгунской, в белорусской драматургии ‒ «Завтрак на траве», «Тонущий дом» Е. Поповой), среди которых, пожалуй, только «Семинар у моря» М. Арбатовой прямо отсылает к аварии на Чернобыльской АЭС.

Образ же Сестры, которой отводится роль медиатора между миром живых и миром мертвых, заявлен слишком прямолинейно. Его функция вполне понятна: перед лицом смерти от коронавируса персонажи приходят к философскому осмыслению катастрофы (ведут диалоги о жизни и смерти), в результате чего пандемия начинает восприниматься как экзистенциальная ситуация, которая «вернет смерть в ваши дома» [1, с. 59], а значит, даст возможность острее ощутить вкус жизни в ее повседневном течении, мимолетной конечности.

Собственно, это и происходит в сцене исповеди, решенной вначале в лирических тонах ( герои сочиняют истории, очарованно прощаются с жизнью, что смотрится убедительно как «очищение» словом), завершенной, однако, резким социально-критическим акцентом ‒ признанием в «социальных грехах» (Фунги – в продаже просроченной пиццы, Писателя – в ремесленничестве, Депутата – в аферах, Доктора – в купленном дипломе).

Получается, что намеченный поворот темы в *логоцентричную* плоскость, который оправдал бы нарочитую условность как «обнажение приема», раскрыл бы еще один аспект пандемии, ставшей «локомотивом литературы» [1, с. 69], а вместе с тем и исключительную роль Слова в современном мире, значение документальной литературы ( вспомним реплику Сестры-Смерти: «Когда человек уходит, нужно, чтобы после него остался хотя бы текст» [1, с. 72] ), обрывается за счет возвращения к остро социальной проблематике. Вместо литературной авторефлексии драматургическое высказывание сворачивает на знакомую колею, движется по накатанной…

Отсюда – ожидаемый финал, напоминающий о традиционном приеме Deus ex machinа: прибывшие Полицейский и Психиатр дают логическое объяснение всему происходящему (пандемия закончилась, а запертые в палате пациенты просто этого не знали, Сестра – это душевнобольная, уже убившая трех человек). Так внезапное вмешательство автора, «разрубающего» узел конфликта, превращает практически готовую трагическую развязку если не в happy end, то в «облегченное» разрешение сюжетных противоречий.

Здесь ощутимы сатирические ноты, свидетельствующие о социальном скептицизме: несмотря на последнее заверение Сестры в том, что «жизнь уже не будет прежней», поведение персонажей, получивших счастливое освобождение от смерти, говорит, скорее, об обратном. Показательно, что их готовность изменить жизни после пандемии прерывается репликой Депутата: «Никуда вы не пойдете» и ответом Писателя: «Не пойду» [1, с. 100].

В этом ‒ признание нравственно-духовного фиаско современного человека, для которого экзистенциальная ситуация не послужила уроком, стимулом изменить жизнь, что, с одной стороны, делает социальные проблемы доминирующими, с другой ‒ адекватно отражает неготовность литературы отвечать на вопросы, не проясненные еще самой жизнью. Например, о том, каким будет мир после пандемии, что даст этот беспрецедентный опыт человечеству, способно ли искусство запечатлеть его в конвенциональных формах?

А что касается вопроса об идейно-эстетическом потенциале пьесы Е. Водолазкина, ответ на него может быть следующим: в ряду произведений проекта «covid-драма» «Сестра четырех», безусловно, значима как попытка зафиксировать динамичную, становящуюся современность, «не отлежавшуюся» еще в авторском сознании, но ставшую неотъемлемой частью повседневного опыта, тотально релятивного «здесь-и-сейчас» современного человека.

**Литература**

1. Водолазкин, Е. Сестра четырех. ‒ АСТ: «Редакция Елены Шубиной», 2020. ‒ 50 с. В статье текст пьесы цитируется по электронной версии издания в формате мобильного приложения FBReader с указанием номера страницы.
2. Гончарова-Грабовская, С.Я. Жанр – герой – социум в пьесах П. Пряжко / С.Я. Гончарова-Грабовская // Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже ХХ ─ ХХI вв. (проблематика, жанровая стратегия). ‒ Минск: РИВШ, 2015. – С. 142-156.
3. Лавлинский С.П., Павлов А.М. О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии / С.П. Лавлинский, А.М. Павлов // Новейшая драма рубежа ХХ – ХХI веков: предварительные итоги. – Самара, 2016. – С. 103-126.
4. Михайлова, М. «Отсутствует любое упоминание о пандемии, хотя пьеса именно об этом». «Школа драматического искусств» представляет онлайн-премьеру спектакля «Тварь» / М. Михайлова // Театрал. – 2020. – 11 июня [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://teatral-online.ru/news/27257/ ( Дата доступа: 14.06.2020).
1. Схожая тенденция наметилась в теле- и киноиндустрии: о Сovid-19 сняты документальные фильмы Антона Красовского «COVID-19. Самый полный гид по выживанию» (Россия), «COVID-19. Битва при Ухане» (Китай) и др. [↑](#footnote-ref-2)
2. См. сайт фестиваля: [http://corona-drama.com/](https://checklink.mail.ru/proxy?es=jMvC0QHyPs87S4tKWqUvX5tHhWKgYPQy1IRY7GTooyc%3D&egid=JL8CX5mGGWUUrI%2BYKnjktqySFAk1R%2F3gMaFAjwFaSMU%3D&url=https%3A%2F%2Fclick.mail.ru%2Fredir%3Fu%3Dhttp%253A%252F%252Fcorona-drama.com%252F%26c%3Dswm%26r%3Dhttp%26o%3Dmail%26v%3D2%26s%3D0f5d068926535459&uidl=15922124331655605140&from=&to=). [↑](#footnote-ref-3)