

# ЭВОЛЮЦИЯ СОЦИАЛЬНЫХ ТИПОВ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЕ АНДРЕЯ БАРКАЛОВА

Федоренко В.В. Email: Fedorenko647@scientifictext.ru

Федоренко Валентина Вячеславовна – студент,  
филологический факультет,  
Смоленский государственный университет, г. Смоленск

**Аннотация:** данная работа представляет собой изучение пьес смоленского драматурга с точки зрения эволюции социальных типов, а именно сравнение баркаловских героев с их предшественниками, использованными автором как источник перекодирования. Андрей Баркалов в своих постмодернистских пьесах выстраивает своё видение современного мира и современного героя, а мировой культурный опыт помогает ему создать контраст между вечными и современными героями. В статье также рассматривается один из способов автора передать свое отношение к героям – авторская ирония.

**Ключевые слова:** постмодернистская драма, литература рубежа XX и XXI веков, Уильям Шекспир, Андрей Баркалов, Гамлет, авторская ирония, эволюция социальных типов.

## EVOLUTION OF SOCIAL TYPES IN THE CREATIVITY OF ANDREY BARKALOV Fedorenko V.V.

Fedorenko Valentina Vyacheslavovna – Student,  
FACULTY OF PHILOLOGY,  
SMOLENSK STATE UNIVERSITY, SMOLENSK

**Abstract:** this work is an investigation of the plays of the Smolensk playwright in terms of the evolution of social types, namely the comparison of the Barkalov heroes with their predecessors, used by the author as a source of transcoding. In his postmodern plays, Andrei Barkalov builds his vision of the modern world and modern hero, and the world cultural experience helps him to create a contrast between the eternal and modern heroes. The article also discusses one of the author's ways to convey his attitude towards the heroes - the author's irony.

**Keywords:** postmodern drama, literature of the turn of the 20th and 21st centuries, William Shakespeare, Andrei Barkalov, Hamlet, authorial irony, the evolution of social types.

УДК: 1751  
УДК: 821.16

### Эволюция социальных типов в творчестве А. Баркалова

Андрей Баркалов – продолжатель традиции постмодернистской драмы. Как и его предшественники, он создает произведения посредством деконструкции культурного интертекста и практики нелинейного цитатного письма, так что в текстах мы обнаруживаем сквозное цитирование с перекодированием. Он конструирует персонажей, используя известные культурные образы и различные литературные цитации, в которых мы обязательно узнаём предшественников, источники цитации.

Особое внимание на эстетику постмодернизма в нашей стране обратили во второй половине 80-х годов XX века, когда в эстетическое сознание ворвалось многообразие художественных идей, стилей и форм западной культуры. Это распространялось шире художественной сферы: изменения геополитического пространства, политические решения, включающие множества интерпретаций, смена духовных ориентиров, многообразные трактовки истории создали ощущение стихийности, нестабильности, непредсказуемости, развивающее постмодернистское сознание. В связи с этим в России постмодернизм уходит от канонической западной трактовки: у нас он приобрёл негативно-ироническое содержание.

«Создание таких персонажей позволяет проследить эволюцию социальных типов на большом временном промежутке, выявить доминирующий импульс коллективного бессознательного» [1]. Пьесы «Мистификунтатор», «Самоубийца», «Прыг» и «Глумлет» посредством деконструктивистского письма моделируют стереотипы поведения массового человека, определяемые доминирующими нормами и импульсами коллективного бессознательного. В произведениях использованы и прямые цитаты и отдельные жанровые признаки пьес Шекспира «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», исторические факты жизни царя-завоевателя Александра Македонского, а также сказочные элементы.

Используя классических персонажей, Баркалов показывает разницу в менталитете персонажей прошлого и настоящего. В противовес крепким духом, убеждённым в своих идеалах, стремящимся к самопожертвованию героям, которыми пестрит литература прошлых веков, перед читателем предстают

пустые, слабые, неспособные на настоящие поступки и одинокие персонажи. Автор не оправдывает их временем, внешними обстоятельствами, но порицает за пустоту и мелкость души.

