

Дубровина Ирина Валерьевна

МОДИФИКАЦИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ КОНЦЕПЦИЙ "НАТУРЫ" И "ЕСТЕСТВЕННОГО ЧЕЛОВЕКА" В ДРАМАТУРГИИ Н. КОЛЯДЫ

В статье осуществляется рассмотрение трансформации классических "просветительских" категорий "Натуры" и "естественного человека", которая произведена в синтетической драматургической поэтике Н. Коляды, идентифицируемой в границах нового сентиментализма. Выявляется редуцирование современным драматургом просветительской Природы-Универсума до живой и чувствующей ее составляющей (люди и животные) и психоаналитическое претворение автором концепции "естественного человека".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/5-2/16.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (23): в 2-х ч. Ч. II. С. 63-69. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 801.7

Филологические науки

В статье осуществляется рассмотрение трансформации классических «просветительских» категорий «Натуры» и «естественного человека», которая произведена в синтетической драматургической поэтике Н. Коляды, идентифицируемой в границах нового сентиментализма. Выявляется редуцирование современным драматургом просветительской Природы-Универсума до живой и чувствующей ее составляющей (люди и животные) и психоаналитическое претворение автором концепции «естественного человека».

Ключевые слова и фразы: постмодернизм; новый сентиментализм или неосентиментализм; просветительские идиомы классического сентиментализма; категория «Натуры»; категория «естественного человека»; эстетическая модификация.

Дубровина Ирина Валерьевна*Северо-Кавказский федеральный университет*

88888888_87@mail.ru

МОДИФИКАЦИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ КОНЦЕПЦИЙ «НАТУРЫ» И «ЕСТЕСТВЕННОГО ЧЕЛОВЕКА» В ДРАМАТУРГИИ Н. КОЛЯДЫ[©]

Рассмотрение драматургии Н. Коляды осуществляется нами в границах нового сентиментализма, возникающего на базе эволюционирующей постмодернистской эстетики и осознаваемого в качестве возврата постмодернизма к развенчанным ранее философско-эстетическим традициям. Впервые на сентименталистские истоки творчества Коляды указал Н. Л. Лейдерман [11], исследовательскую работу в этом направлении продолжили Е. В. Старченко [14] и Е. Ю. Лазарева [10], на выявлении мелодраматического компонента в поэтике драматурга, генетически родственного театру сентиментализма, сосредоточилась Т. С. Шахматова [16], частично – О. С. Наумова [13]. Однако вопрос о специфике наполнения и реализации традиционных кодов сентиментализма в эстетике нового направления «неосентиментализм», транслируемого Н. Колядой, остается актуальным.

Основным источником смысловых наращений в художественном пространстве драмы автора является синкретизм поэтики Коляды, говорящего на нескольких эстетических языках и, как следствие, неоднозначно интерпретируемого (от «чернухи» до «пронзительного» сентиментализма). Соседство разнородных и антистетических художественных кодов (постмодернизм/сентиментализм) в единой поэтической структуре определяет их семантические наложения, возникновение ситуаций взаимной нивелировки, что обуславливает трудность их аналитического вычленения и определения в классически «чистой» и откристилизованной форме. Традиционный эстетический код сентиментализма, будучи включенным в нетрадиционный для сентименталистской художественной системы контекст современной поэтики драматурга, претерпевает качественные изменения. Особенности претворения сентименталистского начала в пьесах Коляды будут рассмотрены нами на уровне трансформации драматургом взаимодополнительных просветительских концепций Природы или «Натуры» и «естественного человека».

Люди и животные представлены Колядой единой, обладающей первостепенной значимостью и ценностью субстанцией, природно-подлинным началом мира, субстанцией страждущей и требующей к себе сострадания. Характерен для Коляды «смешанный» образ гротескного типа, окрашенный несвойственной, более того, противопоставленной гротеску (как народной смеховой культуры, так и гротеску нового и новейшего времени) надрывно-согратательной тональностью (бахтинское противопоставление смехового аспекта мира, выражаемого гротеском, его слезному аспекту – сентиментализму):

«Попугай замёрз совсем, остекленел даже, наохлился, молчит. Но вдруг орёт. Замерз, может, попугай и орёт, просится в тепло, в тёплую Африку. Но никто его не покупает. Орёт он, кричит, будто динозавр или какая другая птица или зверь, которых убивать хотят, и они это чувствуют, кричит так, что с крыши, с деревьев и с проводов снег падает на головы прохожих.

