

Министерство просвещения Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический
университет»

Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

**Ремейки биографий в драматургии М. Хейфеца: методика анализа
драматического произведения**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой А.В. Тагильцев

Исполнитель:
Мусатюк Алена Николаевна,
обучающийся РиЛ-1702 группы

дата

подпись

подпись

Руководитель:
Скрипова Ольга Александровна,
кандидат филологических наук,
доцент

подпись

Екатеринбург 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ДВИЖЕНИЕ «НОВАЯ ДРАМА» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ДРАМАТУРГИИ XX-XXI ГГ.....	9
1.1. Предпосылки возникновения движения «новая драма».....	9
1.2. Особенности поэтики и проблематики произведений «новой драмы».....	12
1.3. Ремейк биографии как одна из эстетических линий в современной драме.....	25
ГЛАВА 2. РЕМЕЙКИ БИОГРАФИИ В ПЬЕСАХ М. ХЕЙФЕЦА.....	37
2.1. Образ поэта в монодраме «Спасти камер-юнкера Пушкина».....	37
2.2. Система персонажей и тип конфликта в монодраме «432 Герц».....	42
2.3. Игровое и документальное в пьесе «Как Циолковский летал на Луну».....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	62
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	66

ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XX – XXI веков в русской литературе характеризуется быстрым развитием драматургии и появлением такого феномена, как «новая драма», который включает в себя разные драматургические и театральные явления.

Авторы «новой драмы» конца XX – начала XXI вв. стремились показать жизнь людей в постсоветское время со всеми ее составляющими (отчужденность, одиночество, жестокость, растерянность и т.д.). Пограничное состояние постсоветского человека, его выбор, страшная безысходность, контраст светлого и темного (невыносимая жизнь и светлое будущее после смерти) – все это отражается в пьесах современной драматургии.

«Новая драма» – это феномен осознанного и художественного анализа коммуникативного насилия, а также его развития и логики. Ведь именно жесткость – неотъемлемая часть произведений данного литературного течения.

Важной составляющей новой драмы является такое понятие, как монодрама (от греч. monos – «один» и drama – «драма»). Согласно определению литературной энциклопедии, «это драматическое произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда монодрама представляет развернутый монолог, обращенный либо непосредственно к зрителю («О вреде табака» - Чехов), либо к присутствующему безмолвному персонажу, находящемуся за сценой (пьески-миниатюры, построенные на разговоре по телефону и т.п.)».¹

Одним из первых, кто заговорил о данном понятии, является Николай Николаевич Евреинов: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить

¹ Русская литература и фольклор. Словари, энциклопедии : Литературная энциклопедия: Алфавитная часть. Монодрама [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 03.05.2020).

зрителям душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценичного бытия». ²

За последние несколько лет были написаны множество статей, которые посвящены изучению монодрамы. Данный вопрос более подробно рассмотрен в теоретической части дипломной работы.

Внимательное исследование литературоведами обозначения жанровой специфики произведений монодрамы позволяет выделить некоторые особенности поэтики данного жанра.

Перечислим некоторые из них:

1. принцип «одиочества», «единичности», который воспринимается не только героем сценическим, но и потенциальным (имплицитным) читателем (см. исследования С.Я. Гончаровой-Грабовской, А.М. Павлова и др.);

2. «миметическое изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентация его представлений о себе и мире посредством монологического высказывания»;

3. проблема героя или субъекта произведения;

4. сюжетом монодрамы является «последовательность ментальных и/или эмоциональных состояний героя»³, которая связана с различными ситуациями или различным составом действующих лиц.

Стоит также отметить такую особенность современной монодрамы, как нарративность, «рассказывание». На первый план в современной драматургии выходят произведения, в которых перед читателем или зрителем разворачивается уже не действие, а высказывание субъекта о событиях собственной жизни, больше похожее на монолог (например, произведения драматурга Е. Гришковца). Наталья Якубова в своей научной работе «культ рассказа: заметки о поколении 1990 – 2000-х годов в

² Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму [Текст] / Н. Н. Евреинов. – СПб, 1909. – С. 8.

³ Агеева, Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы [Текст] / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». – Новосибирск, 2013. – № 6. – С. 173.

восточноевропейской режиссуре» повествует о различных функциях «рассказывания» на примере пьес, которые написаны в технике «вербатим».

Перечислим некоторые из них:

1. интерсубъективность «рассказывания»;
2. рассказ – проводник между существующим субъектом и фантазийным «другим»;
3. рассказ не всегда создает законченного, однозначного персонажа;
4. рассказ – способ выражения своей замороженности экстремальным опытом и попыткой воссоздать ее через игровое.

В современной российской новой драме появляется такое новое понятие, как биографический жанр, который основывается «на деконструкции «текста-первоисточника», его перекодирование для выражения ценностно-смысловой позиции автора».⁴

Биография (греч. bios – жанр; grapho – пишу), согласно определению литературной энциклопедии терминов и понятий, «это жанр жизнеописания; предполагает художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте».⁵

Многие исследователи выделяют следующие жанры биографии: художественная, научная, популярная, академическая и другие. Однако некоторые исследователи отмечают «смещение» данных жанров между собой (например, существуют научно-популярные биографии).

Ю. Лотман видел определенный успех биографического жанра в современной отечественной драме в гибком сочетании «игрового» (вымышленного) и документального. Однако порождение такого жанра позволило авторам биографий почувствовать некую свободу в определении пропорций документального и художественного в жанре (наблюдается

⁴ Барковская, Н. В. Историко-литературные римейки как способ интерпретации [Текст] : [в:] ROSSICA OLOMUCENSIA XLVI-II. Sborník příspěvků z mezinárodní konference XIX. Olomoucké dny rusistů. 30.08.– 01.09.2007, Olomouc. С.441-445.

⁵ Соболевская, О. В. Биография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003. – 799 с.

возникновение таких новых понятий, как «беллетризованная биография» и «квазибиография»).

Еще одной из особенностей современной драме является ремейк биографии, к определению и исследованию которого многие исследователи подходят с очень разных сторон. Данная проблема более детально рассмотрена в теоретической части дипломной работы.

Ремейки по сути своей не стремятся войти в «золотой фонд» литературы, а, наоборот, его цель – понравиться своему массовому читателю и показать ему диалог с классическим произведением, который заставляет ощутить эту причастность к «золотому фонду».

Стоит отметить, что именно современная российская драматургия послужила толчком для переосмысления данного жанра, которое отмечается бурным всплеском интереса к жизни замечательных людей.

Одним из современных драматургов, который последовательно и «умело» работает с жанром ремейка биографии – Михаил Хейфец – режиссер, драматург, призер международных литературных и драматургических конкурсов. Родился в городе Ленинграде и в настоящее время проживает в Израиле. Он автор таких пьес, как «Спасти камер-юнкера Пушкина», «В ожидании Его», «Рок-н-ролл на закате», «Как Циолковский летал на Луну», «В поисках волшебства», «Веревка», «Играем Гофмана», «Добро пожаловать в Матрасентану», «Не забудьте расписаться», которые были поставлены в Москве, Санкт-Петербурге и других городах РФ, а также за рубежом.

Его три пьесы «Спасти камер-юнкера Пушкина», «432 Герц» и «Как Циолковский летал на Луну» рассмотрены в дипломной работе как образцы игрового «ремейка биографии».

Между тем творчество Михаила Хейфеца никогда еще не подвергалось отдельному критическому и литературоведческому анализу – этим и определяется **актуальность** дипломной работы.

Объектом исследования выступают пьесы М. Хейфеца «Спасти камер-юнкера Пушкина», «432 Герц» и «Как Циолковский летал на Луну».

Предмет исследования – принципы и приёмы деконструкции жанра биографии в драматургии М. Хейфеца.

Цель дипломной работы – выявить особенности современной отечественной драмы и художественной биографии («ремейка биографии») и показать их на примере пьес Михаила Хейфеца «Спасти камер-юнкера Пушкина», «432 Герц», «Как Циолковский летал на Луну».

Для реализации представленной цели были определены следующие **задачи**:

1. Опираясь на научную литературу, рассмотреть особенности современной российской драматургии и биографического жанра («ремейка биографии»);

2. Проанализировать пьесы «Спасти камер-юнкера Пушкина», «432 Герц», «Как Циолковский летал на Луну» как художественные биографии («ремейки биографии») и выделить их жанровые особенности;

3. Сделать выводы об особенностях «ремейка биографии» в творчестве Михаила Хейфеца;

4. Разработать внешкольное мероприятие, посвященное «ремейку биографии» в творчестве драматурга Михаила Хейфеца на примере его монопьесы «Спасти камер-юнкера Пушкина».

Методологической базой исследования стали труды по теории новой драмы, биографии, ремейку, а именно работы Н. А. Агеевой, И. М. Болотян, С. П. Лавлинского, С. Я. Гончаровой-Грабовской, М. Н. Липовецкого, Б. Боймерс и др. Также мы опирались на работы исследователей по методике преподавания литературы: М. У. Гульшад, С. П. Лавлинского, Л. Л. Балакиной.

Практическая значимость дипломной работы заключается в том, что творчество Михаила Хейфеца, как и новая драма, остаются малоизученными в отечественном литературоведении. «Новую драму», как направление, ее

жанровые особенности, а также поэтику и проблематику ее произведений интересно рассмотреть в курсе преподавания современной отечественной драматургии в рамках дисциплины «Современная драматургия» или на внеклассном школьном мероприятии, посвященном творчеству М. Хейфеца и его ремейкам биографии, как произведения «новой драмы» конца XX – начала XXI вв.

Структура работы определена ее целью и задачами. Работа состоит из:

- введения, в котором формулируются основные положения: цель, объект, предмет изучения, а также обосновывается его актуальность и практическая значимость;

- первой главы, которая посвящена теории и истории «новой драмы» конца XX – начала XXI вв.;

- второй главы, в которой анализируются жанровые особенности пьес М. Хейфеца «Спаси камер-юнкера Пушкина», «432 Герц», «Как Циолковский летал на Луну» как художественных биографий («ремейки биографии»);

- заключения, в котором формулируются выводы и намечаются перспективы исследования;

- списка использованной литературы, который насчитывает 34 наименований;

- приложения, в котором разработан урок внеклассного чтения в рамках реализации ФГОС основного общего образования по монопьесе Михаила Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина» для 9 класса.

ГЛАВА 1. ДВИЖЕНИЕ «НОВАЯ ДРАМА» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ДРАМАТУРГИИ XX-XXI ВВ.

1.1. Предпосылки возникновения движения «новая драма»

Современная новая драма – это явление по-своему уникальное и, прежде всего, с социокультурной точки зрения. Именно она есть самое радикальное, решительное высказывание и представление нового современного поколения, формирование которого совпало с началом эпохи постсоветского времени.

«Новая драма» – это историко-литературное направление, которое исследователи применяют к двум драматическим феноменам рубежа веков: «Новая драма» конца XIX – начала XX веков и «Новая драма» конца XX – начала XXI веков. Так как дипломная работа посвящена современной драматургии XX – XXI вв., то именно о втором рубеже веков дальше пойдет речь.

Как отмечают в своей работе М. Липовецкий и Б. Боймерс «Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты “Новой драмы”», именно в начале XXI века в русской культуре наблюдается мощный бум драматургии. В конце XX – начале XXI вв. молодые писатели начинают активно создавать пьесы, даже больше, чем стихи или прозу (например, те же романы). Эти пьесы сотнями начинают выставляться на просторах Интернета: появляются один за другим новые авторы и режиссеры, чьи произведения создаются под влиянием пьес их ровесников; возникают также целые театры современной драматургии. Именно в это время приходят такие авторы, как М. Курочкин, Д. Привалов, братья Пресняковы и др., пьесы которых, как отмечает С. Гончарова-Грабовская,

«отличаются новыми интенциями – шокирующим неонатурализмом, неоисповедальностью, гиперреализмом, гипернатурализмом».⁶

В 90-е годы российский театр менялся и все охотнее вбирал в себя творчество новых театральных студий, возникших в период перестройки. Тогда множество андеграундных театральных групп, существовавших с конца 1970-х до середины 1990-х годов, обрели официальный, легальный статус и маленькими шажками перешли в культурный мейнстрим. В пример можно привести Театральную мастерскую Петра Фоменко, театр «EtCetera» Александра Калягина, Театр «У Никитских Ворот» Марка Розовского, театр «Человек» Людмилы Рошкован и т.д. Несмотря на расцвет театрального экспериментирования, все же наблюдалось полное отсутствие новой драматургии и даже сильное сопротивление ей, исходящее от новых театров. В силу своих устоявшихся традиций российский театр просто не был готов принять постановки современной драматургии, а особенно те, что не соответствовали, как отмечают исследователи, «классическим канонам построения драматического конфликта и зачастую были лишены внешнего действия и психологической динамики характеров».⁷ Разрыв поколений – также стал еще одной причиной такого отторжения и неприятия театра 90-х годов. Именно те драматурги, которые занимались своим делом еще со времен Советского Союза и оперировали давно сформировавшимися «обоймами»⁸ авторов, не принимали пьесы современных драматургов, так как считали их неприемлемыми и неподходящими под каноны драматургии.

В установлении новой современной драматургии как направления немаловажную роль сыграли конкурсы, фестивали и мастерские. Именно благодаря им произошел процесс стимулирования новой драматургии и ее постановок. С 1991 года группа драматургов (В. Славкин, А. Казанцев, М. Рощин и др.) проводила мастерские в подмосковной Любимовке, которые

⁶ Липовецкий, М. Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» [Текст] / М. Н. Липовецкий, Б. Боймерс // Новое литературное обозрение. – М., 2012. – 7 с.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

стали платформой для дискуссионных встреч театральных режиссеров нового поколения с их ровесниками драматургами. Параллельно стала появляться и активно развиваться система публикации произведений новой современной драматургии. Так, например, с 1991 по 1998 год вышло восемь номеров нового журнала «Драматург» под руководством А. Казанцева и М. Рощина. А в 1996 году драматург из Питера Игорь Шприц совместно с Андреем Зинчуком запустил работу журнала «Ландскрона», который был специально посвящен новой драматургии северной столицы. Еще одним фактором, который способствовал развитию современной драматургии и появлению новых имен в ней, стала российская литературная премия «Анти-Букер» (1996-2001 год Б. Березовского), включающая в себя номинации в прозе, поэзии и драматургии. Также появление таких фестивалей, как «Золотая маска» (1994 год), «Sib-Altera» (2000, Новосибирск), конкурс пьес «Евразия» (2003 год), конкурс «Действующие лица» (2003 год) и многих других, поспособствовало рождению новых имен и произведений. Такие, например, Е. Гришкoveц и его пьеса «Как я съел собаку» (2000 год), Александр Пономарев, который поставил легендарную авангардную оперу М. Матюшина «Победа над солнцем» на либретто А. Крученых, О. Бугаев и его пьеса «Русская народная почта» и многие другие.

Таким образом, в течение 2000-х годов полностью меняется весь до того привычный вид театрально-драматургической жизни. Ведь теперь, помимо театров-студий, появляются и такие альтернативные площадки, как, например, «Школа современной пьесы», «Центр драматургии и режиссуры» в Москве, запускаются проекты, специально направленные на поддержку молодых современных режиссеров, и наконец, теперь «новая драма» начинает выходить на сцены традиционных репертуарных театров (например, в 2000 году вышел спектакль «Комната смеха» по пьесе О. Богаева «Русская народная почта» на сцене Московского ТЮЗа).

1.2. Особенности поэтики и проблематики произведений «новой драмы»

Авторы «новой драмы» конца XX – начала XXI вв. стремились показать жизнь людей в постсоветское время со всеми ее «особенностями»: отчужденность, одиночество, жестокость, растерянность человека и т.д. Пограничное состояние человека постсоветского времени, его выбор, страшная безысходность, контраст светлого и темного (невыносимая земная жизнь и лучшая жизнь после смерти) – все это обретает особое внимание в пьесах современной драматургии. Драматурги осмысливают такую деструктивную действительность с точки зрения философии, при этом гиперболизируя ее, что «усиливает эффект воздействия шока»⁹ на читателя или зрителя. Из этого и вытекает характер конфликта современной драматургии конца XX – начала XXI вв., который представлен не только в противостоянии личности обществу, а также в их тесном взаимодействии между собой.

Наблюдается возрождение такой разновидности «новой драмы», как документальная драма (или «Театр. doc»), представленная пьесами-вербатим, тесно связанными с социальной драмой. Вербатим – это драматургическая техника, предполагающая опрос реальных людей для определенного спектакля. В такой технике вопросы являются важной составляющей всего, именно они – «начало будущей концепции спектакля».¹⁰ В пьесах-вербатим поднимаются очень острые проблемы социума, дается непривычный, нетрадиционный взгляд на уже привычные явления, которые происходят «здесь и сейчас». Одна из задач документальной драмы – зафиксировать «сырую реальность времени».¹¹ Это пьесы о бомжах («Бездомные» А.

⁹ Гончарова-Грабовская, С. Я. «Новая драма» рубежа XX-XXI вв. и полемика вокруг неё [Текст] / С. Я. Гончарова-Грабовская // Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы. – СПб, 2007. – С. 100-107.

¹⁰ <https://teatrdoc.ru/doc/>

¹¹ Заславский, Г. И. На полпути между жизнью и сценой [Текст] / Г. И. Заславский // Журнал «Октябрь». – 2004. – №1. – 20 с.

Радионова и М. Курочкина), преступниках («Преступления страсти» Г. Синькиной), о терроризме («Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского), гомосексуалистах («Гей» А. Вартанова) и др. «Возможность свободно говорить о ранее запретных темах, социальных и нравственных проблемах общества в перестроечный период привела к тому, что отечественную сцену заполнили прежде всего всевозможные персонажи «дна»: проститутки и наркоманы, бомжи и уголовники всех мастей..», - пишет И.А. Канунникова.¹²

Также «новую драму» привлекают формы девиантного (отклоняющегося от нормального) поведения людей (например, маньяк, который пожирал людей в пьесах И. Вырыпаева или жесткие женские типы в драматургических произведениях Я. Пулинович). В основе этих форм лежит интерес к нарушениям норм, к ненормальной, больной, паталогической стороне личности человека, которая стала жертвой беспощадного, злого мира.

По мнению исследователей М. Липовецкого и Б. Боймерс, основным элементом в поэтике новой драмы является насилие как художественная проблема. Эта жестокость выражается как подчеркнутое жизнеподобие, которое представлено как чрезмерность и является, следовательно, театральным. Как отмечает Ж. Деррида о театре жестокости А. Арто: «Театр жестокости не есть представление. Это сама жизнь – в той мере, в какой она непредставима. Жизнь есть непредставимый исток представления. Я сказал жестокость, как сказал бы жизнь». Одной из форм проявления жестокости в «Новой драме» является насилие. «Оно становится частью современного общества, становится привычной, повседневной практикой, под влияние которой попадают все без исключения».¹³ Почти все пьесы Новой драмы показывают повседневное, привычное, коммуникативное насилие одних людей над другими (родственники, друзья и тд), которых они либо любят, либо ненавидят.

¹² Русская драматургия XX века: хрестоматия / Под ред. Л.П. Кременцова, И.А. Канунниковой. – М., Флинта: Наука, 2010. – 528 с.

¹³ Липовецкий, М. Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» [Текст] / М. Н. Липовецкий, Б. Боймерс // Новое литературное обозрение. – М., 2012. – 345 с.

В начале 1990-х годов на сцену вывели «бездеятельного» героя, который больше говорил, нежели делал. В начале XXI века все изменилось: теперь на смену первому на сцену вышел «герой-жертва» («Пластилин В. Сигарева»), «жизненные перспективы которого заменены безысходностью или фатальной обреченностью», - как отмечает С. Гончарова-Грабовская в своей научной работе ««Новая драма» рубежа XX-XXI вв. и полемика вокруг неё».¹⁴ Как правило, «героем-жертвой» выступал герой, подобный маргиналам (подростки или молодые люди, выброшенные за пределы нормального существования в мире), модель которых также дополняли пьесы-вербатим, взятые непосредственно из самой жизни (как уже отмечалось ранее, это были люди без определенного места жительства (бомжи), женщины с низкой социальной ответственностью (проститутки), преступники, заключенные и т.д.). Как альтернатива такому герою появляется герой жестокий, для которого социальное отчуждение и ненависть становятся нормой жизни.

«Новая драма» также характеризуется отходом от нормативности, который выражается в нарушении классической структуры драмы. Такое нарушение можно рассмотреть на примере пьес И. Вырыпаева «Кислород», которая состоит из композиций, куплетов и припевов, и пьесы «Терроризм» братьев Пресняковых, где «существенным признаком является фрагментарная структура, где, на первый взгляд, не прослеживается единство, но при этом составляет сюжет с недосказанным финалом»¹⁵, и др.

Также отход от нормативности наблюдается в попытках эксперимента жанровой модели. Так, происходит отход от традиционных жанровых канонов, благодаря которому появляется новый жанр – «текст». Действие в пьесах данного жанра, как правило, размыто и им движет не поступок, а слово.

¹⁴ Гончарова-Грабовская, С. Я. «Новая драма» рубежа XX-XXI вв. и полемика вокруг неё [Текст] / С. Я. Гончарова-Грабовская // Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы. – Спб, 2007. – С. 100-107.

¹⁵ Там же.

С. Гончарова-Грабовская в своей научной работе ««Новая драма» рубежа XX-XXI вв. и полемика вокруг неё» пишет о том, что поэтика «новой драмы» содержит в себе «два модуля: условно-метафорический, в котором присутствует философско-интеллектуальное начало, и гиперреалистический, который содержит социально-катастрофическую направленность»¹⁶. Пьесам первого модуля соответствует «немотивированный» (термин испанского ученого Хосе Ортега-и-Гассета) тип моделирования художественной условности, взаимодействие реального и виртуального. В таких пьесах проявляются элементы абсурда, постмодернистской игры идеями, мифов и литературных архетипов, фантастики и реальности. Таковыми являются, например, пьесы М. Угарова, О. Богаева, братьев Дурненковых и тд. Здесь драматурги с пародийно-иронической точки зрения показывают современную жизнь через философское осмысление, погружая своих героев в подробности быта и размышлений. Пьесам гиперреалистического модуля соответствуют способы отражения жестокости среды. К ним относятся такие авторы, как И. Вырыпаева, Е. Гремина, М. Угаров и тд., а также пьесы социальной драмы (В. Сигарева, братьев Пресняковых и тд). Здесь драматурги стремились показать «социальное дно», которое шокирует читателя или зрителя своей жестокостью, бесчеловечностью.

В своей научной статье «Новая драма: опыт типологии» И.М. Болотян и С.П. Лавлинский выделяют четыре типа конфликта новой драмы, которые находятся в тесной связи с четырьмя типами героя. А именно:

1. Сущностный тип идентификации личности, то есть самоопределяющаяся в собственной «эго-истории» «биографическая личность порождает столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим);

¹⁶ Гончарова-Грабовская, С. Я. «Новая драма» рубежа XX-XXI вв. и полемика вокруг неё [Текст] / С. Я. Гончарова-Грабовская // Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы. – Спб, 2007. – С. 100-107.

2. Социальный тип идентификации личности, то есть саморазоблачающаяся и разоблачающая личность как социальная единица порождает столкновение героя с социальными Другими;

3. Культурный тип идентификации, то есть самоопределяющаяся через культуру личность порождает столкновение героя с самим собой как культурным Другим (Другими), как культурными артефактами, носителями «иных», «чужих» ценностей.

4. Духовный тип идентификации личности, то есть самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность, как правило, Человек (представитель рода человеческого) порождает столкновение героя с Другим как Чужим, в качестве которого выступает Высшее начало, Бог, Высший разум и пр.

Для определения типа конфликта любого современного драматургического произведения, необходимо выявить доминантный тип самоопределения героя. Пьесы «новой драмы» называют их следующим образом:

1. «разобраться в себе»;
2. «разобраться с другими»;
3. «разобраться с культурой»;
4. «разобраться с Богом».

Но многие исследователи «новой драмы» заостряют свое внимание на очень важной детали: «то, что является доминантой в одном типе конфликта, может выступать субдоминантой в другом».¹⁷

Таким образом, современная драматургия конца XX – начала XXI вв. характеризуется яркой социальной проблематикой (а именно, наркомания, проституция, террор и т.д.), экспериментальной художественной структурой и новым языком. Она представляется драматургами разных направлений, взглядов и техник, где «одни обновляют реалистические традиции (пьесы В.

¹⁷ Болотян, И. М., Лавлинский, С.П. «Новая драма»: опыт типологии [Текст] / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – М., 2010. – С. 41-42.

Сигарева), другие актуализируют «жесткий натурализм» (авторы пьес-вербатим), третьи идет путем синтеза модернизма, реализма и постмодернизма (пьесы О. Богаева, братьев Дурненковых и Пресняковых)».¹⁸

Одной из важных составляющей «новой драмы» как направления является такое понятие, как монодрама. Монодрама (от греч. monos – «один» и drama – «драма»), согласно определению литературной энциклопедии, «это драматическое произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда монодрама представляет развернутый монолог, обращенный либо непосредственно к зрителю («О вреде табака» – Чехова), либо к присутствующему безмолвному персонажу, находящемуся за сценой (пьески-миниатюры, построенные на разговоре по телефону, и т.п.)».¹⁹

Как уже отмечалось ранее, одним из первых, кто заговорил о монодраме, был русский и французский режиссер, драматург, теоретик и преобразователь театра, Николай Николаевич Евреинов. Следующее определение он дает понятию монодрамы: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителям душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценичного бытия».²⁰ Таким образом, монодрама – это драматургический жанр, в основе которого лежит принцип Н.Н. Евреинова о том, что монопьеса может быть построена только так, чтобы зритель смог почувствовать себя непосредственным участником того, что происходит на сцене в этот момент. То есть монодрама должна действовать так, чтобы зритель как бы сливался с жизнью актера, его

¹⁸ Гончарова-Грабовская, С. Я. «Новая драма» рубежа XX-XXI вв. и полемика вокруг неё [Текст] / С. Я. Гончарова-Грабовская // Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы. – СПб, 2007. – С. 100-107.

¹⁹ Русская литература и фольклор. Словари, энциклопедии : Литературная энциклопедия: Алфавитная часть. Монодрама [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 03.05.2020).

²⁰ Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму [Текст] / Н. Н. Евреинов. – СПб, 1909. – 8 с.

мыслями и чувствами: «обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы».²¹

В своей научной статье «Теоретическая модель современной монодрамы: подвижные рамки жанрологического канона» Е.Е. Бондарева отмечает тот факт, что отдельные энциклопедические работы заключают в себе лишь малую часть представления об этом жанровом явлении, обращая свое внимание на определенные аспекты, несмотря на то, что на сегодняшний день существует не так много теоретических исследований. Например, в своей работе А. Близнюк рассматривает монодраму, как «одноактное произведение, в котором действует преимущественно один персонаж».²² А. А. Павлов в своей статье ««Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме», описывая современное явление драматургии через категорию нарративности и опираясь на понятие «монодрамы» теоретика и режиссера Н. Евреинова, приходит к выводам о том, что монодрама тяготеет к «сценическому «опубликованию» события рассказывания».²³

Исследования жанровой специфики произведений монодрамы позволяют выделить некоторые особенности поэтики данного жанра. Так, главным и первичным детерминантом монодрамы является принцип «одинокости», «единичности», который воспринимается не только героем сценическим, но и потенциальным (имплицитным) читателем (см. исследования С.Я. Гончаровой-Грабовской, А.М. Павлова и др.). Очень часто начальная сюжетная ситуация внешне никак не изменяется на протяжении всего действия: герой находится в ситуации «уединенности, добровольного или вынужденного одиночества, изолированности, оставленности и т.п.»²⁴

²¹ Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму [Текст] / Н. Н. Евреинов. – СПб, 1909. – 31 с.

²² Близнюк, А. С. Монодрама [Текст] / А. С. Близнюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 344 с.

²³ Павлов, А. М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») [Текст] / А. М. Павлов // Весник КемГУ. – 2012. – №3 (51). – 198 с.

²⁴ Агеева, Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы [Текст] / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». – Новосибирск, 2013. – № 6. – 172 с.

Однако все же, в очень редких случаях, автор произведения может ввести дополнительных персонажей и конкретные эпизоды для более живого развития сюжета.

Другим немаловажным признаком современной отечественной монодрамы является «миметическое изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентация его представлений о себе и мире посредством монологического высказывания».²⁵ Несмотря на то, что в монодраме преимущество отдано монологической форме речи героев, присущий драме как роду литературы диалогический характер также не отменяется, но такой, при котором происходит обмен репликами не с другими персонажами, а, например, с читателем или зрителем, который должен таким образом прочувствовать главного персонажа. В своей работе Н.А. Агеева выделяет несколько видов монолога героев:

1. монолог, адресованный зрителю (например, «Партнер» В. Жребцова);
2. монолог, адресованный безмолвному персонажу (например, «Носферату» Н. Коляды);
3. монолог, адресованный объекту, наделяемому сознанием (например, куклам в «Детском мире» В. Зуева);
4. монолог, адресованный внесценическому персонажу (например, «Девушка моей мечты» Н. Коляды);
5. монолог, адресованный нескольким адресатам (например, «Руки» Д. Богославского).

Одной из первостепенной проблемы произведений монодрамы является проблема героя или субъекта. Герой, анализирующий «свое мышление и восприятие конкретных критических или значимых ситуаций»²⁶ способен к поиску самоопределения в условиях одиночества, отрешения

²⁵ Агеева, Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы [Текст] / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». – Новосибирск, 2013. – № 6. – 173 с.

²⁶ Там же.

повседневности. И очевидно, что герой, который находится в состоянии пустоты, пытается ее заполнить вымышленными им же самим другими героями, к которым он и обращает свое внимание и монологи. Вследствие чего такое «заполнение» пустоты заставляет главного героя монопьесы играть, что становится смыслом существования, заменяя все остальное. Несмотря на то, что обстоятельства обуславливают поведение главного персонажа, все же его действия и высказывания не диктуются ситуацией, которая складывается в процессе действия. Именно этим и отличается монодрама от других драматургических жанров.

Сюжетом монодрамы является «последовательность ментальных и/или эмоциональных состояний героя»²⁷, которая связана с различными ситуациями или различным составом действующих лиц. Литературоведы в своих исследованиях обычно выделяют два типа сюжета:

1. инициационный (то есть такой, при котором герой, проходя сложные жизненные трудности, переходит на новый социальный или духовный уровень);
2. сюжет утраты или не обретения героем подлинных человеческих отношений.

Что же касается типа конфликта именно современной монодрамы, то, согласно работе Н.А. Агеевой «Поэтика современной отечественной монодрамы», которая также опиралась на ранее указанную научную работу И.М. Болотян и С.П. Лавлинского, в монодраме преимущественно развивается сущностный тип: «самоопределяющаяся в собственной «эго-истории» «биографическая» личность сталкивается с самой собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)».²⁸ То есть если в типе сюжета утраты или не обретения героем подлинных человеческих отношений конфликт развивается по принципу «я-для-себя» и «я-для-других» (в

²⁷ Агеева, Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы [Текст] / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». – Новосибирск, 2013. – № 6. – 173 с.

²⁸ Там же.

зависимости от тех или иных межличностных отношений), то в инициационном типе сюжета конфликт представлен по принципу «я-настоящий» и «я-прошлый» через осмысление себя героем.

Еще одна из характерных особенностей современной монодрамы проявляется в сознательном повороте к «жесту рассказывания как главному эстетическому стержню».²⁹ Вообще, тяготение монодрамы к нарративности, или «рассказыванию» обусловлено изменением отношения к прозаическому слову в самых разных проявлениях и формах.

Как уже отмечалось ранее, на первый план в современной драматургии выходят произведения, в которых перед читателем или зрителем разворачивается уже не действие, а высказывание субъекта о событиях собственной жизни, больше похожее на монолог (например, произведения драматурга Е. Гришковца). В своей работе «Событие рассказывания в современной отечественной монодраме» А.М. Павлов пишет о том, что «в пьесах подобного типа завершающее событие драмы – событие «опубликования» частной жизни (Н.Д. Тамарченко) – предстает в виде события рассказывания о ней со сцены драматическим субъектом».³⁰ Не случайно в современной драматургии рассказчиком называется сам субъект, а вот само произведение подобно сценическому воплощению высказывания (как устного, так и письменного).

Наиболее часто принцип «рассказывания» проявляется в документальной драме, которая представляется пьесами-вербатим (драматургическая техника, которая полностью состоит из реальных монологов или диалогов обычных людей, произносимых актерами).

Во введении к данной дипломной работе были уже перечислены некоторые из функций «рассказывания», выделяемые Натальей Якубовой. Но рассмотрим их более детально.

²⁹ Якубова, Н. Р. Культ рассказа: заметки о поколении 1990-2000-х годов в восточноевропейской режиссуре [Текст] / Н. Р. Якубова // Вопросы театра. – 2010. – 1-2. – 45 с.

³⁰ Павлов, А. М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») [Текст] / А. М. Павлов // Весник КемГУ. – 2012. – №3 (51). – 197 с.

В начале своей научной статьи Н. Якубова пишет о том, что «рассказывание» текста – это доподлинный, даже документальный рассказ вполне реального, существующего человека: «жест рассказывания – знак действительно произошедшей встречи с реально существующим человеком».³¹ Привычными для спектакля являются ситуации, в которых происходит встреча между человеком театра и просто человеком, по тем или иным причинам который решил согласиться предоставить собственный рассказ для спектакля (например, «Преступления страсти», «Я и моя мама»). Однако также не менее представительны такие ситуации, когда встречи нет, но полученный в её результате материал превращается в монолог, который также проходит процесс театрализации (например, спектакль Владимира Панкова «Доктор», 2005, текст Елены Исаевой).

Далее рассказывается о такой функции, как интерсубъективность «рассказывания». Рассказ здесь выступает как совмещение субъекта и объекта в единое целое, то есть происходит размытие между тем, кто говорит и, о ком говорится на сцене. Стоит подчеркнуть, что в сфере театра данное явление еще не изучено литературоведами так детально.

Следующая функция «рассказывания» раскрывается в положении о том, что рассказ – это проводник между существующим субъектом и фантазийным «другим», которого так стремится познать первый. Именно «рассказывание» является той самой формой, благодаря которой «суперкультурный субъект»³² реализует изоощренным образом все свои эгоистические желания в мельчайших подробностях рассказа. То есть, таким образом, Н. Якубова пишет о том, что «культурный субъект», находясь в слишком окультуренной среде, стремится встретиться с «иным» или «чужим». Однако, как бы иронично не звучало следующее, но этот самый субъект сам является заложником своей фантазии, то есть он лишь фантазирует по поводу «чужого» и со своей же фантазией вступает в контакт

³¹ Якубова, Н. Р. Культ рассказа: заметки о поколении 1990-2000-х годов в восточноевропейской режиссуре [Текст] / Н. Р. Якубова // Вопросы театра. – 2010. – 1-2. – С. 45-46.

³² Там же. С. 58.

(данная функция, например, прослеживается в пьесе Ю. Клавдиева «Я – пулеметчик», в драмах Вырыпаева «Кислород» и «Июль»).

За ней следует другая функция «рассказывания», а именно, – рассказ не всегда создает законченного, однозначного персонажа. В рассказе проявляется текучая, подвижная структура персонажа. Так, в пример приводятся intersубъективные отношения между матерью и ребенком: хоть мать и является «создателем» ребенка, но, тем не менее, всегда имеет место быть её фантазийное творчество касаясь того, кем является на данный момент младенец и, кем он должен быть в будущем. Поэтому многие современные исследователи задумываются об общем между «материнским» и «художественным фантазматизмом», так как в каком-то смысле произведения художника являются также его детищем. Таким образом, рассказ выступает полем intersубъективных отношений, в котором происходит познание фантазийного «другого» в процессе его воссоздания в самом рассказе.

Еще одна функция раскрывается в том, что рассказ выступает как способ выражения своей замороженности экстремальным опытом и попыткой воссоздать её через игровое, перформативное постижение, то есть через воссоздание чужой субъективности в процессе рассказа.

Также выделяются такие не менее важные функции «рассказывания», как:

1. Рассказ выступает как совмещение в единое целое двух явлений: реальности и фикции, где второе «прививается» в повествовательному факту в виде интеллектуальной и эмоциональной провокации с целью заставить задаться вопросами об истинности первого в рассказе;

2. «Невозможный рассказ», позволяющий раскрыть опыт, о котором идет речь, как нечто такое, что выходит за границы того, что человек увидел, услышал, прочувствовал или произвел в своем сознании с определенными изменениями, которые связаны с различными явлениями. То есть он является такой формой, при которой происходит рассказывание о событии, об

эксцессе словно из «первых рук», но в то же время сам рассказывающий никак и ни при каких обстоятельствах не может поверить в свой рассказ и отождествить себя с ним.

В своей научной работе ««Событие рассказывания в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня»)» А.М. Павлов выделяет два типа драматических произведений, которые ориентированы на событие «рассказывания» со сцены:

1. Тексты, в которых драматический субъект обращается либо к другому персонажу, часто выступающему в роли слушателя потенциального или воображаемого, либо же его обращение может быть адресовано самому себе, но как другому человеку.

2. Тексты, в которых происходит «прямое общение со зрителем». ³³ Несмотря на существование таких текстов, все же они больше относятся к «драматургии дискурса». Всё из-за того, что, согласно словам П. Пави, «весь текст «от и до» обращен непосредственно к публике или, точнее, «швыряется ей в лицо», тогда как сам дискурс «перестает быть языковым кодом, вписанным в изображение и сценическую речь, становясь структурирующим началом всего театрального действия». ³⁴

Однако такое тяготение к сценическому воплощению высказывания порождает за собой возникновение ряда определенных проблем. Например, чем сценическое рассказывание отличается от эпического показывания, «разыгрывания»? Или какое значение имеет художественно-смысловой «уход» драматургического субъекта в слово в современной драматургии? Ответы на эти вопросы можно найти в работе А.М. Павлова, в которой, анализируя в частности пьесу Е. Исаевой «Про мою маму и про меня», он приходит к выводу, что значение «ухода» драматургического субъекта в слово обусловлено художественным «проговариванием» понимания

³³ Павлов, А. М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») [Текст] / А. М. Павлов // Весник КемГУ. – 2012. – №3 (51). – 197 с.

³⁴ Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 193 с.

личности не через традиционное понятие монолога, а через «драматическое двуединство: я-другой».³⁵ Такой художественный прием является хорошим принципом активизации творческой позиции того, кто воспринимает текст, что, безусловно, совпадает с задачами монодрамы, обозначенными Н. Евреиновым: «принцип сценического тождества с представлением действующего обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму»».³⁶

Подводя итоги, можно также упомянуть о том, что первый на рассказывание в театре обратил внимание автор теории «постдраматического театра» Ханс-Тис Леман: «Существенной чертой постдраматического театра является принцип повествования; театр становится местом, где совершается акт рассказывания. Часто кажется, что ты не на спектакле присутствуешь, а слушаешь рассказ по поводу этого спектакля. Театр дрейфует между пространственным повествованием и лишь спорадически разбросанными диалогическими эпизодами. Таким образом, главной темой становится ... описание акта личного воспоминания/рассказа актеров. Этот рассказ облечен в театральную форму, и все же она – несмотря на значительную схожесть – в структурном соотношении отличается от эпизации событий или эпического театра».³⁷

1.3. Ремейк биографии как одна из эстетических линий в современной драме

Биография (греч. bios – жанр; grapho – пишу), согласно определению литературной энциклопедии терминов и понятий, «это жанр жизнеописания;

³⁵ Павлов, А. М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») [Текст] / А. М. Павлов // Весник КемГУ. – 2012. – №3 (51). – 201 с.

³⁶ Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму [Текст] / Н. Н. Евреинов. – СПб, 1909. – 9 с.

³⁷ Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр [Текст] / Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 109 с.

предполагает художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте».³⁸

Сегодня в современном человеке сочетается два диаметрально противоположных желания: желание отгородиться от окружающих и спрятаться в своем маленьком мире с желанием окунуться в чужую жизнь. И именно литература, будто бы выполняя социальный заказ, ответила любопытному читателю огромным количеством жизнеописаний, в особенности писательских. Так, например, в серии, основанной М. Горьким, «Жизнь замечательных людей» за последние несколько лет вышли биографии И. Бунина, М. Зощенко, Д. Мережковского, Б. Пастернака, А. Толстого, А. Белого и многих других. Как говорил А. Герцен: «Человек любит заступать в другое существование, любит касаться тончайших волокон чужого сердца и прислушиваться к его биению Он сравнивает, он сверяет, он ищет себе подтверждения, сочувствия, оправдания...».³⁹ Не случайно серия названа «Жизнь ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ людей», а не «Жизнь ВЕЛИКИХ людей», так как, по мнению Л. Толстого, даже самый обычный, ничего не написавший и не изобретший человек, может быть удостоен внимания читателя.

Однако не только праздное любопытство является причиной такой популярности книг-биографий. Здесь также сказывается потребность в переосмыслении роли выдающихся писателей в судьбе России, желание познакомиться с ранее запрещенными авторами и поиск героя.

Ю. Лотман видит определенный залог успеха биографического жанра в современной отечественной драме в гибком сочетании «игрового» (вымышленного) и документального: «Биография соединяет для читателя эстетические переживания, родственные тем, которые возбуждает слияние

³⁸ Соболевская, О. В. Биография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003. – 91 с.

³⁹ Мейлах Б. С. Русские писатели о литературном труде (XVIII-XX вв.) [Текст] / Б. С. Мейлах. – Л.: Советский писатель, 1955. – Т. 2. – 81 с.

игрового и документального кинематографа: герой – как в романе, а сознание подлинности – как в жизни».⁴⁰ Что, кстати, также отражает читательский интерес к биографии.

Источником биографии являются античные «Сравнительные жизнеописания» Плутарха (1 в.), «Жизнеописания Агриколы» (97) Тацита, «Жизнеописания двенадцати цезарей» (119-121). Далее средневековье начинает ей диктовать свои «правила»: существование преимущественно в виде агиографической литературы, то есть жития и повествование о религиозных подвижниках, мудрых правителях и талантливых полководцах. В XVII веке житие превращается в биографию частного человека из-за активного интереса к неповторимому душевному и интеллектуальному миру личности и ее талантам. В эпоху Просвещения прослеживается стремление изучить взаимодействие индивидуального и социального бытия человека, обнаружить мотивацию поступков личности. XIX век – век процветания биографии как в Европе, так и в России. Здесь особое внимание уделяется жизнеописанию писателей и поэтов, их духовному и общественному влиянию (П.А. Вяземский «Фон-Визин» (1830), П.В. Анненков «А.С. Пушкин в Александровскую эпоху» (1874), Д. Бантыш-Каменский восьмитомный «Словарь достопамятных людей русской земли» (1836-47). На рубеже XIX-XX веков практика создания биографических словарей развивается (под ред. С.А. Венгеров «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. От начала русской образованности до наших дней»; А.П. Половцев «Русский биографический словарь»). В XX веке большое признание получила, как уже упоминалось ранее, серия М. Горького «Жизнь замечательных людей» (1933), посвященная людям науки, искусства, политики разных эпох.

В 1990-е годы были популярны биографии людей, чье влияние на национальную или мировую культуру, науку и историю оказывалось

⁴⁰ Лотман, Ю. М. Биография – живое лицо [Текст] / Ю. М. Лотман // Новый мир. – М., 1985. – № 2. – С. 228-236.

отрицательным либо было сомнительным в идеологическом плане (А. Хейт «Анна Ахматова. Поэтическое странствие» (1991), В.Ф. Ходасевич «Державин» (1931), З.Н. Гиппиус «Дмитрий Мережковский» (1945) и др.).

Что касается жанра биографии, то многие исследователи выделяют следующие типы:

1. художественная биография;
2. научная биография;
3. популярная биография;
4. академическая биография.

Однако стоит учитывать тот факт, что данные жанры могут «смешиваться» друг с другом. Например, в литературе существуют научно-популярные биографии; художественные с чертами документальности и научности; научно-популярные, обогащенные стилистической живописностью и образностью, что приближает их к современным репортажам и очеркам.

Литературовед Холиков А.А в своей работе «Писательская биография: жанр без правил» говорит о том, что биография имеет как минимум три уровня, на которых может быть признана личность писателя:

1. бытовой;
2. сверхбытовой;
3. сущностный (или корневой).

Подробно раскроем каждый из них. Первые два уровня – бытовой и сверхбытовой – предполагают наличие двух аспектов личности автора:

1. биографический (выражен в мемуарах, письмах, дневниках и т.д);
2. имманентный (художественное творчество писателя).

Но это деление слишком решительное, так как личность автора может быть выражена и сильнее в собственном творчестве, а не в деловом письме. Таким образом, можно сделать вывод, что на данных двух уровнях творческая личность может восприниматься не целостно.

Совсем иное дело состоит с третьим уровнем личности писателя в биографии – сущностным (или корневым). На данном уровне личность писателя предстает перед биографом неделимо во всех представленных текстах, независимо от того, к какому жанру они принадлежат. Единственное, на что обращается большое внимание в жанре – степень проявленности творческой личности писателя. Например, если на первом уровне описываются жизнь и творчество писателя и их соответствия между собой, то на сущностном уровне начинает работать принцип «писатель – это его стиль», то есть стиль здесь выступает как проявление индивидуальности творческой личности.

Традиционно композиция биографии построена по хронологическому (или линейному) принципу. Несмотря на то, что многие биографии писателей начинаются с их рождения, большинство жизнеописаний все же открываются историей о родителях или иных предках писателя, которые, так или иначе, закладывали фундамент в его судьбе. Далее композиция построена на основе событий как «внешней», так и «внутренней» жизни писателя, при которых обязательно должна прослеживаться определенная связь. Иначе простое смешение не связанных между собой фактов жизни писателя с фактами его творчества в композиции биографии редко оказывается успешным.

Подводя итоги изучения особенностей биографического жанра, можно сказать, что это жанр, который позволяет в художественном и научном плане переосмыслить историю жизни личности, то есть раскрыть взаимную необходимость разных жизней, найти психологическую структуру личности.

Развитие жанра позволило авторам биографий почувствовать некую свободу в определении пропорций документального и художественного в жанре. Ведь не случайно в XX веке у нас появились такие новые понятия, как «беллетризованная биография» (то есть такой жанр художественно-документальной литературы, к которой относятся литературный портрет, мемуарный очерк, автобиография) и «квазибиография» (так как найти точное

определение оказалось довольно сложно, осмелюсь предположить, что данный жанр определяется как мнимая, ложная биография).

К определению и исследованию жанра ремейка многие литературоведы подходят с очень разных сторон. Представим некоторые определения более подробно.

Г.Д. Нефагина пишет о том, что ремейк – это понятие, которое пришло в литературу из кинематографа и современной теории кино, а также оно обычно стоит рядом с такими понятиями, как «переделка» или «обработка» и относится к типу «вторичных текстов». ⁴¹

С.П. Белокурова определяет ремейк, как «более новую версию или интерпретацию раннее изданного произведения, в основу которой положен хорошо известный текст». ⁴²

Н.В. Барковская отмечает, что ремейк «предполагает деконструкцию текста-«первоисточника», конструирование нового сюжета на основе текста-«донора», выражение ценностно-смысловой позиции сегодняшнего дня, ради которой и предпринимается «переписывание» первотекста». ⁴³

Данный феномен отличается от интертекстуальности (то есть отношения одного текста с другим, их диалогического взаимодействия) литературы современного времени. Отличие это заключается в показанной и подчеркнутой нацеленности на одно конкретное классическое произведение, в расчете на полное его узнавание.

Ремейк интересен тому читателю, который детально знаком с образцом. Чем глубже будут знания «оригинала», тем больше будет найдено и отмечено тонкостей «переделки», при этом новый текст будет воспринят абсолютно адекватно и спокойно. Некоторые исследователи говорят о том, что наиболее древней формой ремейка выступает пародия, а точнее,

⁴¹ Нефагина, Г. Л. «Ремейк» в современной русской литературе [Текст] / Г. Л. Нефагина // Сборник научных трудов «Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе». – Гродно, 1996. – Вып 2.

⁴² Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / С. П. Белокурова. – СПб.: 2005.

⁴³ Барковская, Н. В. Историко-литературные ремейки как способ интерпретации [Текст] : [в:] ROSSICA OLOMUCENSIA XLVI-II. Sborník příspěvků z mezinárodní konference XIX. Olomoucké dny rusistů. 30.08.– 01.09.2007, Olomouc. С.441-445.

пародические тексты, по определению Ю. Тынянова – то есть те «произведения, использующие готовый текст не как объект осмеяния, а как удобную форму для нового содержания; иначе такие тексты еще называют травестийными».⁴⁴

Именно современная российская драматургия является тем самым толчком для переосмысления данного жанра, который отмечается бурным всплеском интереса к жизни замечательных людей. Примером такого переосмысления служат такие пьесы, как «Пленные духи» братьев Пресняковых, «Кровавые барыни Дарьи Салтыковой московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможное достоверное жизнеописание» Вадима Леванова, «Глаза дня (фильмовая мелодрама о жизни шпионки Мата Хари» Е. Ереминой и многие другие тексты. Данные примеры как раз и показывают своему читателю ту самую деконструкцию текста-«первоисточника» (который является «жизненным текстом» отдельной личности), реинтерпретацию, то есть изменение смысла и значения первоначального, для выражения «ценностно-смысловой позиции»⁴⁵ автора.

Как отмечалось ранее, само понятие «ремейк» пришло в литературе и другие виды искусства из кинематографа, что говорит о размытости его точного определения при использовании в работах современных литературных критиков. Кинематографический ремейк – это «современная версия старой театральной постановки, ранее снятого кинофильма, популярной песни и т.п.». Такой ремейк не цитирует, не пародирует, не повторяет фильм, а наоборот, наполняет его новым и актуальным видением, содержанием, но не забывает «оглядываться» на образец.

Переделки кинематографа возникли почти одновременно с рождением нового искусства, однако более значительное развитие состоялось в 30-е гг. XX в. – с возникновением звукового кино.

⁴⁴ Загидуллина, М. В. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации [Текст] / М. В. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 5.

⁴⁵ Барковская, Н. В. Историко-литературные римейки как способ интерпретации [Текст] : [в:] ROSSICA OLOMUCENSIA XLVI-II. Sborník příspěvků z mezinárodní konference XIX. Olomoucké dny rusistů. 30.08.– 01.09.2007, Olomouc. С.441-445.

Литературный ремейк сохраняет многие особенности киноремейков, но все же отличается от них одной важной особенностью: литературный ремейк изначально ориентируется и позиционируется на «высоком», как правило, классическом оригинале. Такой «диалог» современных литературных «переделок» с текстами-«первоисточниками» может быть рассмотрен отдельно и подвергнут многим сомнениям (как это было с проектами издательства «Захаров»). Однако, бум «вторичных текстов» (произведений «по мотивам», вольных инсценировок и т.д.), который случился в 1990-2000 гг. и особенно в драматургической сфере, говорит о том, что ремейк – один из художественных форм/жанров, сигнализирувавший в конце XX – начале XXI вв. о переходном состоянии русского общества.

Многие литературоведы в своих научных работах выделяют целый ряд причин, почему современная литература, в частности «новая драма», обращается к «переделкам». Перечислим их:

1. Стремление попытаться найти и в дальнейшем использовать внятный всем коммуникативный код, которым, конечно же, является всем известная русская классическая литература (исследования Ч.М. Черняк и М. Загидуллиной);

2. Стремление «новой драмы» «превратить пьесу в сценарий ритуала..., нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социальной и культурной ситуации, специфичной для постсоветского общества».⁴⁶

Иными словами, всякое современное сознание охотно и с радостью реагирует и принимает «переделку» уже известного, которое предстает в «новом свете». Такими примерами успеха могут послужить «переделки» на произведения А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», Л.Н. Толстого «Анна Каренина», И.С. Тургенева «Отцы и дети» и многие другие классические

⁴⁶ Beumers B., Lipovetsky M. Performing violence. Literary and theatrical experiments of New Russian drama. – Bristol, UK ; Chicago, USA: Intellect, 2009. P.39-41.

тексты. Если бы переделки имели более выраженное новаторское произведение, то среди читателей поднялась бы, как минимум, волна недоумений.

Также читатель всегда готов найти в книге приметы нового – особенно тогда, когда происходит стремительная смена материальной и социальной среды существования человека. Например, такими приметами могут выступать компьютерный жаргон, жаргонная лексика и другие.

Помимо этого, стоит отметить, что включение в готовое произведение ярких, эпатажных, взбудораживающих моментов, как правило, может повлечь за собой бурный интерес современного читателя. Таковыми могут являться: ненормативная лексика, откровенные сексуальные сцены, ЛГБТ тематика и многие другие.

Хорошим примером драматургической «переделки» может выступить пример перекройки платья. Создатель такого платья, или «ремейкер», должен обладать в таком случае необходимым специальными навыками. Например, возьмем роман Ивана Сергеева «Отцы и дети», изданный в 2001 году. Данное произведение представляет собой новое изложение произведения И.С. Тургенева. Роман буквально «перекроен» настоящим мастером – все так же присутствуют всеми узнаваемые Кирсановы и Базаровы, но при этом с полным драматизмом жизни современных жителей России – появление хакеров, шофёров, выходцев ЦК ВЛКСМ и многих других. Таким образом, Иван Сергеев взял «новую», современную историю и как бы вложил в «старую», классическую. При этом главный интерес при чтении такого текста – следить за их взаимодействием.

Также стоит отметить, что в своем романе Иван Сергеев использовал специальный прием, благодаря которому он мог бы говорить со своим читателем прямо, от своего лица, несмотря на сюжетные линии. Он вступает в неторопливую беседу со своим читателем практически с самого начала своего повествования, подстраиваясь под читателя и «втираясь» к нему в доверие:

«– Ну что, Валерик, не видать? – спрашивал в воскресенье 20 августа 2000 года в телефонную трубку, выходя на балкон своего дома под красную черепичную крышей, господин средних лет, голый до пояса, с большим золотым нательным крестом, в холщовых клетчатых штанах с веревочкой, бантиком завязанной на животе.

Было пять минут пополудни.

Замечали вы, господа, как энергически в прошлом веке, не говоря уж о позапрошлом, начинались русские романы?

*В первых строках уже обозначалась интрига, звучала речь, не скованная нормативностью, теряющей в России смысл всякое десятилетие, резко проступал типический характер; но, главное, повисал в отворенном воздухе вопрос... Не то господа, ныне...».*⁴⁷

Что же можно сказать о судьбе ремейка в будущем? Ремейк не стремятся попасть в «золотой фонд» литературы, у него совсем иная цель – понравится сегодняшнему массовому читателю. Тем не менее, в истории литературы им уже уготовано свое место среди других. Ремейк идет в одну ногу со временем, так как «располагает реалии нашей жизни на той шкале ценностей, которая автоматически считается «высокой»». ⁴⁸ Например, если в романах Гюго читатель может встретить шута, лакея, каторжника и проститутку, то ремейк представляет жен русских чиновников, фотомоделей, любовниц, наркоманов и даже бомжей. Но при этом все эти люди предстают хорошими, духовно богатыми людьми, готовыми всегда прийти на помощь и т.д.

Так ремейк позволяет показать своему читателю диалог с классическими произведениями, который заставляет ощутить причастность к далекому золотому веку русской литературы.

⁴⁷ Сергеев, И. В. Отцы и дети [Электронный ресурс] // Новый русский романъ. 2001 URL: <http://www.zakharov.ru/knigi/katalog/ottsy-ideti.html> Загл. с экрана. (дата обращения: 02.04.2021).

⁴⁸ Загидуллина, М. В. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации [Текст] / М. В. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 5.

Ремейк очень уязвим со стороны своего читателя. Истинный любитель классики, прочитав ремейк на какое-либо классическое произведение, возможно, оскорбится и примет данную «переделку» с возмущением из-за, предположим, ненормативной или жаргонной лексики. А любитель массовой, современной литературы начнет раздражаться классическими вставками и сложностями. Ремейк – это, по сути, показатель жизнеспособности классического многообразия, его укрепленности в сознании нации. Новое поколение создателей литературы берет с полок произведения золотого фонда и «издевается» над ними, оставляя основу, которая будет знакома читателю и узнаваема им.

Классика – всеобщее коммуникационное звено в литературе, универсальный язык, ремейк – его крепостной, который позволяет перешагнуть через него в будущее. Сам же ремейк остается в своей эпохе, постепенно забываясь, оставляя свой интерес только историкам и литературоведам.

Таким образом, опираясь на многие работы исследователей литературы, можно прийти к следующим выводам. Ремейк – значительно актуализировавшийся в современной отечественной драматургии, уходит своими корнями к пародийным текстам и «переделкам» текстов-«первоисточников». Он был, есть и будет обязательным элементом культуры, которая имеет свои специфические функции и особенности. Ремейк – признак предельной известности текста-«оригинала», его значительной общеизвестности – пусть даже в виде свернутого, самого «краткого», общего представления о сюжете. Взять, например, «Анну Каренину» Л.Н. Толстого, немногие читали его оригинал, но миллионы знают, что главная героиня покончила свою жизнь самоубийством, бросившись под поезд.

Подводя итоги, можно сказать о том, что «ремейк» биографии выступает как своеобразный литературный феномен, основанный на принципе биографического жанра, пародийных текстах и специфическом диалоге между текстом-«первоисточником» и его «переделкой».

Биографический жанр в свою очередь выступает как жанр, позволяющий переосмыслить историю жизни личности в самых разных ее аспектах, или иными словами, через изучение жизни личности позволяет раскрыть ее психологическую сторону.

ГЛАВА 2. РЕМЕЙКИ БИОГРАФИИ В ПЬЕСАХ М. ХЕЙФЕЦА

2.1. Образ поэта в монодраме «Спасти камер-юнкера Пушкина»

Пьеса «Спасти камер-юнкера Пушкина» израильского драматурга Михаила Хейфеца считается по праву одной из лучших для театра за последние годы. В этой пьесе присутствует «особая честность автора, удивительно качественный язык, метафоричность, узнаваемый портрет советского времени и «лихих 90-х»». ⁴⁹ «Спасти камер-юнкера Пушкина» – это скорее не просто пьеса, а лирический монолог, монопьеса, по словам самого Михаила Хейфеца. ⁵⁰

В литературоведении под монодрамой понимают «особый композиционный тип трагедии, в котором все внимание сконцентрировано на одном главном герое, вынужденном принимать и отстаивать важное решение». ⁵¹ Так и произведение Михаила Хейфеца полностью сконцентрировано на главном герое Михаиле Питунине и его жизни.

Как утверждает сам драматург в интервью, «пьеса вовсе не автобиографична, хотя и написана как монолог от первого лица. История Миши Питунина сродни истории героя «Медного всадника»: маленький человек, который бежит от памятника, только тут уже сам Пушкин – в роли «всадника». Мне смешно, когда эту историю называют автобиографической. Это совсем не так. Вдумайтесь сами: ну, бредовая же история! Выдуманная, искусственная, вся «сделанная» на голой технике, из головы». ⁵²

«Пушкина я возненавидел еще в детстве...», – так начинается монопьеса Михаила Хейфеца. Действие данного произведения раскрывается через историю о простом человеке Михаиле Питунине, которого от рождения

⁴⁹ «Спасти камер-юнкера Пушкина» // Театр «Суббота». Афиша от 29 марта 2016 г.

⁵⁰ Хейфец М. (2016). Интервью в Санкт - Петербурге 16.01. (Архив О. Штраус).

⁵¹ Агеева, Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы [Текст] / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». – Новосибирск, 2013. – № 6. – 170 с.

⁵² Хейфец М. (2016). Интервью в Санкт - Петербурге 16.01. (Архив О. Штраус).

до самой могилы постоянно сопровождает великий поэт и писатель – Александр Сергеевич Пушкин. Но это произведение не о ненависти к Пушкину, а скорее, наоборот, о любви к нему. Ведь он выступает здесь как ключ к собственному самосознанию, который необходим каждому человеку, чтобы оставаться личностью и самим собой.

В детском саду очень строгая воспитатель ставит в угол за то, что Миша не испытывает должного, «правильного» уважения к классику:

«Воспиталка аж подскочила на месте. – Питунин! Как ты можешь не любить Пушкина? Все любят, а ты... Пошел в угол! И про подъемный кран можешь забыть навсегда».

В 69-й ленинградской школе, бывшем Царскосельском лицее, где и учился главный герой, учеников заставляют читать «Евгения Онегина»:

«Добрались мы с грехом пополам до «Евгения Онегина». Конечно, сразу наизусть дают учить».

А на службе в армии зубрить стихи о декабристах ко Дню революции:

«Замполит сразу повеселел. – Ага, – говорит, – значит, прочтешь нам его стихотворение про декабристов. Ну это... помнишь... Во глубине сибирских руд, храните... храните... чего-то там... терпенье... Как там дальше? А откуда я помню? Я в школе так и не смог его целиком выучить».

Дикое желание социума заставить одного человека полюбить «наше все» представлено наподобие самого настоящего культурного терроризма: Петунина преследует произведения, картины с Александром Сергеевичем и даже школа, посвященная ему. Потом, когда поэт окажется помощником в романтических отношениях героя, он всерьез займется и проникнется его биографией, а разработка плана по спасению гения превратится в идею номер один:

«Что, – говорит, – вы за козлы? Ты что, даже Пушкина не читал? Приехали. Опять Пушкин. И чего он ей дался? Короче, ничего у меня в тот раз так и не вышло. И кого тут винить? Себя? Пушкина? А может крючки эти? Но кое-какие выводы я сделал. На всякий такой случай, на будущее,

решил подстраховаться. Пошел в библиотеку. Взял любовную лирику Пушкина. И несмотря на свои два сотрясения пару стихотворений вызубрил. Крепко вызубрил...»; «Здесь Пушкина убили. Ну, я-то не зря в 69-й учился. Нас сюда водили, и не раз. Чаще – только в музей Революции. – Знаю, – говорю. – 27 января 1837 года. Тогда еще мороз был минус пятнадцать и ветер... Она на меня с уважением посмотрела. – Пушкина, – спрашивает, – любишь? Я сразу напрягся. Хорошего-то я от него еще ничего не видел. Одни неприятности. Хмыкнул как-то неопределенно. Получилось, вроде как люблю».

Для создания образа Александра Сергеевича Пушкина в пьесе автор начинает с описания внешних черт портрета при помощи эпитетов, риторических вопросов, восклицаний в эпизоде его дуэли с Дантесом, изображенной на картине в ленинградской 69-й школе им. Пушкина:

«Был изображен раненый Пушкин, целящийся из пистолета в Дантеса. Там еще табличка была: «Дуэль Пушкина съ Дантесомъ-Геккеренъ 27-го января 1837 г., рис. Коверзневъ, грав. Герасимовъ»».

Затем в эпизоде, когда Питунин размышляет о том, что вообще-то Пушкина и не любили вовсе даже в то время:

«Пушкина, вообще-то, ненавидели многие. Может, оно и было за что. Может, больше завидовали. Хотя чему там особенно завидовать? Это сейчас мы знаем, что он гений, и что он – наше всё. А тогда мало кто об этом догадывался. Ни ростом, ни лицом, ни чином особенно не вышел. В тридцать с лишним лет камер-юнкер. Это же стыдно кому сказать. Самый нижний придворный чин. Да и ясно было всем, что не за заслуги перед отечеством и русской словесностью чин этот дали. А ради жены. Чтобы имела возможность дворцовые балы посещать».

Именно здесь автор пьесы и представил нам великого гения таким, каким он существует в общественном сознании. А именно: Александр Сергеевич Пушкин – это великий поэт, «наше всё», имеющий в тридцать лет низший военный чин – камер-юнкера и не обладающий ничем

примечательным в своей внешности, женатый на красавице Наталье Гончаровой, за честь которой впоследствии потом выйдет на дуэль с Дантесом.

Через восприятие главного персонажа действий и поступков великого гения читатель может понять, каким изображается «виновник всех бед Миши Питунина». Например, в начальном эпизоде дуэли Пушкина с Дантесом, главный герой, восклицая, считал, что Александр Сергеевич – это слабый, не умеющий стрелять человек (хоть за его плечами и было больше 20 дуэлей):

«Чуть прицелиться... Бах! Ну, просто невозможно промазать. А Пушкин – промазал! Мы с Дубасовым – не могли промазать, Дантес не промазал, а он – промазал. С десяти метров! Вот вам и Пушкин... Школу именем его назвали...», «И за такой выстрел полагается отвечать тем же. Постоял так Пушкин, погрозил ему пистолетом, а потом пальнул в сторону, да и поехал себе восвояси. Вот вам и писака-бумагомарака...».

Но уже ближе к концу произведения, когда главный герой все же проникся любовью к Александру Сергеевичу Пушкину, его отношение и мысли приобрели другой характер:

«Дураки мы были с Дубасовым, когда думали, что Пушкин промазал. Ни хрена он не промазал. Он сделал, может быть, лучший выстрел в своей жизни. Он целился почти две минуты. Две минуты! Это как же он 19 хотел попасть! Понимал, что второго шанса не будет. Ветер, мороз минус пятнадцать. Из него кровяца хлещет... А он две минуты целится! Попробуйте на минус пятнадцать голой рукой держать в руке пистолет две минуты. Дантес стоит боком. Руку, сука такая, в локте согнул, пистолетом прикрылся. Но это по правилам. Наконец, Пушкин выстрелил. И попал. Отлично попал: на уровне груди. Простелил Дантесу руку, которой тот прикрылся. И если бы не стрелял он почти лежа, снизу, так, что пуля летела под углом, – вошла бы она, как миленькая, тому в грудь. И уложила бы его прямо там. Но снизу он стрелял, почти лежа. И пуля прошла через руку под углом, ткнулась в медную пуговицу на мундире, срикошетила и

вместо того, чтобы полететь в грудь, совсем в другую сторону полетела. А пришей кто эту долбанную пуговицу на полсантиметра в сторону...».

Теперь Миша Питунин не считал его слабым, никому не нужным неудачником, наоборот, он почувствовал глубокое уважение к А.С. Пушкину за то, что он, несмотря на боль и ужасный холод, попытался сделать и свой дозволенный выстрел.

Михаил Хейфец в монопьесе использует «вставки» (биографические элементы), в которых говорится о том, как все было устроено в жизни А.С. Пушкина. Данные элементы необходимы для того, чтобы показать через восприятие Миши Питунина, что на самом деле великий поэт – человек сильный духом. И хоть он и не победил в дуэли с Дантесом, как указывается на то в биографии, но оказался победителем в сознании М. Питунина.

Подобно ситуации смерти Александра Сергеевича Пушкина погибает и сам главный герой пьесы Миша Питунин. Если Пушкин погиб за честь своей жены Натальи Гончаровой, то Питунин покинул мир из-за жестокости и, возможно, зависти его бывших одноклассников, которые яро желали заполучить его квартиру. Но, несмотря на это, Питунин также получил выстрел в грудь, также чувствовал тяжесть, холод и помутнение в голове, подобно Пушкину:

«Выстрел прозвучал так неожиданно... Если бы не боль в боку, я, наверное, и не понял, что это при помощи восклицаний выстрел. А я даже и не удивился. Видимо, внутренне был уже готов. Только одна мысль 20 и мелькнула: неужели получилось? Ну, в смысле, телепортация... После пяти темнеет очень быстро. А может, это потемнело у меня в глазах. И тогда я подумал: это действительно очень неудобно стрелять снизу. Когда ветер. И минус пятнадцать. И пальцы одеревенели и не гнутся. Вспомнил, как мы с Дубасовым, представляя себя на месте Пушкина, соединив указательный и средний палец, как будто это дуло пистолета, вытягивали руку по направлению к противнику... Тогда это казалось так легко. А сейчас рука

почему-то была странно тяжелой и непослушной. Это действительно очень неудобно стрелять снизу».

Драматург в заголовок монопьесы выносит понятие «камер-юнкер», а не «поэт» по отношению к Александру Сергеевичу Пушкину. Во-первых, мы можем наблюдать явную отсылку к фильму Стивена Спилберга «Спасти рядового Райана». А во-вторых, возможно, это связано с тем, чтобы еще раз показать, что наличие низшего военного чина и отсутствие особых заслуг в данной сфере, не определяет человека, как личность. А.С. Пушкин, не имея и не отличаясь вышеперечисленным, оставался смелой личностью, способной постоять за честь родного ему человека, выйдя на дуэль с офицером-кавалергардом. Он хорошо осознавал на то, что идет и все равно не затрусил, не сбежал. А ценою своей жизни отстоял честь своей жены и показал себя настоящим мужчиной.

Таким образом, анализируя действия, поступки и портрет главного героя и поэта в пьесе, можно заметить, что жизнь простого русского человека Питунина в один прекрасный момент сливается с жизнью Александра Сергеевича Пушкина. Теперь Пушкин становится будто бы его внутренним Я, его составляющей, помощником и даже смыслом. Ведь именно благодаря великому русскому поэтому, Миша Питунин начинает искать себя в мире, своё предназначение в нем через судьбу и жизнь писателя. И теперь идея спасти камер-юнкера Пушкина превратилась и в идею спасения самого себя.

2.2. Система персонажей и тип конфликта в монодраме «432 Герц»

Эта монопьеса не просто рассказ об удивительной загадке природы – физическом свойстве звука – 432 герц. Эта монопьеса о тайне величайшей литературной мистификации через взгляд и восприятие нашего современника. Великая загадка личности выдающегося и всемирно известного английского поэта и драматурга Уильяма Шекспира. Именно эта тема является основополагающей в произведении Михаила Хейфеца. Автор

монопьеса пишет о том, что личность всемирно известного английского поэта на самом деле вызывает массу вопросов, которые так и остаются без логичных ответов и объяснений. Где хранятся все его черновики или оригиналы произведений, собственноручно написанные им, и существуют ли они вообще? А может быть и вовсе Шекспира, как такого человека, как личности не существовало, и просто кто-то решил «скрыться», придумав себе такой псевдоним? А может быть это вовсе и не один человек, а группа гениальных и творческих единомышленников? Каким образом человек, живший в 16 веке, мог так гениально владеть литературным языком? И еще множество других вопросов, которые касаются личности великого английского поэта, его жизни и творчества. Но, к большому сожалению, так ничтожно мало убедительных и неоспоримых «потому что...».

Вся монопьеса «432 Герц» построена на принципе монолога героя-рассказчика, который на протяжении всего «рассказывания» находится в диалоге с читателем или зрителем. Он рассказывает о своем видении загадки о личности Уильяма Шекспира через призму собственной жизни, опыта, людей и событий, которые так или иначе были связаны с ним. Каждый новый рассказ подкреплен ощущением того, что сам читатель или зритель будто бы сам в данный момент находится именно в этом месте и именно в это время, о которых идет речь.

Монолог вселяет уверенность, что все то, что рассказывается, происходит на самом деле, и ты просто участник документальной истории. Вот тебе 16 лет, ты учишься в школе и параллельно участвуешь в постановке о трагической любви Ромео и Джульетты в школьном драмкружке. Но завуч не оценил выбор такого интересного произведения и предложил «Фабричную девчонку», от чего вся постановка о великой и настоящей любви «накрылась». Вот еще мгновение, и ты уже участник слёта студенческих стройотрядов. А там, после выступления знакомого тебе товарища Левицкого, ты вдруг задумываешься, как же так получается, что, английский поэт, живший более четырехсот лет назад, вдруг становится

идеологическим диверсантом? И вот ты уже, поддавшись влиянию соседа Серёги, едешь с тяжеленным, громадным чемоданом в Москву на спектакль «Гамлет» с Высоцким, но так и не попадаешь на него! Хотя осталось все-таки ощущение, что – да, был и видел.

Главный герой, от лица которого ведется монопьеса, является нарратором непосредственной череды событий, поступков людей и их взаимоотношений. Зритель или читатель всегда держит в своей голове, что все, что он слышит со сцены или читает самостоятельно, – это элементы монолога главного героя. Мы не знаем, кем является и как именно выглядит герой-рассказчик. Мы можем лишь только догадываться, самостоятельно придумывать или «дорисовывать» его образ. Герой-рассказчик не является ни завучем школы, ни соседом Серёгой, и даже не его другом. Акцент в рассказе переносится с формирования суждения на принцип самоидентификации себя с чужим сознанием. Все упомянутые в монологе персонажи не являются равными друг другу, но важным является момент попытки примерить роли на себя, рассказывая их истории от своего лица.

Как отмечалось выше, герой является нарратором непосредственной череды абсолютно разных событий. Читатель или зритель становится участником не только рассказов о школьном или студенческом времени, но и участником исторических рассказов о 16-17 вв., посвященных разгадке о таинственной личности Уильяма Шекспира. Так кем же все-таки он был, этот великий английский поэт? Может быть граф Оксфорд? Или драматург Кристофер Марло? А может быть это некий Роберт Честер? И еще масса других имен, фамилий, мест, фактов и историй, которые несут в себе «а может быть оно?!» и практически никогда не получают утвердительного ответа «да, совершенно верно!».

Что касается системы персонажей в монопьесе Михаила Хейфеца «432 Герц», то она очень разнообразна и насыщена. По своей специфике все внимание в монопьесе сконцентрировано на главном герое и его монологах. Но, несмотря на это, в ней также присутствуют внесценические персонажи,

то есть такие персонажи, которые упоминаются в тексте произведения, но не появляются на сцене. Перед читателем или зрителем представлены герои самых разных профессий и социальных статусов. Каким-то персонажам посвящены целые предложения и даже абзацы, а каким-то просто упоминание между строчек. Так, примерами внесценических персонажей являются: завуч школы, которая не оценила выбора постановки произведения «Ромео и Джульетта», Левицкий, который наизусть знает всю сонету Шекспира, сосед Серёга, который так напористо предлагал поездку в Москву на новый спектакль «Гамлет» с участием Высоцкого и др. У них есть свое «место» в монологе героя-рассказчика, своя история, подкрепленная репликами, фразами и своим особенным влиянием на героя. Но есть, на мой взгляд, и то, что объединяет их всех: ни один персонаж, истории которого рассказаны от лица героя-рассказчика, не имеет четкого, понятного, законченного образа. Как и с образом героя-рассказчика, читатель или зритель должен сам в своей голове «дорисовать» образы других персонажей.

Монопьеса Михаила Хейфеца «432 Герц» разбита на несколько частей, каждая из которых посвящена какому-то определенному воспоминанию из жизни её исполнителя. Стоит также отметить, что эти части произведения связаны между собой и отражают главную его тему, которая была уже обозначена нами ранее.

При анализе монопьесы Михаила Хейфеца «432 Герц», приходим к выводу, что в данном произведении по преимуществу развивается тот *тип конфликта*, который И.М. Болотян и С.П. Лавлинский определяют как *культурный*: «Столкновение героя с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями «иных», «чужих» ценностей»⁵³. А именно, как столкновение самого исполнителя монопьесы с загадочной фигурой английского поэта и драматурга Уильяма Шекспира.

⁵³ Болотян, И. М., Лавлинский, С.П. «Новая драма»: опыт типологии [Текст] / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – М., 2010. – 41 с.

Загадочная личность английского поэта Уильяма Шекспира на протяжении всей монопьесы является ключевым звеном в рассказах исполнителя. «Ромео и Джульетта» Уильяма Шекспира – драматичная история любви, которая так заинтересовала исполнителя своим гениальным литературным языком. Сонеты Шекспира – явление, которое заставило исполнителя задаться вопросом: «Так кто же всё-таки он был, Великий Бард?». Спектакль «Гамлет» – причина, которая прославила Высоцкого, но так и «не показала» себя исполнителю. Так или иначе, но каждая история из жизни исполнителя связана с тем или иным великим произведением или произведениями английского драматурга и поэта.

Вопрос лишь в том, что именно дает такое столкновение исполнителя с культурным Другим? На мой взгляд, такое столкновение исполнителя и культурного Другого позволяет первому осмыслить прошлое, как свое собственное, так и коллективное, «общесоветское», а также позволяет разобраться в себе самом и собственной системой ценностей. И не стоит также забывать о том, что герой пытается разгадать загадку личности Шекспира.

В студенческие годы герой-рассказчик стал свидетелем того, как куратор группы после выступления Левицкого с сонетом У. Шекспира был страшно испуган за себя и свою карьеру. Такая реакция была связана с тем, что в момент выступления Левицкого в зале находились люди с большей властью и полномочиями, которые расценивали личность У. Шекспира как идеологического диверсанта. Затем после появления Гамлета-Высоцкого, многие советские люди стали очень активно интересоваться «Гамлетом» У. Шекспира и его историей. И даже не смотря на то, что тот «кто надо» мог с огромным удовольствием запретить данный спектакль, все же ему дали зеленый свет, но даже так возникло много трудностей.

По моему мнению, данное осмысление коллективного, «общесоветского» разворачивается через навязанные советскому народу властью убеждения по отношению к личности У. Шекспира и его

произведениям. Если тот, «кто надо» говорил, что У. Шекспир – это идеологический диверсант, то и простой советский человек думал точно так же. Если тот, «кто надо» видел в произведении «Ромео и Джульетта» не настоящую любовь двух людей, а пошлость и неприемлемость, то и простой советский человек видел то же самое. Власть диктовала свое видение на личность и произведения человека, который жил более четырехсот лет назад, и советский народ вынужден был соглашаться с этим, чтобы не навредить в первую очередь самому себе.

Что же касается переосмысления собственной жизни, то постепенно желание разгадать великую загадку личности английского поэта и драматурга У. Шекспира превратилось вдруг в осознание и принятие этой самой загадки, как должного и нерушимого. Исполнитель, «пройдя» определенные этапы своей жизни, когда произведения У. Шекспира влияли на него самого и окружающих его людей, вдруг задался неожиданным вопросом: «а так ли уж важно, кем в действительности был Великий Бард Уильям Шекспир?».⁵⁴ То, что так сильно волновало героя-рассказчика, так трогало его душу и ум, то, чем он по-настоящему сильно «горел», вдруг превратилось в один единственный вопрос. Все рассказы, все воспоминания жизни неожиданно привели к желанию героя оставить все так, как есть: непостижимым и с множеством загадок и вопросов.

Но в чем же причина? Все просто, ведь сам герой-рассказчик в заключении монопьесы рассказывает об этом. Не зря данное произведение Михаила Хейфеца названо «432 Герц», и оно далеко не о физическом свойстве звука. Оно об общности загадочной личности английского драматурга и чистого, гармоничного звука чистотой 432 герц. Нет необходимости в разгадке личности У. Шекспира, к которой так стремился исполнитель монопьесы, потому что не так важно, кто скрывался (и скрывался ли вообще?) за написанием таких гениальных произведений, как

⁵⁴ Хейфец, М. Р. 432 Герц [Электронный ресурс] // URL: <https://mihhey.jimdofree.com/%D0%BF%D1%8C%D0%B5%D1%81%D1%8B/431-%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%86/> (дата обращения: 05.05.2020).

важно то, что «со страниц его рукописей, <...>, звучит чистый и гармоничный, как сама природа, звук частотой 432 герц».⁵⁵

В свою очередь для выделения типа драматического сюжета, необходимо определить отношение героя к миропорядку, представленному в данном произведении. Миропорядок для исполнителя монопьесы Михаила Хейфеца «432 Герц» ограничивается его культурной памятью, в которой перемешаны неотрефлексированные исторические и культурные реалии. Следовательно, на основании всего вышесказанного, можно прийти к следующему выводу: на мой взгляд, в монопьесе Михаила Хейфеца «432 Герц» представлена такая драматическая ситуация, которую И.М. Болотян и С.П. Лавлинский именуют как «столкновение «обыденного героя» с «культурным» персонажем». Данная драматическая ситуация в монопьесе представлена в призме столкновения «обыденного героя», то есть непосредственно самого исполнителя, и «культурного» персонажа, то есть личности Уильяма Шекспира. Но необходимо отметить очень важный момент: столкновение исполнителя и английского драматурга не происходило как живая встреча, то есть ни тот и ни другой не встречались лично для различных бесед. Читатель или зритель на протяжении всего произведения является участником того, как различные великие и всем известные произведения и факты, связанные с личностью английского драматурга, так или иначе «просачиваются» в жизнь и сознание героя-рассказчика монопьесы и оставляют в них свой отпечаток.

2.3. Игровое и документальное в пьесе «Как Циолковский летал на Луну»

Именно Михаил Хейфец является одним из первых современных драматургов, который начинает работать с биографическим жанром, и его пьесы неоднократно ставились во многих театрах Российской Федерации.

⁵⁵ Там же.

Образцом работы с биографическим жанром является его пьеса под названием «Как Циолковский летал на Луну», которая вышла в свет в 2013 году. Данная пьеса Михаила Хейфеца носит вполне сатирический характер, основной для чего послужили конкретные и известные события и биографии.

Не случайно драматург обозначает точную дату написания пьесы – апрель 2013 год. Дата, когда наблюдались «успехи» космических держав: различные скандалы, которые были связаны с Роскосмосом, запуски «Протона» и «Зенита SL», не увенчавшиеся успехом, ракетные бомбардировки Сирии США, создание в России ОРКК (Объединенной ракетно-космической корпорации) и т.д.

Принципиальной значимостью для пьесы является ее авторское определение жанра. Как отмечалось выше, Михаил Хейфец в заголовке пишет о том, что пьеса «Как Циолковский летал на Луну» - это *«Артмистерия на тему одной биографии»*. Такое определение жанра сближает работы М. Хейфеца с пьесами-фантазиями Григория Горина, в которых «фантазия» выступает и как жанровый подзаголовок, и как обозначение метода драматурга, выстраивающего свои произведения на уже известные, узнаваемые темы, и как «знаком верности автора творчеству и игре как отчетливо осознаваемым эстетическим и этическим константам».⁵⁶

Данная пьеса Михаила Хейфеца выстраивается как размышление на уже известные в сознании человека темы – история жизни Циолковского в Боровске, достижения мирового ракетостроения и др. «Фантазией» выступает импровизированный образ мира пьесы, в котором ученый-фантазер пытается освоить космос и полететь на Луну. Эта пьеса о герое, которого окружающие воспринимают как безумца и дурака.

В качестве биографической основы в пьесе используется материалы Википедии – универсальной интернет-энциклопедии, которая организована по принципу «вики», то есть предоставление пользователям возможности

⁵⁶ Багдасарян, О. Ю. Ремейк биографии в современной российской новой драме [Текст] : Polilog. Studia Neofilologiczne. – Екатеринбург, 2019. – № 9. – 110 с.

создавать новые страницы и править уже существующие. Википедия является одним из самых используемых Интернет-ресурсов в современном мире, так как информацией оттуда может воспользоваться любой человек из любой точки мира. Но с другой стороны, она не является точной и, возможно, даже «правильной», так как чаще всего её еще обозначают как «ненадежный источник». Документальность биографий на данном ресурсе очень условна, а предоставленная возможность абсолютно каждому редактировать любую страницу указывает на то, что уже не возможна какая-либо окончательность и завершенность информации. Таким образом, основа, которую избирает драматург, уже подвергается сомнению «правдивость» и «подлинность» биографии, заключенной в основе пьесы «Как Циолковский летал на Луну». Также стоит заметить, что помимо ресурса Википедии, Михаил Хейфец включает в пьесу и цитаты из фантастической повести Циолковского «На Луне», и основные идеи ученого, изложенных в научных трудах:

«Мрачная картина! Даже горы обнажены, бесстыдно раздеты, так как мы не видим на них легкой вуали — прозрачной синеватой дымки, которую накидывает на земные горы и отдалённые предметы воздух... Строгие, поразительно отчётливые ландшафты! А тени! О, какие тёмные! Даже Сахара — и та показалась бы раем в сравнении с тем, что мы видели тут» (из фантастической повести Циолковского «На Луне»);

«Во второй половине мая 1892 года Циолковский неожиданно написал небольшое эссе - «Как предохранять хрупкие и нежные вещи от толчков и ударов». Биографы так и не смогли понять, что подтолкнуло великого изобретателя заняться исследованием столь маловажного вопроса. (Википедия).

Пьеса М. Хейфеца «Как Циолковский летал на Луну» основывается на некоторых фактах биографии ученого, связанных с его проживанием в городе Боровске с 1880 по 1892 гг. В биографической АртМистерии у Циолковского появляется идея создать аппарат - реактивную ракету для

полета в космос. Для реализации данной «мечты» ему помогает корреспондент, который, однако, освещает его проект как спасательную экспедицию по эвакуации с Луны «*братьев по разуму*», которые «*взывают к нам о помощи*». Ведь именно такая подача нового и еще не известного, как кажется корреспонденту, не оттолкнет аудиторию из-за непонимания сути идеи, а значит, сможет принести значительные пожертвования:

«КОРРЕСПОНДЕНТ. Вот! Тогда так и напишем: наш соотечественник ученый-изобретатель при помощи увеличительной трубы сумел обнаружить на Луне потерпевших крушение инопланетян, которые на своём...Эту штуковину можно назвать «Звездолёт»? Отлично! Звездолёт которых, на пути к Земле не выдержал натисков космических бурь и был вынужден... и был выброшен на бесплодной планете, в месте, где.... Как там у вас? Мрачный... Что-то про Сахару...

ЦИОЛКОВСКИЙ. В месте, где даже Сахара показалась бы раем.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Отлично. Так и напишем. И под конец: братья по разуму взывают к нам о помощи! Господин Циолковский уже готовит спасательную экспедицию и даже конструирует для этой цели аппарат. Все кому не безразлично... не безразлично... ну это я потом отредактирую. 20 Главное – что у нас теперь есть благородная миссия, на которую можно собирать пожертвования. Встаньте ещё разочек у звездолёта». [Хейфец 2013]

Для того чтобы путешествие состоялось, для реактивной ракеты необходимо горючее (самогон), поэтому Циолковский решает изготовить змеевик, который повышает продуктивность самогонного аппарата. Змеевик он обещает дать жителям в пункте выдачи, находящийся на городской площади, в обмен на топливо, которое они произведут. Но такая идея терпит неудачу: доступность горячительного напитка превращает «энтузиастов космических исследований» в агрессивно спившихся жителей Боровска. В финале пьесы Циолковский все же добивается своей цели и чудесным образом покидает Землю – летит на Луну к тем самым неизвестным инопланетянам.

В пьесе также можно наблюдать монтажные врезки, которые отсылают читателя к современности: сцены из Центра космических исследований, из Центрального разведывательного управления (ЦРУ), который отправляет в космос своего шпиона, из бункера сил стратегического назначения неизвестной державы, из открытого космоса и ракеты космонавта и т.д.

Для чего же драматург решил добавить микросюжеты современности в ключевое событие пьесы 1880-1892 годов? Все это было сделано для того, чтобы в финальном событии показать картину апокалипсиса:

«Генерал с остервенением поет песню «Варяг». Наливает себе стакан водки. Выпивает. А под конец со всей силой давит на красную кнопку. Раздается грохот взлетающей ракеты» [Хейфец 2013].

В конце пьесы «диск бесконечно красивой планеты Земля» внезапно озаряется вспышками взрывов. И на эту картину смотрит Циолковский с инопланетянами, но уже на Луне:

«Циолковский с инопланетянами смотрят на картину разразившегося апокалипсиса. Затем все садятся в ракету и улетают в космическую даль. Как можно дальше. В космическую бесконечность от того, что осталось от города Боровск, да и от всей планеты Земля» [Хейфец 2013].

Если внимательно читать данную пьесу, то можно заметить наличие в ней множества бытовых подробностей, которые ««опрокидывают» фигуру ученого (почти «канонизированную» в советское время) в карнавальную стихию народной жизни»⁵⁷, для которой было характерно пьянство и вольность. Такими примерами могут послужить следующие сцены: жители Боровска, соглашающиеся на участие в космическом эксперименте только лишь из-за возможности варить в три раза больше самогона, чем обычно; попытки мужиков наказать ученого в финале монопьесы объясняются тем, что горячительного напитка *«людям не хватает, а он еще хотел в эту ендовину его лить» [Хейфец 2013].*

⁵⁷ Багдасарян, О. Ю. Ремейк биографии в современной российской новой драме [Текст] : Polilog. Studia Neofilologiczne. – Екатеринбург, 2019. – № 9. – 112 с.

Также образом народной жизни в пьесе выступает фигура Менделеева, появление которого сопровождается двумя очень важными фактами:

1. реальным биографическим фактом из жизни Циолковского: он писал Менделееву в надежде на то, что его труд будет взят под покровительство;

2. непосредственно мифологическим образом самого академика в народной культуре: именно ему, хоть это и является ошибочным, приписывают открытие формулы настоящей «русской водки» (водка появилась задолго до того, как Менделеев оптимизировал ее состав в своей работе «О соединении спирта с водою»).

В пьесе Михаила Хейфеца Менделеев также проверяет открытие на самом себе, то есть «*Смешивает. Нюхает, Выпивает*» и рассказывает об этом Циолковскому:

«Все опыты, как истинный ученый и патриот провожу исключительно на себе» [Хейфец 2013].

Немаловажным образом пьесы является образ космоса. Именно композиция Арт-Мистерии, соединяющей в себе прошлое и современное, отмечает зарождение идеи покорения космоса, проводником которой является Циолковский, и показывает современное состояние мировой космонавтики. Несмотря на то, что образ Циолковского явно представлен как странный и не похожий на других (показаны его чудачества, из Википедии взяты только те факты биографии, в которых отражены его странности), отнюдь не он оказывается самым центральным персонажем. Абсурдными являются не его идеи, а абсурдна именно действительность: «ее грубая конкретика вступает в противоречие с абстрактностью и всеохватностью научных концепций Циолковского, мечтающего о космических полетах, но всякий раз сталкивающегося с предельно «обытовленным» понимаем своих научных идей».⁵⁸

⁵⁸ Багдасарян, О. Ю. Ремейк биографии в современной российской новой драме [Текст] : Polilog. Studia Neofilologiczne. – Екатеринбург, 2019. – № 9. – С. 109 – 118.

В пьесе Михаила Хейфеца многое выступает как шутливое и смешное, а некоторые сцены доведены даже до клоунады. От читателя требуется знание не только реальной биографии ученого, но и современного контекста, где сатирическое осмеяние затрагивает темы шпионства, соревнований в освоении космоса, бездарности управления чиновников, которые лишены не только научного представления о космосе, но даже какого-либо интереса.

«Вековая мечта человечества» (так названа идеи освоения космоса, которая, по сути, подвергается сатирическому осмеянию, потому что никто из народа, кроме ученого, ее так не называл) спроектирована на повседневность русской жизни. На глупую и бездарную русскую жизнь, в которой ученому-чудакуфантазёру нет должного места и который вынужден полететь на Луну для того, чтобы доказать правдивость своих фантазий.

Обращаясь к определению типа конфликта в пьесе «Как Циолковский летал на Луну», можно прийти к выводу о том, что перед нами социальный конфликт (по определению И.М. Болотян и С.П. Лавлинского): «саморазоблачающаяся и разоблачающая личность как социальная единица порождает столкновение героя с социальными Другими». А именно, как столкновение Циолковского и его идей создать реактивную ракету и полететь в космос с жителями Боровска, которые не хотели понимать и принимать его.

Такое столкновение героя с социальными Другими позволяет первому отрефлексировать действительность, то есть рассказать о своем времени через «прошлое», используя имя собственное как пример символического преобразователя.

Столкновение ученого-фантазера и жителей Боровска наблюдается уже с самого начала пьесы во время разговора корреспондента и Циолковского. Что корреспондент, что житель Боровска, Степаныч, уже воспринимали «вековую мечту человечества» как бред.

«КОРРЕСПОНДЕНТ. Голову просуньте в иллюминатор, как будто вы летите и машете на прощанье землянам рукой. Да, хорошо. Так, значит, и можно написать: «Наш соотечественник отправляется в космос». Так?

ЦИОЛКОВСКИЙ. Пока только макет.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Это мелочи. А зачем?

ЦИОЛКОВСКИЙ. В каком смысле?

КОРРЕСПОНДЕНТ. Ну...зачем вам лететь на этой штуковине в космос? Что там такого? ЦИОЛКОВСКИЙ. Как зачем...Ну это же вековая мечта человечества... Это же...

КОРРЕСПОНДЕНТ. «Вековая мечта человечества»...первый раз слышу» [Хейфец 2013];

«СТЕПАНЫЧ. Давай! Давай меня. Давай! Мать её в бога душу...

КОРРЕСПОНДЕНТ (настраивая аппарат). Степаныч, у тебя есть вековая мечта?

СТЕПАНЫЧ. Вот тещу бы привязать к этой хреновине, да и отпустить, зараз. Пуцай летает. Хорошая штука. Мать её туды и во все...» [Хейфец 2013].

Они не понимали и не хотели понимать, зачем Циолковскому вообще эти макеты реактивного аппарата, называя его идею «хреновиной», «ендивиной» и насмехаясь над ним.

На общественной лекции стремления Циолковского убедить в необходимости участия горожан в его проекте потерпели крах. Горожане попрежнему не видели смысла в покорении космоса, оскверняя самыми разными словами идею ученого. В наказание же за сквернословие городская управа лишь приказала выдать каждому матерщиннику по свистку, «чтобы, если вдруг вздумается употребить что-нибудь непотребное...То – в свисточек». Такое «наказание» лишний раз показывает читателю, что даже власть не поддержала идеи ученого, хотя должна была быть в этом заинтересована больше всех для развития и популяризации своего города.

Создание аттракциона полета в космос, который предполагался для большего убеждения людей в идеи ученого на первый взгляд может показаться удачным, однако жителей Боровска интересовало вовсе не это. Они участвовали во всем этом лишь для того, чтобы напиться и посмотреть «на голых девок»:

«КОРРЕСПОНДЕНТ. Принёс?»

СТЕПАНЫЧ. Мне бы на голых девок... ну этих иноп...планетянок посмотреть.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Пятьдесят копеек.

СТЕПАНЫЧ. Говорили бесплатно.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Бесплатно после сдачи первой партии горючего. Ты сдал? Степаныч тупо смотрит на листок.

СТЕПАНЫЧ. Мне бы на голых баб посмотреть...

ЦИОЛКОВСКИЙ. Может, разрешите члену нашего кружка, в порядке исключения.

КОРРЕСПОНДЕНТ. И не подумаю. Давай, ступай. Принесёшь горючее для звездолёта и смотри, сколько влезет.

СТЕПАНЫЧ. Так... где ж я его возьму?

КОРРЕСПОНДЕНТ. Тебе господин Циолковский дал аппарат с тройным расширением. Это ж в три раза больше, чем раньше было. Такого даже у Бойля-Мариотта нет!

СТЕПАНЫЧ. Неужто в три раза? А мы с мужиками и не заметила. Так чё с девками?

КОРРЕСПОНДЕНТ. Иди, сказал. Не заметили они...» [Хейфец 2013]

Таким образом, можно проследить этапы конфликта героя с социальными Другими. Идеи героя, как и он сам, воспринимались на протяжении всего произведения как чудные и странные. Над ним насмехались, делали вид, что интересно, но преследуя для этого свои цели.

Не только сюжет пьесы говорит нам о том, что Циолковского в обществе воспринимали как человека чудного, странного, но и различные вставки из его биографии, взятые драматургом из Википедии:

«Однако для большинства сослуживцев и жителей города Циолковский был чудачком.

Жители Боровска также не понимали Циолковского и сторонились его, смеялись над ним, некоторые даже опасались, называли «сумасшедшим изобретателем» (Википедия)» [Хейфец 2013].

Но, даже несмотря на такое непринятие ученого и его осмеяние со стороны народа, он все равно продолжал противостоять ему и быть верным своим идеям, верить в их успешность.

Российский город, да вся Россия в целом отчетливо соотносится с мотивами пьянства и вольности (пьют все: и мужики, и даже генералы с учеными). Именно такая действительность рассказывается через «прошлое», где Циолковский пытается что-то изменить, даже заинтересовать Других. Но Другие, что чиновники, что простые жители Боровска, не заинтересованы, у них нет желания что-либо менять, они считают это абсурдом и глупостью.

Для выделения типа драматического сюжета, необходимо определить отношение героя к миропорядку, представленному в данном произведении. Миропорядок для героя пьесы Михаила Хейфеца «Как Циолковский летал на Луну», как выделяют в своей работе И.М. Болотян и С.П. Лавлинский, ««фонит» на периферии сознания героя, акцент в сюжете сделан на универсальном, всеобщем и одновременно уникальном опыте».⁵⁹ Следовательно, на основании всего вышесказанного, можно прийти к следующему выводу: на мой взгляд, в пьесе Михаила Хейфеца «Как Циолковский летал на Луну» представлена такая драматическая ситуация, которую именуют как «кто-то приходит со стороны и испытывает мир

⁵⁹ Болотян, И. М., Лавлинский, С.П. «Новая драма»: опыт типологии [Текст] / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – М., 2010. – 42 с.

героев».⁶⁰ По сути «кто-то» - это Циолковский, который своими «безумными» идеями пытается испытать устоявшийся, привычный, другой мир героев – жителей Боровска. Он всеми силами пытается убедить их в своей идеи, и ее успешности для науки в будущем. Но жители Боровска не хотят менять свой устоявшийся, привычный мир, им хорошо и без достижений мирового ракетостроения.

Подводя итоги, можно сказать о том, что пьеса Михаила Хейфеца - тот самый сатирический образец «ремейка» биографии современной новой российской драмы, который требует от своего читателя определенных знаний для большего фарса. Столкновение с социальными Другими позволяет увидеть современную действительность со всеми ее особенностями.

⁶⁰ Болотян, И. М., Лавлинский, С.П. «Новая драма»: опыт типологии [Текст] / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – М., 2010. – 43 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной выпускной квалификационной работе мы рассмотрели такое историко-литературное направление, как «новая драма», выявили её предпосылки возникновения, особенности поэтики и проблематики и важные составляющие (монодрама, биографический жанр, «ремейк» биографии). Также проанализировали пьесы «Спасти камер-юнкера Пушкина», «432 Герц» и «Как Циолковский летал на Луну» израильского драматурга Михаила Хейфеца как художественные биографии («ремейки» биографии») и выделили их жанровые особенности.

«Новая драма» – это феномен осознанного художественного анализа коммуникативного насилия, а также его развития и логики. Ведь именно жесткость – неотъемлемая часть произведений данного литературного течения. Авторы «новой драмы» конца XX – начала XXI вв. стремились показать жизнь людей в постсоветское время со всеми ее «особенностями»: отчужденность, одиночество, жестокость, растерянность человека и т.д. Пограничное состояние человека постсоветского времени, его нравственный выбор, страшная безысходность, контраст светлого и темного (невыносимая земная жизнь и лучшая жизнь после смерти) – все это обретает особое внимание в пьесах современной драматургии.

При изучении особенностей биографического жанра, можно сказать, что это жанр, который позволяет в художественном и научном плане переосмыслить историю жизни личности, то есть раскрыть взаимную необходимость разных жизней, найти психологическую структуру личности.

«Ремейк» биографии выступает как своеобразный литературный феномен, основанный на принципе биографического жанра, пародийных текстах и специфическом диалоге между текстом-«первоисточником» и его «переделкой».

Пьесы «Спасти камер-юнкера Пушкина», «432 Герц» и «Как Циолковский летал на Луну» израильского драматурга Михаила Хейфеца

считаются по праву одними из лучших для театра за последние годы. В этих пьесах присутствует узнаваемый портрет советского времени, удивительный, «непривычный» для литературы язык и метафоричность. Именно Михаил Хейфец является одним из первых современных драматургов, который начинает работать с биографическим жанром.

«Спасти камер-юнкера Пушкина» - это не просто пьеса, а лирический монолог, монопьеса, ведь все внимание сконцентрировано на одном главном герое – Михаиле Питуине и его жизни. Сильное желание заставить простого человека буквально полюбить «наше все» представлено наподобие самого настоящего культурного терроризма. В один момент читатель может заметить, что жизнь Миши Питуина сливается с жизнью Александра Сергеевича Пушкина. Теперь Пушкин становится будто бы его внутренним Я, его составляющей, помощником и даже смыслом. Ведь благодаря великому поэту, главный герой начинает искать себя в мире, свое предназначение в нем через судьбу и жизнь другого. А идея спасти камер-юнкера Пушкина теперь превратилась и в идею спасения самого себя.

Монопьеса «432 Герц» рассказывает о тайне величайшей литературной мистификации через взгляд и восприятие нашего современника. Великая загадка личности выдающегося и всемирно известного английского поэта и драматурга Уильяма Шекспира. Именно эта тема становится основополагающей в произведении Михаила Хейфеца.

В данной монопьесе герой-рассказчик представляется читателю или зрителю через встречу с культурным Другим, которая позволяет первому осмыслить прошлое (как личное, так и коллективное – «общесоветское») и разобраться с собой и со своей системой ценностей. Осмысление коллективного – «общесоветского» разворачивается через навязанные советскому народу властью убеждения по отношению к личности У. Шекспира и его произведениям. Советский народ всегда думал точно так же, как и «тот, кто надо». Что же касается осмысления личного, то желание героя-рассказчика познать загадку личности великого английского писателя

и поэта У. Шекспира вдруг к концу монопьесы превратилось в желание оставить все так, как есть: непонятным, запутанным и с множеством вопросов. Осознание героя-рассказчика приводит к тому, что не так уж и важно, кто скрывается за такой загадочной личностью, как то, что его гениальные произведения подобны «божественной частоте», звуку частой 432 Герц.

Наконец, пьеса «Как Циолковский летал на Луну» также является образцом работы с биографическим жанром. Данная пьеса Михаила Хейфеца носит вполне сатирический характер, основной для чего послужили конкретные и известные события и биографии. Пьеса выстраивается как размышление на уже известные в сознании человека темы – история жизни Циолковского в Боровске, достижения мирового ракетостроения и др. «Фантазией» выступает импровизированный образ мира пьесы, в котором ученый-фантазер пытается освоить космос и полететь на Луну. Эта пьеса о герое, которого окружающие воспринимают как безумца и дурака. По сути перед читателями предстает тот самый сатирический образец «ремейка» биографии современной новой российской драмы, который требует от читателя широкой эрудиции для создания фарсового эффекта. Столкновение с социальными Другими позволяет увидеть тупиковость развития современного общества.

Также стоит отметить, что в данной выпускной квалификационной работе был разработан урок внеклассного чтения в рамках реализации ФГОС основного общего образования по монопьесе Михаила Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина» для 9 класса. Сопоставление биографии Пушкина и её игрового переосмысления в пьесе современного автора позволяет повысить интерес учащихся к фигуре русского классика, его жизни и творчеству, взглянуть по-новому на знакомые факты.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Beumers B., Lipovetsky M. Performing violence. Literary and theatrical experiments of New Russian drama. – Bristol, UK ; Chicago, USA: Intellect, 2009. P.39-41.
2. Агеева, Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы [Текст] / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета». – Новосибирск, 2013. – № 6. – С.168-175.
3. Агеева, Н. А. Специфика дискурса монодрамы [Текст] / Н. А. Агеева // Электронный журнал «Сибирский филологический журнал». 2016. – № 1. – С.116-123.
4. Багдасарян, О. Ю. Ремейк биографии в современной российской новой драме [Текст] : Polilog. Studia Neofilologiczne. – Екатеринбург, 2019. – № 9. – С.109-118.
5. Барковская, Н. В. Историко-литературные ремейки как способ интерпретации [Текст] : [в:] ROSSICA OLOMUCENSIA XLVI-II. Sborník příspěvků z mezinárodní konference XIX. Olomoucké dny rusistů. 30.08.–01.09.2007, Olomouc. С.441-445.
6. Балакина, Л. Л. Диалог как принцип преподавания литературы в школе [Текст] / Л. Л. Балакина // Электронный журнал «Филология и человек». – Алтай, 2007. – № 4. – С.135-139.
7. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / С. П. Белокурова. – СПб.: 2005.
8. Близнюк, А. С. Монодрама [Текст] / А. С. Близнюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 344 с.
9. Болотян, И. М., Лавлинский, С. П. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» [Текст] / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Новейшая русская драма и культурный контекст. – Кемерово, 2010. – 57 с.

10. Болотян, И. М., Лавлинский, С.П. «Новая драма»: опыт типологии [Текст] / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – М., 2010. – С.35-45.
11. Гончарова-Грабовская, С. Я. «Новая драма» рубежа XX-XXI вв. и полемика вокруг неё [Текст] / С. Я. Гончарова-Грабовская // Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы. – СПб, 2007. – С. 100-107.
12. Гульшад, М. У. Методика преподавания литературы [Текст] / М. У. Гульшад // Scientific Journal Impact Factor «Academic research in educational sciences». – 2021. – С.300-308.
13. Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму [Текст] / Н. Н. Евреинов. – СПб, 1909. – 35 с.
14. Загидуллина, М. В. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации [Текст] / М. В. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 5.
15. Заславский, Г. И. На полпути между жизнью и сценой [Текст] / Г. И. Заславский // Журнал «Октябрь». – 2004. – №1. – 20 с.
16. Лавлинский, С. П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход [Текст] : учебное пособие для студентов-филологов. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2003. – 384 с.
17. Лезинский, М. О жизни, книгах и судьбе [Текст] / М. О. Лезинский // Газета «Вести». – 2000. – №6.
18. Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр [Текст] / Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 109 с.
19. Липовецкий, М. Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» [Текст] / М. Н. Липовецкий, Б. Боймерс // Новое литературное обозрение. – М., 2012. – 345 с.
20. Лотман, Ю. М. Биография – живое лицо [Текст] / Ю. М. Лотман // Новый мир. – М., 1985. – № 2. – С. 228-236.

21. Мейлах Б. С. Русские писатели о литературном труде (XVIII-XX вв.) [Текст] / Б. С. Мейлах. – Л.: Советский писатель, 1955. – Т. 2. – 81 с.
22. Нефагина, Г. Л. «Ремейк» в современной русской литературе [Текст] / Г. Л. Нефагина // Сборник научных трудов «Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе». – Гродно, 1996. – Вып 2.
23. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
24. Павлов, А. М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») [Текст] / А. М. Павлов // Весник КемГУ. – 2012. – №3 (51). – С.197-202.
25. Русская драматургия XX века: хрестоматия / Под ред. Л.П. Кременцова, И.А. Канунниковой. – М., Флинта: Наука, 2010. – 528 с.
26. Сергеев, И. В. Отцы и дети [Электронный ресурс] // Новый русский романъ. 2001 URL: <http://www.zakharov.ru/knigi/katalog/ottsy-ideti.html> Загл. с экрана. (дата обращения: 02.04.2021).
27. Соболевская, О. В. Биография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003. – 799 с.
28. «Спаси камер-юнкера Пушкина» // Театр «Суббота». Афиша от 29 марта 2016 г.
29. Русская литература и фольклор. Словари, энциклопедии : Литературная энциклопедия: Алфавитная часть. Монодрама [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 03.05.2020).
30. Хейфец, М. Р. (2016). Интервью в Санкт-Петербурге 16.01. (Архив О. Штраус)
31. Хейфец, М. Р. 432 Герц [Электронный ресурс] // URL: <https://mihhey.jimdofree.com/%D0%BF%D1%8C%D0%B5%D1%81%D1%8B/431-%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%86/> (дата обращения: 05.05.2020).
32. Хейфец, М. Р. Как Циолковский летал на Луну [Электронный ресурс] // URL: <https://www.michael-heyfetc.com/пьесы/циолковский/> (дата обращения: 05.12.2020).

33. Шимадина, М. Е. Камер-юнкера Пушкина спасали всем миром [Электронный ресурс] // Портал «<https://iz.ru>». 2013. URL: <https://iz.ru/news/562500> (дата обращения: 25. 05. 2019)
34. Якубова, Н. Р. Культ рассказа: заметки о поколении 1990-2000-х годов в восточноевропейской режиссуре [Текст] / Н. Р. Якубова // Вопросы театра. – 2010. – 1-2. – С.43-68.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Урок внеклассного чтения в рамках реализации ФГОС основного общего образования по монопьесе Михаила Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина»

Урок для 9 класс на тему «Образ поэта в монопьесе М. Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина».

Цель: познакомить учащихся 9 классов с творчеством М. Хейфеца; посмотреть на приемы создания образа поэта; показать, как в пьесе обыгрываются факты биографии Пушкина, как меняется отношение к Пушкина героя монопьесы (формируется глубоко личностные отношение к поэту).

Примечание: учащиеся на предыдущих уроках литературы были ознакомлены целиком с монопьесой М. Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина».

Задачи:

1. Расширить круг чтения девятиклассников, продолжить формировать их читательский интерес;
2. Закрепить навыки анализа литературного произведения посредством комментирования отдельных фрагментов произведения;
3. Отработать навыки выразительного чтения;
4. Расширить представление о таком роде литературы, как драма;
5. Расширить представление о таком современном литературном направлении, как новая драма.

Тип урока: урок освоения новых знаний и комплексного примечания усвоенных ранее.

Методическая форма урока: комбинированный урок (разные виды деятельности учителя и учащихся).

Основные виды деятельности: выразительное чтение отрывков произведения; беседа по вопросам; работа у доски; письменный развернутый ответ на вопрос.

Достижение в процессе знакомства с монопьесой М. Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина» следующих результатов:

Личностные

1. Формировать осознанное, уважительное и доброжелательное отношения к другому человеку, его мнению;
2. Готовность и способность вести диалог с другими людьми и достигать в нем взаимопонимание;
3. Формировать коммуникативные компетенции в общении и сотрудничестве со сверстниками.

Предметные

1. Уметь анализировать литературное произведение: определять его принадлежность к одному из литературных родов и жанров;
2. Понимать и формулировать тему, идею, нравственный пафос литературного произведения;
3. Характеризовать его героев, сопоставлять героев с образом реально существующей личности;
4. Определять в произведении элементы сюжета, композиции, изобразительно-выразительных средств языка, понимание их роли в

раскрытии идейно-художественного содержания произведения (элемент филологического анализа);

5. Владеть элементарной литературоведческой терминологией при анализе литературного произведения;

6. Приобщать к духовно-нравственным ценностям русской литературы и культуры;

7. Понимать авторской позиции и свое отношение к ней;

8. Воспринимать на слух литературных произведений разных жанров, осмысленное чтение и адекватное восприятие.

Метапредметные

1. