

Катажина Сыска  
Ягеллонский университет, Краков  
katarzyna.syska@uj.edu.pl

Katarzyna Syska  
Jagiellonian University, Cracow  
katarzyna.syska@uj.edu.pl

СТРАТЕГИИ ОБРАЩЕНИЯ К ТЕМЕ ПЬЯНСТВА  
В ВЫБРАННЫХ ТЕКСТАХ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ  
ДРАМАТУРГИИ. УХОД ОТ СОЦИАЛЬНОСТИ

STRATEGIES OF ADDRESSING THE THEME  
OF ALCOHOLISM IN SELECTED TEXTS  
OF CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMA:  
AN ESCAPE FROM SOCIALITY

В статье проводится анализ трех произведений русской драматургии XXI века (*Синий Слесарь* М. Дурненкова (2006), *Алконовеллы. Документальный спектакль о жанрах пьянства* Л. Мульменко (2011) и *Пьяные* И. Вырыпаева (2012)) с точки зрения способов обращения к теме опьянения и обыгрывания общих мест литературного алкогольного дискурса. Делается вывод, что как Вырыпаев, так и авторы социально ориентированной «новой драмы» в известной степени уходят от реалистической, социально-психологической трактовки проблемы злоупотребления алкоголем, выбирая различные стратегии художественного остранения.

*Ключевые слова:* новая драма, документальный театр, алкогольный дискурс, Иван Вырыпаев, Михаил Дурненков.

The article analyzes three works of Russian dramaturgy of the 21st century (*The Blue Machinist* by M. Durnenkov (2006), *Alconovellas. A documentary performance about the genres of drunkenness* by L. Mulmenko (2011) and *Drunks* by I. Vyrypaev (2012)) considering the ways of addressing the topic of drunkenness and outplaying *loci communes* of the literary alcoholic discourse. It is concluded that both Vyrypaev and the authors of the socially oriented “new drama” tend to avoid realistic, socio-psychological interpretation of the problem of alcohol dependence, choosing rather various strategies of artistic defamiliarization.

*Keywords:* new drama, documentary theater, alcohol discourse, Ivan Vyrypaev, Mikhail Durnenkov.

В новейшей русской литературе XXI века, в том числе в драматургии, множество пьющих персонажей. Однако алкоголь, выполняя различные выразительно-содержательные функции, чаще выступает как один из элементов художественного целого, чем главная тема произведения (Pörgzen 2008: 42–43), подвергаемая пристальному социопсихологическому анализу. Если учесть масштаб и серьезность этой социальной, медицинской и криминальной проблемы в постсоветской России — данная ситуация не может не удивлять. Понимая вытекающую из степени обобщения уязвимость этого утверждения, предлагаю, однако, одну из причин сегодняшнего ухода от социальности в разработке вопроса алкогольной зависимости увидеть в том, что в русской культуре с опьянением устойчиво связан ряд сакральных значений, оно сильно семиотизировано.

В этой связи интересно сопоставление с польской литературой, в которой в 2000 году появился роман, переломный для польского «алкогольного дискурса», а именно *Песни пьющих (Pod mocnym aniołem)* Ежи Пильха<sup>1</sup>, удостоенный в 2002 году самой престижной литературной премии в стране. Роман автофикционален, основан на опыте борьбы автора с алкогольной зависимостью. В контексте русской культуры он интересен отсылками к поэме Венедикта Ерофеева, которые, кроме прямых цитат, обнаруживаются на сюжетном и стилистическом уровне (повышенная риторичность, библеизмы, интеллектуальные парадоксы, карнавальное сталкивание контрастных регистров), но приводятся для того, чтобы преодолеть зависимость от этого канонического текста. Ежик — автобиографический повествователь — вызывает дух Венички, чтобы проблематизировать взаимосвязь опьянения и писательства. Здесь зависимость от спиртного сопровождается зависимостью от слова — и обе они порочны (Pilch 2014: 14, 48–49, 84, 86). Ежик заливается потоком эффектных слов, «потрясающих спиртуозных метафор» (Пильх 2004: 43), как водкой, в них — тоже самообман, бегство от реальности в форму. Писательский талант, особо раскрывающийся после употребления спиртного, воспринимается повествователем как проклятие, ибо позволяет эстетизировать и оправдывать вредную привычку, переводить ее из бытового в символический, эстетический, в конце концов — метафизический план. Герой Пильха — писатель-алкоголик — ради освобождения от алкогольной зависимости отказывается также от пьяного дара слова. Отвергая трансгрессивный алкогольный дискурс, он лишает себя исключительности, «метафизического намека» (Вен. Ерофеев 2001: 54) и тривиализирует свое пьянство. Таким образом осуществляется переход от амбивалентного образа обаятельного пьяницы-интеллектуала к репрезентации слабого, деградированного клинического алкоголика, своеобразное разоблачение алкогольного мифа.