Даже падает на Бабу снег, Мужика и Старуху – народных артистов местного драматического имени Горького. Совсем забыл: Мужик – картавит, Баба – шепелявит, Старуха – заикается» [8]. В этой сцене продажи остекленевшего от холода попугая промерзшими и озлобленными Бабой, Мужиком и Старухой таким же, как и они, заиндевевшим на морозе прохожим из пьесы «Попугай и веники» автором трижды подчеркивается тотальное состояние измерзлости, измученности и ущемленности, оцепенело сомкнувшее все живое (снег, сокрушаемый с крыш стенаниями попугая и падающий на головы его продавцов и потенциальных покупателей). Лубочная картинка, полностью выдержанная в традиции гротескной образности с ее телесными смещениями, аномалиями материально-вещественного плана, не производит как амбивалентного комического эффекта (снижение-возрождение средневекового гротеска [2]), так и чувства безапелляционного отрицания неестественного, искаженного порядка вещей (отрицание пороков, алогизмов существования – основа гротеска Нового и Новейшего времени, согласно Ю. В. Манну [12]; если еще более

ограничить временные рамки гротеска постмодернистской современностью, в которой он принял предельно расширительное значение культурно-семиотического порядка: движение смысла к его утрате и отрицанию [17], то можно отметить динамику нарастания отрицательного полюса гротескного по мере его хронологического развития), но передает острое чувство боли, постигаемое не рационально или эмоционально, а на уровне физиологии. Телесно ощущаемое страдание еще более усиливается, приобретает пугающий характер, когда криком животного, отданного на заклятие, «говорят» люди. Ошеломляющий эффект производит истерика юноши Александра из пьесы «Канотье», представителя «поколения пепси», лишенного детства, ценностно дезориентированного, но мучительно, вслепую («он никогда не протирает очки») ищущего свой идеал. *«Ты так страшно кричал вчера... Так страшно кричал... Так не кричат люди. Так кричат животные, когда их режут... Я думал, что ты умрешь... Я думал, что у тебя лопнет мозг, разорвется сердце... Мне так жалко тебя... (Совсем тихо.) Что у тебя болит, мальчик мой, о чем ты всегда думаешь? Скажи. Скажи. Может быть, я смогу тебе хоть чем-нибудь помочь, хоть как-то? Скажи, прошу тебя...»*, – передает свои ощущения от «вербализованного» Александром мучения его несостоявшийся отец (первый муж матери юноши), представитель поколения «стариков» (дедушкой назвали сорокапятилетнего героя в троллейбусе, «выкинуть на свалку» истории всех, подобных ему, предлагает Александр) Виктор, сохранивший представление о подлинных смыслах человеческого существования [6]. Страдательность выступает не столько авторской категорией реалистического гротеска, считываемой с идеологической позиции художника и противопоставляемой изображаемым им аномалиям существования (знаменитый гоголевский «смех сквозь слезы»), но оказывается включенной непосредственно в объект изображения, становясь также принадлежностью персонажа, что определяет возвышение героя и читательское сопереживание его страждущей участи (гротескный пафос отрицания сменяется сентименталистским пафосом утверждения). Так, внимание Коляды сосредоточено не на отдельном человеке или явлении, в драматическом фокусе оказывается нерасчленимое «чувствующее сущее»: люди, звери, окружающая их природа представлены единым целым, части которого взаимосвязаны и взаимообусловлены. Единством объекта изображения можно объяснить так называемый «феномен» Коляды (Н. Л. Лейдерман), когда отдельная самодостаточная пьеса выступает частью общего авторского структурно-художественного ансамбля.

Важно отметить, что возвращение драматургом децентрированному постмодернистскому субъекту телесно-чувствующей составляющей (телесность как возврат к «живому» человеку) сопровождается и обретением национальной идентичности, также тщательно «стираемой» в рамках философии постмодерна, программно ориентированного на смещение центра и периферии, на разрушение всяческих границ. Природно-подлинное начало мира, обнаруживающее в своем пределе универсальное значение, в то же время обладает настойчиво подчеркиваемой автором и бросающейся в глаза национальной маркированностью, что обнаруживает наложение на художественный мир драматурга также концепции имеющей «первопричинное» значение среды, которая была сформирована в России эстетикой «натуральной» школы. Герой Коляды является человеком с подчеркнуто русской ментальностью: *«Старинная русская забава. Только русские могли придумать песню: “А мы просо сеяли, сеяли!” и через строчку: “А мы просо вытопчем, вытопчем!” Зачем топтать, раз посеяли, а?»* [Там же], а его страдание выступает национально предустановленным. Так, представление – описание героев пьесы «Попугай и веники» заключается словами: *«Стоят у бани три человека. Один другого страшнее. Такая вот картинка русская – народная, ай-лю-лю, лю-ли, лю-ли!»* [8]. На сугубо национальную принадлежность и детальную конкретизацию топоса, расцвеченного бытовыми реалиями советского прошлого и постсоветского настоящего, в драме Коляды указывала М. И. Громова [4]. Если действие драм Коляды не разворачивается в локализованном пространстве квартир, хрущевок и коммуналок, то переносится на дорожный перекресток или места общественного пользования уездного российского города, становящегося символом всей России или, по авторскому определению, «Расей» (пьесы «Затмение», «Картина», «Попугай и веники»). Ремарка, служащая экспозицией конфликтной ситуации пьесы «Затмение», демонстрирует встраивание автором отдельного родового субъекта, то есть конкретизированной части природно-чувствующей материи, в общую социально-национальную картину: *«Трамвай № 6, который в ЦПКиО ездит, ехал себе ехал, да как затормозит вдруг на углу Ленина и Свердлова, прямо в центре перекрёстка, аж все друг на друга попадали, зачертыхались, заругались... “Нашла где встать – на перекрёстке, специально, проимандовка, иди назад в кабину!” и прочее, – про правительство, государство, Расею, народ, водителю, трамвайное депо – что в таких случаях говорится»* [5]. Драматургия Коляды восстанавливает национальный литературный код, обесцененный в искусстве постмодернизма, обращенного к категориям универсального и архетипического.

Таким образом, обозначается параллель эстетико-этической позиции драматурга философской традиции просветителей, обосновавших природное начало мира как единственно значимое, природные законы в качестве единственно истинных и организующих как космос, так и социум, и утвердивших необходимость сострадательной или деятельной любви как единственно возможной, «природной» формы взаимодействия между людьми. Однако концепция Природы как всеохватывающего, структурообразующего и законопретворяющего сущего в творческом мировидении Коляды сужается до живно-чувствующей его составляющей, имеющей при своем универсально-родовом значении и национально-исторические характеристики. Это позволяет драматургу избежать аллегоричности и абстрактной метафоричности и придать своему художественному миру узнаваемые черты российской современности. Авторская реконструкция «погребенной»

постмодернизмом связанности художественной реальности с национальной почвой также находится в отношениях исторической аналогии с сентименталистской эстетикой, возникшей на основе отрицания условностей классицистического канона, находящегося вне исторической и пространственно-этнической реальности (эстетические трактаты Г.-Э. Лессинга и Д. Дидро), и тем самым, способствовавшей первоначальному становлению национальной эстетики в литературах Европы и России.

Рассмотрение природно-детерминированного и определенного этно-социально на одном срезе в качестве единого, нерасчлененного феномена является еще одной особенностью трактовки Колядой просветительской идиомы «Натуры». В произведениях писателей-сентименталистов устойчивый характер приобретает антитеза природного как предвечно правильного и социально-исторического как возможно порочного, несущего негативные искажения своего времени, что имело корни в руссоистской философии. Писатели «натуральной» школы – разновидности русского сентиментализма (М. М. Бахтин [1]), обновившей архаизированные сентименталистские традиции в XIX веке (В. В. Виноградов [3]), – фиксируют и доводят до гипертрофированного искажения в категории среды лишь отрицательный полюс просветительского детерминирования, то есть социальную обусловленность, разрушающую человеческую природу. Важно упомянуть о ключевой роли, которую отводит Л. Г. Тютелова становлению натуралистической концепции среды для обновления театральной системы. Исследователь, рассматривая закономерность трансформации классического типа драматургии в новых культурных условиях, обозначившуюся в начале XIX века и вызванную историческим изменением представлений о человеке и его месте в миромодели, утверждает, что «определенность и самодостаточность ренессансного героя начинает осознаваться как некое ограничение возможностей драмы, ее неспособность показать человека в соответствии с современными концепциями личности... То есть возникает необходимость показать героя как часть космоса, иначе он оказывается однозначным, похожим на марионетку, руководимую автором...» [15, с. 234]. Тютелова определяет натуралистический театр с его теорией среды первым звеном процесса драматургической модификации, когда осуществляется первоначальное оформление новой концепции личности, предстающей не самодостаточным субъектом, но предустановленной целым зависимой частью: «“Космосом” в XIX веке становится среда... Так рождается западная натуралистическая драма, позволяющая расшатать старую драматическую систему и заговорить о принципиально новой» [Там же]. Однако реалистическая предпосылка включенности (не равнозначности или противопоставленности) в детерминативное единство содержалась уже в театре сентиментализма, где каждый герой представлял именно маленького человека, индивидуального субъекта родовой общности (то есть не среда, но род выполнял функцию универсума). Писатели-натуралисты карикатурно абсолютизируют определяющее человека начало, при этом лишая его положительного значения и целесообразности просветительской категории «Природы» и представляя исключительно дисгармонизирующим социально-физиологическим фактором.

В рецепции Коляды традиционная «просветительская» Природа и натуралистическая среда сплавлены воедино, что определяет не антитетичное или негативное наполнение образных рядов его драматургического мира, но их амбивалентный характер. Так, природа в драме Коляды лишена гармонии и «мудроустройства», которые приписывались ей просветителями, напротив, она представлена организмом, находящимся в состоянии острого дисбаланса, но в силу своей чувствующей и страждущей сущности не утрачивающим своего первостепенного ценностного значения. Острая реакция на болезненную «расстроенность» природного организма определяет художественную стратегию драматурга. Возросшее в XX веке и воспринимаемое в качестве универсального закона страдание концентрируется Колядой в плоскости камерного мира своих персонажей, а авторская сострадательность (исконно сентименталистский код), боль за измученное человеческое в его драмах многократно преумножаются, возвращаются до уровня художественного принципа, действующего наряду с гротескной приемкой постмодернизма. Существование противостоящих принципов эстетической типологизации в зоне одной поэтической текстуры определяет перманентную нестабильность художественного мира автора, его постоянное балансирование между крайними точками – низкого гротеска, так называемой «развлекательной чернухи», и сверхчувствительного или «слезного» драматизма («слезная» драма классического сентиментализма).

Функционал просветительской концепции «Природы» дополняется реализацией концепции «естественного» человека в драматургии автора. И если рецепция руссоистской философии в пункте утверждения природного «дикаря», жизненным законом которого является следование, по определению, положительным в своем естестве чувствам, на российской сцене конца XVIII – начала XIX века заключалась в сочувственном изображении помещного крестьянина и идиллических картин быта и пейзажа помещной усадьбы, то в художественном пространстве современного драматурга природный человек и естественное поведение получают психоаналитическую интерпретацию и проявляются в авторском обнажении архетипа «дитя» в своем герое. Автор словно культивирует на своих драматургических страницах непосредственность, капризность, наивность (иногда граничащую с глупостью) в, казалось бы, взрослых героях. «Инфантилизм», выступающий неким жизненным кредо персонажей Коляды, однозначно отрицательно воспринимался критиками и литературоведами как показатель их умственно-рефлексивной «неполноценности», склонности к подчинению разрушительной власти инстинктов. Однако именно «детскость» героя вызывает открытые симпатии к нему и обнаруживает, прежде всего, семантику первозданной чистоты. Более того, детская настроенность души персонажей драматургического мира Коляды намечает пути к достижению ими гармонии и счастья, определяет возможность осуществления чуда, о котором пишет Т. С. Шахматова: «Как и герои мелодрамы,

герои Коляды живут в ожидании чуда, и это чудо происходит... Чудо рождается внутри самого героя. Это чудо обнаружения в себе дополнительных жизненных резервов, детская, наивная, а потому несокрушимая надежда на то, что все будет хорошо, которую не может уничтожить ни ощущение жизни-сумасшедшего дома, ни ужасающий натурализм окружающей жизни» [16, с. 20].

Образы детства, создаваемые персонажами, его символическо-предметные признаки (елочные гирлянды, детская мебель, игрушки) довольно вариативны в драматургии Коляды, при этом они сосредоточены не только в «разбросанных» по всему драматическому тексту детских воспоминаниях. Детство у Коляды помимо фиксации идеального мира («...с крыши капельки бежали – весна! – она руку под капельки поставила, улыбается, фонарь светит, капельки – бум! бум! бум! – в ладошку ее и брызги мне в лицо, и она смеется, и такой я ее запомнил... я теперь ее иногда встречаю, она все время в наш хлебный ходит, стала толстая, и злая, и неприятная. А была такая красивая тоненькая девочка – ловила капельки с крыши... [7]), подобной «консервации» героя в ушедшем прошлом, выступающей признаком его «несуществования» в настоящем в классической модернистско-постмодернистской поэтике (например, в «Защите Лужина» В. Набокова), предстает и непосредственной, живой реальностью. Персонажи играют в игры, поют детские песни и колыбельные, их речь пересыпана детскими считалочками и присказками, они вспоминают героев детских сказок, рассказов и повестей, верят в реальное существование принцев, стремятся к реализации детских мечтаний, но самое главное – их отличает наивно-доверчивое мироощущение. Наиболее репрезентативна в этом отношении пьеса «Мы едем, едем, едем в далекие края...», которая погружает читателя-зрителя в атмосферу детства, окрашенную при этом в тона доброй иронии автора и самоиронии персонажей. Электрик Миша, озадаченный целью проверить электрический счетчик, оказывается в квартире Нины, которая охотно приглашает его остаться на обед. Первые же фразы, оброненные персонажами, показывают, что освоение мира осуществляется ими через сеть сказочных ассоциаций: «Нина... Кругом зеркала у нас. А это мы с вами в зеркалах отражаемся. Помните сказку "Бобик в гостях у Барбоса"? У, вот это мы с вами... (Хохочут.)» [Там же]. Подчеркнем, что русская сказка, как авторская (возможно ее «расширение» до рассказа и повести), так и фольклорная, имеет особое значение в поэтике драматурга. Этот код национально-культурной идентичности используется Колядой, с одной стороны, для определения сознания персонажей в качестве детски-ребяческого (иногда детски не развитого), с другой – позволяет «вытянуть» своего героя, неизменно воплощающего тип маленького человека, до парадигмы экзистенции. В пьесе «Мы едем, едем, едем в далекие края...» сказочные образы имеют преимущественно первое значение, и если внутренний настрой хулигански-боевой Нины обозначен через сказочный рассказ Н. Носова «Бобик в гостях у Барбоса», то романтически-восторженная устремленность Миши маркирована сказкой Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Случайная встреча героев определяет ситуацию интуитивного познания-узнавания друг друга и обретения родственной души, они «с ходу», не таясь, раскрывают самые сокровенные тайны, которые, так или иначе, сведены к миру детства и юношества, продолжающихся в настоящем «возрастных» персонажей (каждому «по сорок с хвостиком»). Так, Нина, более чем «трезвая» женщина, под строжайшим секретом разыгрывает перед Мишей целый спектакль театра теней, смастеренного собственными руками по детской брошюрке: «Нина нажала кнопку на магнитофоне, зазвучала тоненько и грустно скрипочка. На экране – девочка и мальчик целуются, руки друг к другу тянут, лебеди над ними летают, трава колышется, солнце всходит, луна заходит, девочка машет мальчику рукой, мальчик машет девочке рукой, девочка уходит, а мальчик играет и играет на скрипочке – грустно и протяжно... Я такую книжку в "буке" купила и сделала "Пионерский театр теней", и сама с собой играю, в первый раз вот показываю другому человеку, никто еще не видел. Вы никому не скажете, а то смеяться будут. Нет?» [Там же]. Миша в восторге от увиденного решается сделать героине предложение руки и сердца и в избытке захлестнувших его чувств лишается сознания, при этом драматургом внешне-буффонадно подчеркивается развертывание этой комично-трогательной парой схемы взаимоотношений матери и ребенка: «Миша. Нина Петровна, вы такая... Вы такой человек... Я таких людей никогда не встречал, Нина Петровна... Положите меня на кровать, пожалуйста, а то у меня от избытка чувств сейчас сердце остановится... Вы, конечно, мне откажете, потому что вы такой человек невыдуманный, ах, а я как гриб-поганка, метр с кепкой, Нина Петровна, Нина Петровна, положите меня на кровать!!! (Нина встала, одним рывком подняла Мишу, положила его на кровать, дует ему на лицо)» [Там же]. Однако не все столь игриво и легко в художественном пространстве драмы Коляды, ее герой – по сути сидящий ребенок, в котором детская наивность и непосредственность сочетаются с глобальной неудовлетворенностью жизни, клонящейся к закату: «Вы и ванную поставили себе, да? Вот люди живут. (Вздыхнул.) А у меня – душ, всю жизнь живу с душем, со змеёвиком. Знаете, отчего я так рано полысел? Потому что мылся только в душе, струи водяные мне все корни волос выбили. Горе», – нелепая фраза Миши рождает щемящее чувство сожаления о его нескладной и, будто бы, неуместной судьбе [Там же].

Экзистенциальный пласт сказочной образности в поэтике драматурга нарочито «наглядно» и ярко раскрывается в пьесе «Сказка о мертвой царевне». Жизнь и смерть героини пьесы, выучившей поразившую ее сказку Пушкина наизусть и, взахлеб, опережая размеренное сказочное течение, пересказывающей на свой, детски-восторженный, лад («Стой, стой! Еще не все! Вот царевич Елисей пошел, пошел он... "Под горою темный вход. Он туда скорей идет. Перед ним во мгле печальной гроб качается хрустальный... И в хрустальном гробе том... Спит царевна вечным сном..."» А он ее потом как-как поцелует, она – раз! – и живая стала. Вот так» [9]), сетью сказочных аналогий выводятся к категории Вечности. Не столь явно, но очень тонко

экзистенциальная пластичность использования сказки, в частности сказки о царевне Несмеяне, продемонстрирована драматургом в пьесе «Канотье». Отсутствие детского чтения и, следовательно, знакомства с волшебным сказочным миром и его героями (чтение сказок заменено просмотром американских комиксов) является дополняющим штрихом к картине лишения героя, юноши Александра, детства, которое осуществлено его матерью. Виктория, увлеченная Западом и «современными» идеями воспитания, согласно которым стирается какая-либо грань между родителем и ребенком, непоправимо калечит душу своего сына (чтобы не было никаких секретов, десятилетний мальчик посвящается в интимные истории своей матери). В понимании героини материнская забота сведена только к обеспечению достатка и комфорта, которые и заменяют маленькому мальчику дружбу и мечты. «Изъятие» из жизни подлинного детства определяет своеобразную «нерожденность» Александра, он, сторонящийся настоящих, сильных чувств, серьезных мыслей, способный только к отрицанию и разрушению, принадлежит миру смертного тления. Все разговоры героя сводятся к смерти; настойчиво запускаемые им бумажные самолетики столь же настойчиво кренятся набок и падают; мать считает его смертельно больным, а окружающие видят в этом мальчике «глубокого» старика: *«Виктор. Странно. Очень странно. Я смотрю на вас, на ваше лицо и почему-то вижу его в старости. То есть, вижу вас с морщинами на лице. Горбатый нос, впавшие глазницы... Как-то даже жутковато становится... Будто вы: старик. Морщины, нос, глаза... Странно. Странно. Александр. Мне все говорят это. Не вы первый. Ничего странного»* [6]. Собственно «рождение» Александра представлено в пьесе лишь потенциальной возможностью, появляющейся после конфликтного столкновения с его «предполагаемым» отцом Виктором, заканчивающееся пением колыбельной и убаюкиванием восемнадцатилетнего парня на руках:

«Виктор сел возле постели на маленький стульчик. Засунул ладони между коленями, качается и не то поет, не то проговаривает тихо:

“... Баю, баюшки, баю...”

Не ложися на краю...

Ложись лучше в середину...

На пуховую перину...

Придет серенький волчок...

Схватит Сашу за бочок...”» [Там же]. Александр, которого, в последней надежде на возможное

излечение, Виктория увозит в Париж, пытается вернуться обратно к Виктору, за одни сутки зародившему в нем представление о человеческой подлинности, то есть осуществившему то, чего не удавалось его родной матери на протяжении всей созданной ею призрачной жизни. Александр останавливается у дверей Виктора, так и не войдя, не потому, что опасается оказаться вновь пораженным неподлинным бытием – Смертью, по интерпретации О. С. Наумовой: «“В коммунальных квартирах смерть сидит в кнопках дверных звонков”, – пишет автор пьесы в первой вводной ремарке... Не случайно в финале пьесы Саша, стремящийся к людям, ставшим его семьей, не нажал кнопку дверного звонка – побоялся и остался на пороге коммунальной квартиры» [13, с. 83-84], но потому, что рождение героя еще только подготавливается: *«...И, словно пытаясь обнять кого-то, трогая ладонями стены, он сполз по двери на пол, лег на коврик у порога, свернулся калачиком, как собачонка. Плечи Саши трясутся от холода и слез...*

Лежит у дверей – маленький, затравленный волчонок. Натягивает на голову плащ, закрывает лицо руками, колени притянул к лицу: лежит так, как лежит в чреве матери зародыш...» [6]. Александр предстает только эмбрионом будущего человека с развитыми чувствами, воззрениями и ценностями. Надрывная заключительная картина сценической судьбы Александра резко контрастирует с умиротворением завершающей сцены, связанной с Виктором. Освободившись от фантома любви к бывшей жене Виктории после реальной встречи с ней, герой обретает долгожданное успокоение и понимание, что подлинная и взаимная любовь уже очень давно испытывается им к совсем другому человеку, своему надежному другу, соседке Кате: *«Виктор медленно-медленно сложил из тетрадного листочка “самолетик” и кинул его в воздух... Беленький, тощенький, крохотный “самолетик” долго кружил по комнате, будто даже повисывал чуть-чуть или колокольчик какой внутри него позванивал... “Самолетик” стукнулся носиком в одну стенку, потом в другую, но полет свой не прекратил, все летал и летал, долго кружился, пока аккуратно и тихо не приземлился на пол... (Улыбается, гладит Катю по голове ладонями, тихо-тихо) Милая моя Катюшка! Катенька моя! Катюша! И что это я завел шарманку: один, один, нет никого? А – ты? Разве ты не со мной? Разве я – один? Чушь»* [Там же]. Знаковым является то, что старуха-соседка Виктора, служащая живым воплощением смерти, перед занавесом покидает пространство коммунальной квартиры. Драматург, как всегда, неоднозначен, демонстрируя подлинность жизни Виктора, пробудившей «сына» от сна небытия, указывает на невозможность ее копирования-продолжения в жизни Александра, который должен пройти свой индивидуальный путь, еще только предстоящий «зародившемуся» герою. Характерно, что в «Канотье» детское мироощущение проецируется вовне не несколько интеллектуально ограниченным героем как в пьесе «Мы едем, едем, едем...», но советским интеллигентом, в социально-общественных условиях новой России ставшим смешным и презираемым обществом маргиналом. Излюбленным местом в комнатке-доме Виктора является детский уголок – *«два маленьких детских стульчика и такой же детский столик на низеньких ножках»* (при этом у него никогда не было детей), где герой предается мечтаниям и воспоминаниям, ощущая гармонию со своим внутренним миром: *«Я всегда любил что-то детское. Вот и стулья у меня, видишь, какие? Очень удобно, по-моему. Может, я и не взрослел никогда, так и остался маленьким. С детским умом, да?»* – задумывается он [Там же]. Концепция естественного человека, помимо ее психолого-аналитической презентации

драматургом, окрашивается, по существу, в классические для нее социальные тона. Из уст героя, осуждаемого с позиций социального успеха, звучат слова, раскрывающие стратегию подлинного самостояния, которое состоит в последовательном следовании, не отступлении от своих внутренних потребностей и своей природы как частицы мироздания: *«Виктор... Вчера мне исполнилось сорок пять лет... Когда-то я думал, что главное: показать себя перед всеми, доказать, что ты не верблюд, уверить всех в своей гениальности и неповторимости... Какой бред! За-блуж-де-ни-е! Я давно перестал рисовать, писать какие-то глупые романы, которые писал всю жизнь, в надежде, что они будут изданы после моей смерти... Зачем?! К чему это? Ведь вот оно, утро, утро: радуйся ему!»*

Распахнул оконную раму, свежий ветер ворвался в комнату. Виктор стоит у окна, жадно дышит воздухом» [Там же]. При этом Колядой с неподдельной горечью показывается приоритетность материального, а порой и абсолютное замещение подлинных ценностей мнимыми в современной исторической реальности: *«Знаешь, как мы с Сухининым дружить начали? Он переехал когда в эту квартиру, мы сначала не дружили. Потом я сварила суп, на кухне оставила его, на плите. Утром выхожу на кухню, а он из моей кастрюли ложкой суп наяривает! Вот мы с ним тогда и подружились! Хохотали потом над этим супом – ужас! Он бедный. Нет. Он – нищий. У него даже тарелок нету. У меня всегда гуляем. У меня тарелок много! Но у меня вот тут – мало. А у него тут – все есть. (Стучит себя по груди.)»* [Там же].

«Естественный человек» Коляды – это вечный ребенок (зачастую седеющее дитя), закрепленный в детстве и стремящийся выстроить вокруг себя сказочно-волшебную реальность. Коляда противопоставляет мироощущением своих персонажей, образом их жизни детскую наивность, непосредственность и восторженность меркантильным социальным интересам и материальным ценностям. Тем самым психоаналитическая интерпретация концепции «естественного человека» обнаруживает у драматурга и свою социальную подоснову.

Синтетическая неосентименталистская поэтика Н. Коляды, совмещающая философско-эстетические коды постмодернизма и сентиментализма, определяет трансформацию традиционных просветительских концепций «Натуры» и «естественного человека», что представляется закономерным в современных культурно-исторических условиях. Природно-подлинное начало мира в художественной реальности современного автора лишено как значения космического Универсума, так и его законообразующих функций и представлено в усеченном виде: живым, чувствующим организмом, пребывающим в состоянии болезненной дисгармонии, которая обусловлена наложением на просветительскую природу семантики натуралистической среды.

Концепция «естественного человека» находит психоаналитическое решение в драматургии Коляды и заключается в обнажении им архетипа «дитя» на уровне сознания, чувствования и поведения своих персонажей. Герой Коляды – по своей сущности вечный ребенок, мир детства которого окутан сетью экзистенциальных значений.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Бахтин М. М. Собрание соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. 732 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд-е 2-е. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opojaz.ru/gogol/index.html> (дата обращения: 29.11.2012).
4. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта, 2006. 368 с.
5. Коляда Н. В. Затмение [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada_47 (дата обращения: 23.10.2012).
6. Коляда Н. В. Канотье [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kamerata.ru/pages/page346.html> (дата обращения: 11.02.2013).
7. Коляда Н. В. Мы едем, едем, едем в далекие края... [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatre.ru/drama/koljada/edem.html> (дата обращения: 28.02.2013).
8. Коляда Н. В. Попугай и веники [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatre.ru/drama/koljada/popugaj.html> (дата обращения: 25.01.2013).
9. Коляда Николай. Сказка о мертвой царевне [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre-library.ru/files/k/kolyada/kolyada_10.doc (дата обращения: 15.03.2013).
10. Лазарева Е. Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980-1990-х годов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010. 21 с.
11. Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды: критический очерк. Каменск-Уральский: Калан, 1997. 160 с.
12. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 183 с.
13. Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI века (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. 200 с.
14. Старченко Е. В. Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садура в контексте драматургии 1980-90-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005. 213 с.
15. Тютелова Л. Г. Человек, пространство и время в русской «новой драме» // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 234-237.
16. Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2009. 25 с.
17. Юрков С. Е. Гротеск в философском мышлении постмодерна (Р. Барт, Ж. Бодрийяр) [Электронный ресурс] // Рабочие тетради по компаративистике. Гуманитарные науки, философия и компаративистика. URL: http://anthropology.ru/texts/jurkov/kompar_31.html (дата обращения: 22.01.2013).

**MODIFICATION OF ENLIGHTENING CONCEPTIONS “NATURE”
AND “NATURAL MAN” IN DRAMA OF N. KOLYADA**

Dubrovina Irina Valer'evna
North Caucasian Federal University
88888888_87@mail.ru

The author considers the transformations of classical “enlightening” categories of “Nature” and “Natural man”, which are produced in N. Kolyada’s synthetic dramatic poetics identified within the framework of new sentimentalism, and reveals the reduction of enlightening Nature-Universe to its living and sentient component (people and animals) by a modern playwright and the psychoanalytic implementation of “natural man” conception.

Key words and phrases: postmodernism; new sentimentalism or neo-sentimentalism; enlightening idioms of classical sentimentalism; category of “Nature”; category of “Natural man”; aesthetic modification.

УДК 811.161.1'38

Филологические науки

Статья рассматривает современные характеристики организационной коммуникации. Установлено, что современные управленческие коммуникации находят выражение через корпоративные типы жанров: 1) медиа-жанры (корпоративные издания, корпоративные сайты и порталы, Интранет); 2) энтертеймент-жанры (корпоративные мероприятия); 3) обучающие жанры (тренинги и семинары). Также было выявлено, что корпоративность – это: 1) способ манипуляции при управлении коллективом; 2) концепция организации, раскрывающая корпоративный дух и ценности компании.

Ключевые слова и фразы: корпоративность; корпоративное общение; корпоративный язык; организационная коммуникация; корпоративные жанры.

Евтушенко Оксана Александровна, к. филол. н.
Волгоградский государственный технический университет
ksenja22@yahoo.com

**КОРПОРАТИВНОСТЬ: СОВРЕМЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА
ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КОММУНИКАЦИИ®**

Организационная коммуникация – это особый тип коммуникации, присущий определенной организации, при помощи которой руководство осуществляет обмен и передачу важной информации большому количеству людей как внутри, так и за пределами организации. Организационная коммуникация необходима для эффективного управления, принятия верных решений, доведения принятого до подчиненных, координации и контроля деятельности компании [9].

В современной России все популярнее становится корпоративный уклад общества, все чаще употребляются слова «корпоратив», «корпоративный», «корпорация», возникновение и развитие разного рода корпораций стало закономерным явлением и преобразованием постсоветского российского общества. Несмотря на этот факт, четкого определения данного понятия не закрепилось ни в юридической, ни в социологической литературе. Современное общество ассоциирует «корпоративность» с процессом обновления социальной жизни и понимает под «корпорацией» крупную компанию, фирму, предприятие, элитное объединение, банду, мафию, политический клан, семью, группировку [1, с. 10].

Слово «корпоратив» образовалось от слова «корпоративный», которое давно применяется в русском языке. Еще в Толковом словаре живого великорусского языка В. И. Даля (1863-1866) указано выражение – «корпоративные собрания, по званиям, сословиям, состояниям, промыслам», а также «корпорация ж. община, общество, братство, товарищество, сословие, союз людей одного звания, ремесла» [3, с. 240].

В Толковом словаре Д. Н. Ушакова (1935-1940) к слову «корпоративный» указаны применяемые выражения – *корпоративная честь, корпоративный дух* [13]. Толковый словарь русского языка С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой 1992 г. определяет значение слова «корпоративный» как «узкогрупповой, замкнутый пределами корпорации; корпоративные интересы» [10].

Обобщив результаты словарных статей разных словарей Т. Ф. Ефремовой [6], С. В. Ожегова, Д. Н. Ушакова, мы выяснили, что «корпоративный» означает: 1) *относящийся к корпорации; корпоративное государство – разновидность фашистского государства, создающего вместо представительных органов систему принудительных корпораций;* 2) *узкогрупповой, обособленный;* 3) *интегрированный;* 4) *объединенный под каким-либо общим интересом (от лат. corporatio – объединение).*