Как драматург Андрей Баркалов начинает с историографической метапрозы. В пьесе «**Мистификунктатор**», написанной в 1996 году, он переиначивает образ царя Александра Македонского, делает его трагическим персонажем. Здесь это не великий полководец-завоеватель, а ребёнок, играющий с солдатиками, которого отец отказывается называть Македонянином и зовёт просто Александром. Мальчик, воспроизводя звуки взрывов, раз за разом захватывает и убивает противников-солдатиков. Тем временем отец зовёт Александра обедать, угрожая: «Я всё съем!», и ребёнок, испугавшись, практически повторяет слова отца и бежит к нему.

Сам Александр Македонский с детства восхищался завоеваниями своего отца, Филиппа II Македонского, одерживающего блестящие победы. Однако в одном из походов царь гибнет, и молодой Александр полноправно занимает его место у престола, приумножая славу мудрого полководца-стратега.

В «Мистификунктаторе» мальчик, зайдя на кухню, начинает что-то жадно и громко есть, а при выходе вытирает губы красной салфеткой и говорит: «Больше он не будет называть меня Александром!». Он пожирает отца, ограничивающего его свободу, и становится Македонянином. Оставшись один среди груды убитых солдатиков и трупиков, он слышит голос зрителей, всё время наблюдавших за ним: «Горе победителю», и полный решимости, как с отцом, помешавшим ему в игре, расправляется с ними. Пьеса кончается словами Македонянина, повторяющего фразу зрителей: «*(полный неизбывной грусти) Теперь я точно один. Совсем один, совсем...*». Автор предопределяет своему герою трагическую судьбу: стремясь к власти и расправляясь со всеми на своём пути, он остаётся в полном одиночестве.

Немаловажна трактовка имён героя. Их пять, все они используются в драме, и каждое прокомментировано автором в ремарке. Множество имён характеризует многоликость персонажа, однако действительно важным является имя, которым называют героя Зрители. Автор использует приём метапрозы и в само название включает это имя, показывая искусственность происходящего: «*Мистификунктатор – производное от слов мистификатор и кунктатор (лат.) – медлитель, т.е. мистификатор, не поспевающий за своими мистификациями*». Все присутствующие в сцене не существуют, они лишь мистификация, а герой одинок.

Через год после своего дебюта Андрей Баркалов пишет ещё две пьесы – «Самоубийца» и «Прыг».

В пьесе «**Самоубийца**» автор использует за основу сказочные элементы и интерпретирует их с точки зрения современности. Женщину, одного за другим сменяющую мужей, герой называет «злой колдуньей», потому что на своих бывших возлюбленных она накладывает заклятье. Так, первого из них она превращает из принца, как он называет себя, в унитаза, и только «святая искупительная жертва» – смерть следующего возлюбленного способна расколдовать его. Второй муж, пытаясь лишить себя жизни, начинает разговаривать с унитазом, «в лужице на дне которого он видит своё отражение». Разбитых «злой колдуньей» сердец уже немало, а в дверь настойчиво стучит следующий претендент.

Ремарка автора «*Место действия: туалет в большом многоквартирном доме на девятом этаже*» указывает на распространённость данной практики. Злые колдуньи больше не живут в уединённых огромных замках, они среди нас, в соседних квартирах, а может и в соседних комнатах.

Святая искупительная жертва принесена, принц принимает свой прежний облик, а новые возлюбленные колдуньи – самоубийца и стучащий в дверь человек исчезают.

Используя элементы фольклора и приём карнавализации, автор разворачивает метафору переживаний современного человека, проходящего последние этапы любовных отношений.

Пьеса «**Прыг**» – «иронические кавычки» [2] трагедии Шекспира. Любовь Ромео и Джульетты теперь не может существовать не в силу высоких моральных принципов – честь семьи, расхождение в политических взглядах – она опускается до низменной жизненной прозы, «*(восторженно) Бежать, жить в шалаше, питаться кореньями... (падая духом) Да, ты права, бежать нельзя, потому что будут дети*». Джульетта, несмотря на ту же силу любви, более трезво, практично смотрит на мир, она понимает, что от одних восторженных восклицаний всю жизнь счастлив не будешь. Однако на этом рациональное восприятие мира у неё заканчивается, и она соглашается со всеми решениями Ромео, не задумываясь. Юноша не даёт ей спрыгнуть из окна, потому что она перестанет быть прекрасна, и призывает её вспороть себе горло. Ромео не волнуется, что она лишится главного – жизни. Как и в оригинале, Джульетта кончает с собой, не колеблясь ни секунды. А её возлюбленному спустя несколько часов рыданий дальнейшие действия подсказывает чей-то голос, и «для истории» Ромео тоже решает лишить себя жизни. Осколок, однако, не режет кожу на горле даже до капли крови, так что герой обрызгивает себя вином, собранным с пола, и падает замертво.

Иронически показана любовь вечных персонажей и, в особенности, образ Ромео. Он лишь мечтатель, не способный на реальные поступки. Он мечтает об идеальной любви, заражает этими мыслями свою возлюбленную, но он не способен так любить. Ромео слаб духом. После смерти возлюбленной, к которой юноша сам её подталкивает, всё, что он в состоянии сделать, – это рыдать несколько часов. Лишить себя жизни он решается не потому, что не может существовать без своей Джульетты, а потому что так

требует история. В конце концов, даже история не достойна того, чтобы не опуститься в последней сцене до комизма. Таким видит автор современного Ромео.

Схожая тематика наблюдается и в пьесе «Глумлет». Она опубликована в альманахе «Персоны» в 2003 году.

Уже увидев название, читатель понимает, что герой Шекспира в интерпретации Баркалова будет отличаться от оригинала. Практически все его действия дискредитируют вечный образ, облачая Глумлета в одежды простофили-недотёпы. Его любовь к погубленной Ёфилии сводится к вопросу над её мёртвым синюшным телом: *«Почему молчишь ты и плохо пахнешь, совсем недавно красавица и хохотушка?»*. Как и в оригинале, в начале пьесы герой догадывается, что убийца его отца – родной дядя, и даже в гневе обвиняет его. Однако следующая же сцена – встреча Глумлета с отцом показывает его безразличие к убийству отца и его просьбам отомстить.

Устроив переполох в доме дяди, герой привлекает к себе внимание, чтобы произнести тост для мамы, однако говорит лишь слово *«Хорош!»* и выпивает вино. Гости думают, что тост всё-таки будет произнесен, и дядя роняет фразу: *«Чего это он, издевается что ли?»*. В конце действия, пьяно вострепенувшись, он всё-таки выкрикивает что-то несурзкое, но никак не связанное с убийством отца. Безумие Гамлета на почве стремления к мести сводится здесь к жалкому опьянению и нежеланию что-либо предпринимать.

Последняя сцена показывает полное смирение Глумлета с ситуацией: *«(набрав побольше воздуха в лёгкие)»*, так сказать, морально подготовившись к серьёзному разговору, он спрашивает дядю, которого уже называет папой: *«Ты зачем его убил, пап?»*. Современный Гамлет совсем не тот, что прежде, он смиряется с жестокостью, алчностью, несправедливостью других людей. Он далёк от высоких моральных ценностей – честь семьи ему безразлична. Он слаб и эгоистичен.

Использование основных символов оригинальной пьесы показывает главные различия между шекспировским и баркаловским героями: ковыряние в носу над телом Ёфилии, несколько пустых слов с черепом в руках, пьяный бред, в котором тонут последние попытки отомстить.

Авторская ирония

Не самым простым на данный момент является выбор героя для писателей. Героём драматургического произведения должен быть «сын своего времени», а значит его выбор определяется историческими и социальными обстоятельствами. Ко времени написания данных пьес социальные столкновения не были выражены достаточно ярко для их изображения на сцене, действительно острая социальная борьба происходила в сфере морально-нравственной, вопросах права и норм поведения.

Даниил Аль в своём труде «Основы драматургии» высказал мысль о том, что автор, изображая социальный конфликт, всегда находится на одной его стороне, выражает симпатии одним героям, а антипатии другим [3].

Анализируя творчество Андрея Баркалова можно отследить его отношение к своим героям, которое он выражает при помощи разных средств: ремарок (эмоций говорящего, действий, не выраженных в речи, но описанных автором), через отношение других действующих лиц, обликов персонажей и даже их расположения в художественном пространстве.

В «Мистификунктаторе» автор с помощью ремарок выставляет своего героя с иронической стороны: он, ребёнок-завоеватель, побеждает своих противников *«(напрягаясь и краснея щеками, а затем лицом)»*, как зверь пожирает отца на кухне: *«(Слышится громкое чавканье и рычание)»*, а после победы *«(за стеной неожиданно хихикают)»*. На один лишь момент в самом конце пьесы автор заставляет читателя посочувствовать этому нелепому полководцу: *«Голос Македонянина (полный неизбывной грусти): Теперь я точно один. Совсем один, совсем...»*.

Над своим Ромео Баркалов иронизирует на протяжении всей пьесы – его настроение и эмоции меняются практически с каждой репликой и отражается в авторских ремарках: он то грустен, то воодушевляется, удивляется, падает духом, становится задумчивым, безэмоциональным, в общем, как плохой заигравшийся актёр. Апогеем глупости и неестественности героя становится то, что Ромео не кончает с собой, выпав из окна, а выходит на балкон, после чего по рекомендации неизвестного пытается перерезать себе горло разбитым стеклом и у него это не выходит (к слову, у Джульетты это получилось без труда). В конце концов Ромео брызгает себе на шею вино, собранное им с пола. В этих строчках автор передаёт читателю отношение глубокой неприязни к своему герою. Вторая героиня этой пьесы, Джульетта, хоть и наделена частичной трезвостью взглядов, тем не менее, тоже не сыскала положительного отношения автора. Иронизирует он уже с первой реплики, которую она произносит, *«(прижимая руки к средневековой груди)»*. Не смотря на ростки рационализма, она всё-таки беспрекословно соглашается с абсурдными предложениями Ромео, а её решительность и эмоциональность автор тоже показывает дешёвыми и неестественными.

В «Самоубийце» автор смеётся над героями ещё при обдумывании их внешнего вида и расположения в пространстве. Прекрасный принц, очарованный Злой колдуньей, принимает форму настоящего унитаза, который используют все её последующие возлюбленные, а сам Самоубийца, кстати, не имеющий

другого имени, решает уйти из жизни в запертом туалете на этом самом унитазе. Перед смертью героя они разговаривают, и весь их диалог, раскрывающий причины несчастья, которое вот-вот произойдёт, в закрытую дверь настойчиво стучатся, ускоряя принесение «святой искупытельной жертвы».

Автор видит героев «окруженными», доведёнными до такого состояния женщиной, даже не появившейся на сцене. В конце Самоубийца умирает под звуки истеричных ударов в дверь. Тихая, но нелепая смерть, служащая для избавления других.

В последней рассматриваемой нами пьесе «Глумлет» автор также не даёт действующим лицам шанса быть рассмотренными как положительные. Он иронизирует над героем при помощи ремарок: над телом мёртвой Ёфилии Глумлет ковыряется в носу, с предательски убитым королём-отцом разговаривает непочтительно, а в решающей сцене, когда он пытается набраться храбрости при помощи вина, «*Гости начинают хихикать*») над ним. В финале смирившийся принц, пьяный, «*(...никак не может устроить щеку на вертявлом кулаке)*».

#### *Список литературы / References*

1. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М.: Институт философии РАН, 1994. С. 11-57.
2. Хатчеон Линда. Поэтика постмодернизма. L. N.Y.: Routledge, 1988. 268 с.
3. Аль Даниил. «Основы драматургии». Л.: Ленингр. ордена Дружбы народов гос. инст-т культуры им. Н.К. Крупской, 1988. С. 25.