<sup>1</sup> Роман Пильха вышел в 2004 году в переводе Ксении Старосельской (издательство Иностранка) под заглавием *Песни пьющих*, а в рамках фестивальных программ в России показывался снятый по нему режиссером Войцехом Смажевским фильм.

Особый статус водки в России, делающий ее недоступной для рационального осмысления, в характерной гиперболизированной манере подметил Виктор Ерофеев: «Открытие водки окутано тайной, и в этом нет ничего удивительного. Водка сакральна. Для русского сознания у нее нет истории. Вечная субстанция не подлежит анализу. Расщепление водки — угроза России. Аналитик водки — враг народа» (2019: 336).

Вышесказанное можно отнести и к новейшей драматургии, авторы которой даже если ставят в центр произведения алкогольную тему, прибегают к различным стратегиям ее остранения.

Сначала обратимся к двум текстам так называемой «новой драмы», а точнее — к репертуару ее главной площадки — московского Театра.doc. Выбор продиктован, в частности, тем, что «новая драма» как одну из своих основополагающих целей в «Манифесте» 2003 года отметила «социальную значимость произведения» и «отражение острых конфликтов современного общества» (Болотян 2015), исследовала и документировала маргинальные зоны российской действительности. В литературно-театральных проектах новодрамовцев и документальных постановках упомянутого театра нашли отражение такие явления как наркомания, преступность, домашнее насилие, проституция, расизм, бездомность и т. д. В то же время за двадцать лет существования этой площадки был поставлен всего один вербатим-спектакль, полностью посвященный проблеме алкогольной зависимости — «Алконовеллы. Документальный спектакль о жанрах пьянства» (2011, автор одноименного текста Любовь Мухоменова, режиссер Валерия Суркова)<sup>2</sup>. Драматург опросила различных информантов и на основе полученных интервью составила пьесу-вербатим, которая состоит из шести новелл — монологов или полилогов людей разных возрастов и профессий. Автора пьесы интересовали прежде всего эстетические и риторические свойства интервью: «стилистика и атрибутика алкосубкультур», «жанры выпивания», хотя она и понимала, что «избегая морализаторства, (...) одновременно избегала и драмы» (Мухоменова 2011)<sup>3</sup>.

Примечательно, что разные речевые доноры на доступном себе интеллектуальном уровне воспроизводят стереотип божественного происхождения алкоголя. Подростки-одноклассницы рассуждают:

<sup>2</sup> В 2021 в Театре.doc прошло также несколько показов вербатим-проекта «Клуб анонимных алкоголиков», 2021 (автор и режиссёр проекта Татьяна Загдай). Текст сценария не был опубликован, видеозапись спектакля недоступна, в Интернете нет профессиональных рецензий, что позволяет предположить, что проект не вызвал большого интереса. Обратим однако внимание, что предлагая публике документальный спектакль об алкозависимости, организаторы решили обезопасить себя следующим анонсом: «Не обещаем, что после просмотра вам захочется завязать с этой вредной привычкой. Скорее наоборот — немедленно продолжить субботний майский вечер, наполнив бокалы!» <<https://teatrdoc.ru/performances/1083>> 29.09.2022.

<sup>3</sup> Пьеса вошла в состав сборника: *Антология.doc*. Москва: Common place, 2020. В связи с малой доступностью публикации, здесь и дальше цитаты из авторского вступительного слова и самой пьесы приводятся по рукописи (файл Word), предоставленной автору статьи Любовью Мухоменовой.

НАТАША. Нету такого, что «не пьянствуй» — ну так же, как «не убий». (...)

ЖЕНЯ. Всегда же пили на все праздники.

НАТАША. А зачем тогда Бог превратил воду в вино?

ВСЕ: Даааа!

НЕЛЛИ. Да, Бог превращал воду в вино, какой-то сосуд был.

Сакральное же связано с категорией невыразимости, непостижимости. Поэтому 35-летний «буржуазный интеллигент» Иван после мини-лекции о водочном дискурсе в русской словесности и сформулирования вывода, что настоящая литература не занимается социальной критикой, а развитием языка, заключает: «Но вообще, бухло... Бухло на самом деле низачем, конечно. О хороших вещах нельзя рассуждать в прагматическом ключе. Бухло — просто так».

Один из самых успешных спектаклей Театра.doc, в которых алкогольная тема становится сюжетобразующей — «Синий слесарь» по одноименной пьесе Михаила Дурненкова (2007, режиссеры М. Угаров и Р. Маликов). Этот псевдо-документальный текст свободно чередует вымысел и автобиографический опыт драматурга, который после института некоторое время проработал на автозаводе в Тольятти, где услышал быличку из рабочего фольклора о Синем Слесаре. Главный герой — институтский юноша с литературными замашками попадает на завод в бригаду слесарей. Используя прием «театра в театре» и конструируя таким образом пласт метарефлексии о социальном и документальном театре как таковом, Дурненков делает протагониста автором-режиссером, который ставит для столичных зрителей, спектакль-концерт об истории поступления на работу и знакомства с таинственными туземцами — рабочими, которые с раннего утра озабочены только тем, чтобы пронести через проходную спиртное и днем благополучно напиться.

В традиционном обществе алкоголь («опьяняющие вещества») — атрибут праздника, который «не институт отдыха или развлечений, а особая форма общественного бытия, возникшая на ранних стадиях социогенеза» (Бочаров 2016: 178). Связанный с трансгрессивным, карнавальным, нарушающим табу поведением, праздник противоположен труду как типу человеческого существования. В своей пьесе М. Дурненков своеобразно обыгрывает полюса социокультурных проявлений употребления спиртного — священно-ритуальный и патологически-бытовой, объединяя хронотопы труда и праздника: его герои постоянно выпивают на рабочем месте. Пьянка — двигатель действия, так как собрать деньги, купить и пронести через заводскую проходную (сцена на проходной открывает и завершает действие) бутылку — мотивация поступков всех персонажей, а пьяные приключения — тема их разговоров. Пьянство выступает здесь (правда, в иронической трактовке) в самых разных, закрепленных в культуре, ролях. В первую очередь это, наряду с матерными словами, стереотипный маркер определенной социальной группы — рабочих фабрики постинду-

стриального российского города. В некоторых сценах можно увидеть намек на критику алкоголизма как патологии (рассказы персонажей о семейных ссорах, пьяных драках), смягченную, однако, комизмом. Спиртное выступает также в «контактной» функции (Kerpiński 1973: 103), как основной инструмент социализации — организует общение, помогает Герою-студенту влиться в рабочий коллектив. Другое его «полезное» свойство — мобилизация творческой энергии, «расширение сознания», благодаря которому «мышление вступает на неизведанные территории» (Натт 2021): слесари, напившись, читают сочиненные ими «слесарные хокку», например:

Утро. Похмелье. Чернильная синь остановок  
В автобусе свет такой яркий  
Что сразу же можно зашитья.

Или:

Солнце всех пыльных окошек  
Пьяный хожу я по боксу  
Всем улыбаюсь...  
Работать не буду! (Дурненков 2006)<sup>4</sup>

— чем изрядно напоминают поэтические опыты Венички и его товарищей по рабочему общежитию из поэмы *Москва–Петушки*. С креативным воздействием «опьяняющих напитков» связано представление о них как о «средстве достижения особого сакрально отмеченного состояния» (Топоров 1980: 256–258). Именно совершенный пьяными рабочими ритуал вызывания Синего Слесаря — заводского домового, который за определенную плату поставляет участникам убогого пира дополнительную бутылку, выносится в заглавие драмы и становится сюжетной кульминацией. Учитывая преобладающую комическую модальность текста, можно признать эту сцену всего лишь комедийным приемом. Это плохо срежиссированный розыгрыш, устроенный мастером Андреем и бригадиром Геннадием. Весь обряд носит сниженный, явно пародийный характер. По велению Геннадия, при помощи сжигания лосьона для ног «Пируэт», члены бригады вызывают Синего Слесаря:

ГЕННАДИЙ: А теперь девяносто шесть раз повторяйте: Синий Слесарь  
к нам приди, чем-нибудь нас напои.  
РЕНАТ: А почему девяносто шесть раз?  
ГЕННАДИЙ: Потому что число, блядь, магическое.

В итоге является совершенно пьяный Андрей, который «принимает в жертву» с трудом собранные остальными деньги.

И все же — статус этого маскарада неоднозначен, так как мастер Андруха вдруг впадает в транс, превращается в прорицателя и верно пред-

<sup>4</sup> Далее все цитаты из пьесы приводятся по указанному в библиографическом списке электронному изданию.

сказывает беды, которые случатся с собутыльниками наутро после «мрачной» пьянки (вытрезвитель, потеря документов, уход жены, перелом руки, лишение премии), являются реальной платой за помощь Синего Слесаря.

Единственный, кого Слесарь освобождает от жертвования в виде серьезных последствий и, тем самым, казалось бы, выводит из-под действия ритуала, является Герой. Синий-Андрей обходится лишь неодобрительным замечанием о его стрижке:

АНДРЕЙ: Это у тебя, что такое на голове?

ГЕРОЙ: (*коснувшись головы.*) Не знаю. Волосы...

ЖЕНЯ: Да он институтский, еще просто нормально не постригся.

А так нормальный пацан.

АНДРЕЙ: Рокер типа? (...) Ну это... (*Фальшиво напевает Дип Перпл.*)

Смо-ок он зе во-отер, пара-па-пара-пара... (*Пьяновато машет рукой.*)

Ладно, хрен с тобой. Так. Следующий.

Перед нами скорее всего лже-ритуал (в конце концов последствия регулярных пьянок предсказать несложно), одна из целей которого — маскировать успешное совершение другого обряда, то есть инициации протагониста, его перехода в новый социальный статус, который сопровождается переменой сознания и образа жизни. На это указывает и вскользь упомянутая тема несоответствующей стрижки Героя, своеобразный маркер его лиминальности. Ведь постриг — типичный элемент обрядов перехода. Институтский парень, для которого вначале заводская реальность сродни жизни дикарей, литературный материал — становится ее органической частью. Между вызыванием Синего Слесаря и развязкой внутреннего действия концерта-спектакля двухмесячный временной эллипсис. В финале (композиция закольцована, мы снова на проходной) оказывается, что таинственная Девочка-Магнит — персонаж из литературной зарисовки студента — устроилась на том же заводе охранником-металлоискателем. Встреча с ней — смутное напоминание о прежнем, доритуальном себе:

ДЕВОЧКА-МАГНИТ: (радостно). Ты меня вспомнил? Я ведь...

ГЕРОЙ: А, я понял, магнитные сверхспособности. Хочешь лимонадика?

Глотни. Чистый. (...) Представляешь, даже не могу придумать, как ты здесь оказалась. Разучился.

ДЕВОЧКА-МАГНИТ: Сложно быть странным существом в месте, где в основном все обеспокоены сохранностью половых органов. (...)

ГЕРОЙ: Давай уже меня осматривай. Пора на участок, а то Андрюха материться будет, если я опоздаю. Только давай руками, а не этой штукой, а то Анька потом будет недовольна.

Абсурдистское, «ритуальное» разрешение назревших конфликтов, превращение бытовых ситуаций в мистериально-фантастические, характерное для «новой драмы» в целом (Липовецкий 2009) — жест, указывающий на неспособность их реалистического осмысления или отказ автора от такой стратегии в связи с убежденностью в ее ненадежности. В драма-

тургии Михаила Дурненкова (также как его брата и порой соавтора Вячеслава) выход за рамки реального посредством мифа, сказки, немотивированной мистики — частый прием (Сизова 2011). В *Синем Слесаре* алкоголь выступает в амбивалентной роли. С одной стороны, это катализатор «необычного», причина творческой трансгрессии, центр кульминационного ритуала. С другой — атрибут обывательства, деградации Героя, который в финале на языке уже ничем не отличающемся от стиля коллег по слесарному цеху, сообщает на проходной, что в бутылке у него «чистый лимонад, со вкусом персика».

Социальная ориентированность движения «новой драмы» и документального театра, декларируемая в манифестах начала 2000-х годов, быстро породила авторефлексивные рассуждения о возможности доступа к опыту людей из другой социальной среды и его репрезентации (Якубова 2014). Поэтому в них так важна фигура «культурного, институционального или индивидуального посредника» (Липовецкий 2009: 177) между разными габитусами, типами коммуникации, занимающего кризисное положение на грани контрастных миров.

Пьеса М. Дурненкова — хороший пример этой коллизии. Сам автор утверждал: «Это история о том, насколько возможно из поэта перекавалифицироваться в слесари, и что мы теряем, и что приобретаем в результате этого превращения» (Спектакль «Синий Слесарь»... 2011), определяя таким образом главную тему пьесы как столкновение культурного субъекта с социальным «Другим» и вызванный этим опытом кризис идентичности и репрезентации. Остраненное представление заводских слесарей связано с точкой зрения Героя-студента (он же автор спектакля-концерта внутри действия), способного воспринять и осмыслить чужое только путем усугубления необычности (комизм, мистицизм) и абсурдистской экзотизации (японская культура). Ведь согласно воспоминаниям сотрудников Театра.doc, его создатель Михаил Угаров, режиссер спектакля «Синий Слесарь» считал, что «персонажи из социального дна, которые часто появлялись в первых новодрамовских и документальных текстах, интересны авторам не только потому, что они сами по себе яркие и колоритные, но и потому, что их мир «по-настоящему мистериальный»» (Болотян 2018: 124). А в данной пьесе алкоголь — маркер мистериальности и маргинальности одновременно.

Хотя в *Синем Слесаре* легко обнаруживается комическая доминанта, в финале проступает и драматическое начало, так как протагонист терпит двойное поражение — на обоих структурных уровнях текста. На уровне внутреннего сюжета, как персонаж собственного спектакля, в новой социальной среде он неспособен сохранить свои прежние качества (чувствительность, фантазия, литературный талант). Пройдя деградирующую инициацию, институтский парень уподобляется окружению. В сценах, обрамляющих «театр в театре» Герой-автор признается в творческом провале, который подтверждают и «объекты изображения» — рабочие-актеры:

АНДРЕЙ: Херня какая-то получилась. Как будто не про нас, а про тебя. Хотели же про нас.

ГЕРОЙ: (*соглашаясь*). Ну, вот это да, вот это как раз хреново. Я так не хотел. (...)

РЕНАТ: Просто какие-то подонки получают — бухают все время и всё. Больше ничего не делают. У меня тоже, блядь, и мир внутренний есть, и всё на свете.

ГЕРОЙ: (*горячо*). Ренат, да я-то, как раз это и хотел, блин...

Примечательно, что «классовая вражда» между рабочими и творческой интеллигенцией (в данном случае креативным классом в лице сотрудников театра) выражена косвенно, через борьбу социально маркированных напитков — пролетарской водки и интеллигентского чая. Ренат возмущается стереотипным восприятием слесарей как тех, которые «бухают все время и всё. Больше ничего не делают», чтобы через несколько реплик отомстить:

ПЕТР: (*поднимая свою часть стола*) Я тут сегодня с их главным перед концертом разговаривал. Он мне показывал, сколько у них электричества по счетчику набегаёт. (...)

РЕНАТ: (*поднимая свою часть стола*). Это они, потому что все время чайник включают. Больше же ни хера не делают, только чаи гоняют. А чайник ток жрет, как свинья помой.

Если в *Синем Слесаре* достаточно важна социальная рефлексия, то пьеса *Пьяные* Ивана Вырыпаева обращает внимание предельно остранированной трактовкой алкогольной темы. Сам драматург в первой половине 2000-х годов был связан с движением «новая драма» и известность завоевал именно благодаря постановкам на новодрамовских сценах (Театр.doc, Практика). Однако данный текст относится к более позднему, «европейскому» периоду его творчества: он был написан в 2012 году по заказу Дюссельдорфского театра, а герои — представители состоятельного среднего класса западноевропейского города. Несмотря на отсутствие фантастических элементов, мелодраматический характер сюжетных линий (мальчишник и предстоящий брак, измена, развод, смертельная болезнь), изображенный мир условен, лишен социальной или психологической глубины, сконструирован по модели «хронотопа кризиса и жизненного перелома» (Бахтин 1975: 397), который опять же отсылает к лиминальной стадии обрядов перехода. Алкоголь здесь — инструмент трансгрессии, он обеспечивает героям выход из социальной роли буржуазной трезвости, стабильной идентичности и рационального мироощущения, делая их чувствительными к трансцендентному. Ведь, по утверждению одного из персонажей, «Господь всегда говорит с миром через тех, кто пьян» (Вырыпаев 2016: 430). Сакральный статус Вырыпаевских пьяниц отсылает также к распространенному в православной народной традиции, представлению о спиртном как средстве ущемления трезвой гордыни и обретения блаженного смирения (Эпштейн 2000: 260).

Все это — культурные клише, которые автор задействует не для сколь-нибудь серьезного психологического или культурного (пере)осмысления. Наоборот — усугубляет их банальность, что с одной стороны обусловливает комический эффект, с другой, как нам кажется, является способом исследования пьянства как жанра, как формы телесной и словесной. В ремарках дается подробное описание движений и жестов персонажей, что совсем не характерно для практикуемого Вырыпаевым «повествовательного» театра, в котором речевое действие вытесняет телесное. Физическое поведение «пьяных» явно утрировано, отсылает к эстетике цирка, буффонады, комедии слэпстик:

«Лаура и Магда стоят посреди комнаты обнявшись, они делают вид, что танцуют, но на самом деле они просто пытаются удержать равновесие, чтобы не упасть. Лаура и Магда ухватились друг за друга, но их мотает из стороны в сторону. Создается впечатление, будто это поединок двух борцов. Лоуренс подходит к лежащим на полу женщинам, он наклоняется и протягивает им обе руки. Лаура и Магда берут его за руки. Лоуренс тянет их на себя. Магда и Лаура пытаются подняться на ноги, Лоуренс со всей силы дергает их за руки, но их руки выскальзывают из мокрых рук Лоуренса, и Лоуренс летит спиной назад, он падает на кресло, перелетает через кресло и падает на пол, а кресло падает на него сверху. Магда и Лаура тоже падают на пол. Наступает тишина» (Вырыпаев 2016: 376–377).

Детальность и гротескность описания заставляет предполагать, что ремарки не являются инструкцией сценического движения для актеров, а текстом, предназначенным для произнесения. Таким образом Вырыпаев «переносит физическое действие на вербальный уровень» (Вейгандт 2014: 115), «ломает» механизм основанных на физическом, визуальном исполнении фарсовых сцен, во многом лишая их комического потенциала. На уровне диалогов автор в нескольких репликах графически воссоздает распад речи пьяного: «Марк: Хэч помч. [хочу помочь]» (Вырыпаев 2016: 367), однако в большинстве сцен герои высказываются грамотно, со свойственной легкой стадии опьянения риторической свободой, резко меня стилистические регистры, рассуждают о «высоком», например: «Ты захотела выглядеть передо мной как балерина и взяла эту балерину у Господа Бога в долг. А теперь ты ее вернула. И вернула с процентом, потому что твой процент — это твой стыд, который испытала передо мной за то, что ты мне наврала и за то, что ты шлюха, Роза...» (Вырыпаев 2016: 438), «Тихо! И вот наступает момент, когда мы можем послушать шепот Господа в наших сердцах» (Вырыпаев 2016: 407).

На стыке словесного и телесного плана создается напряжение, так как «жизнь тела и жест существуют в оппозиции к слову» (Курант 2020: 151). Это противоречие между языковым (возвышенные монологи) и физическим (скотское состояние, неспособность удержать вертикальное положение) тоже реализует одну из дилемм алкогольного дискурса: как согласовать воспарение пьяного духа и падение пьяного тела). И хотя ситуацией

нетрезвости определяются также содержательные аспекты текста — мистериальность действия, трансгрессивность героев, и вместе с тем — недо-стоверность хмельных просветлений, здесь она лишь синонимически заменяет любое состояние измененного сознания. Однако именно алкогольное опьянение важно для Вырыпаева как яркая форма телесного и речевого поведения. Исследование ее эстетических функций и границ на фоне сложившихся жанровых традиций, возможности ее перевода на современный театральный язык — это, как нам кажется, некоторые из художественных задач, которые ставит перед собой автор. На это косвенно указывает также эпиграф из поэзии Омара Хайяма, и относящийся к кризисному духовному состоянию персонажей, и программирующий читательское/зрительское восприятие формы опьянения:

«Все, что видишь ты, — видимость только одна  
Только форма — а суть никому не видна...» (Вырыпаев 2016: 364).

Предложенные для анализа пьесы, представляющие разные жанры и эстетики, очевидным образом не исчерпывают феномен алкогольного дискурса в новейшей русской драматургии. Анализ большого корпуса текстов мог бы привести к разработке сложной, разнообразной типологии функций спиртного в произведениях современных драматургов. Однако они указывают на определенную тенденцию ухода от реалистической, социально-психологической трактовки проблемы злоупотребления алкоголем в пользу различных стратегий художественного острания.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975.
- Болотян Ильмира. «“Док” и “Догма”: теория и практика». *Teamp* 19 (2015). <<https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>> 29.09.2022.
- Болотян Ильмира. «Антисловарь Михаила Угарова». *Teamp* 34 (2018): 122–130.
- Бочаров В. В. «Русская празднично-питейная культура и власть (антропологический аспект)». *Журнал социологии и социальной антропологии* 4 (2016): 178–192.
- Вейгандт Сюзанна. «Действие в творчестве Ивана Вырыпаева: переход от физического пространства к словесному плану». Журчева Татьяна (ред.). *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия*. Самара: Самарский университет, 2014: 113–118.
- Вырыпаев Иван. «Пьяные». Вырыпаев Иван. *Пьесы*. Москва: Три Квадрата, 2016: 363–442.
- Дурненков Михаил. «Синий Слесарь». *Октябрь* 12 (2006). <<https://magazines.gorky.media/october/2006/12/sinij-slesar.html>> 29.09.2022.
- Ерофеев Венедикт. *Москва—Петушки*. Москва: Вагриус, 2001.
- Ерофеев Виктор. *Русский апокалипсис*. Москва: РИПОЛ классик, 2019.
- Курант Елена. *Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*. Краков: LIBRON, 2020.
- Липовецкий Марк. «“Новая драма”: превратности коммуникации: Братья Дурненковы и Максим Курочкин». *Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения* 11 (2009): 177–194.
- Мульменко Любовь. «Алконовеллы. Документальный спектакль о жанрах пьянства». *Антология.doc*. Москва: Common place, 2020.

- Натт Девид. *Радость пьянства*. <<https://gorky.media/fragments/radost-pyanstva/>> 28.09.2022.
- Пильх Ежи. *Песни пьящих*. Пер. К. Старосельская, Москва: Иностранка, 2004.
- Сизова Мария. «Тольяти. Место действия — пустырь», *Петербургский театральный журнал* 3 (2011). <<https://ptj.spb.ru/archive/65/beyond-mkad-65/tolyatti-mesto-dejstviya-pustyr/>> 28.09.2022).
- Топоров Владимир. «Опьяняющий напиток». Топоров Владимир. *Статьи для мифологических энциклопедий*. Т. 1. Москва: Языки славянской культуры, 2014: 577–586.
- Эпштейн Михаил. *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва: Издание Р. Элинина, 2000.
- Якубова Наталья. *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Спектакль «Синий слесарь» в Театре.doc 12 и 19 мая 2011 г.* <<https://teatrdoc.blogspot.com/2011/05/doc-12-2011.html>> 30.09.2022.
- Кępiński Antoni. *Rytm życia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Pilch Jerzy. *Pod mocnym aniołem*. Warszawa: Świat Książki, 2014.
- Pörzgen Yvonne. *Berauschte Zeit. Drogen in der russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008.

## REFERENCES

- Bahtin Mihail. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975.
- Bolotyán Il'mira. «“Dok” i “Dogma”: teoriya i praktika». *Teatr* 19 (2015). <https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> 29.09.2022.
- Bolotyán Il'mira. «Antislovar' Mihaila Ugarova». *Teatr* 34 (2018): 122–130.
- Bocharov V.V. «Russkaya prazdnichno-piteynaya kul'tura i vlast' (antropologicheskij aspekt)». *Zhurnal sociologii i social'noy antropologii* 4 (2016): 178–192.
- Durnenkov Mihail. «Sinij Slesar'». *Oktyabr'* 12 (2006). <<https://magazines.gorky.media/october/2006/12/sinij-slesar.html>> 29.09.2022.
- Epshtejn Mihail. *Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya*. Moskva: Izdanie R. Elinina, 2000.
- Erofeev Venedikt. *Moskva—Petushki*. Moskva: Vagrius, 2001.
- Erofeev Viktor. *Russkij apokalipsis*. Moskva: RIPOL klassik, 2019.
- Kurant Elena. *Teatr chudes. Avtorskie strategii v dramaturgii Ivana Vyrypaeva*. Krakov: LIBRON, 2020.
- Lipoveckij Mark. «“Novaya drama”: prevratnosti kommunikačyi: Brat'ya Durnenkovy i Maksim Kurochkin». *Ural'skij filologicheskij vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX XXI vekov: napravleniya i techeniya* 11 (2009): 177–194.
- Mul'menko Lyubov'. «Alkonovelly. Dokumental'nyj spektakl' o zhanrah p'yanstva». *Antologiya.doc*. Moskva: Common place, 2020.
- Natt Devid. *Radost' p'yanstva*. <<https://gorky.media/fragments/radost-pyanstva/>> 28.09.2022.
- Pilch Jerzy. *Pesni p'yushchih*. Per. K. Starosel'skaya, Moskva: Inostranka, 2004.
- Sizova Mariya. «Tol'yatti. Mesto deystviya — pustyr'», *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 3 (2011). <<https://ptj.spb.ru/archive/65/beyond-mkad-65/tolyatti-mesto-dejstviya-pustyr/>> 28.09.2022).
- Toporov Vladimir. «Op'yanyayushchij napitok». Toporov Vladimir. *Stat'i dlya mifologicheskikh enciklopedij*. Т. 1. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2014: 577–586.
- Vyrypaev Ivan. «P'yanye». Vyrypaev Ivan. *P'esy*. Moskva: Tri Kvadrata, 2016: 363–442.
- Weygandt Susanna. «Dejstvie v tvorchestve Ivana Vyrypaeva: perehod ot fizicheskogo prostranstva k slovesnomu planu». Zhurcheva Tat'yana (red.). *Noveyshaya drama rubezha XX-XXI vekov: problema deystviya*. Samara: Samarskij universitet, 2014: 113–118.
- Yakubova Natal'ya. *Teatr epohi peremen v Pol'she, Vengrii i Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
- Spektakl' «Sinij slesar'» v Teatre.doc 12 i 19 maya 2011 g.* <<https://teatrdoc.blogspot.com/2011/05/doc-12-2011.html>> 30.09.2022.

Катажина Сиска

СТРАТЕГИЈЕ ОСВРТАЊА НА ТЕМУ ПИЈАНСТВА У ОДАБРАНИМ ТЕКСТОВИМА  
НОВЕ РУСКЕ ДРАМЕ. ОТКЛОН ОД ДРУШТВЕНОСТИ

Резиме

У раду се анализирају три руске драме XXI века (*Плави Бравар* М. Дурњенкова (2006), *Алконовеле. Документарна предавања о жанровима пијанства* Л. Муљменка (2011) и *Пијани* И. Вирипајева (2012)) са тачке гледишта начина освртања на тему опијања и поигравања са општим местима књижевног дискурса алкохола. Поставља се хипотеза да је у руској култури са опијањем чврсто повезан одређен број светих значења, оно је јако семиотизовано и стога тешко подлеже рационалној анализи. На основу читања одабраних драма закључује се да Вирипајев, као и аутори друштвено оријентисане „нове драме” у извесној мери одступају од реалистичког, социопсихолошког тумачења проблема злоупотребе алкохола, бирајући различите стратегије уметничког отуђења, наглашавајући и проблематизујући трансгресивна и естетска својства стања опијености.

*Кључне речи:* нова драма, документаристичко позориште, дискурс алкохола, Иван Вирипајев, Михаил Дурњенков.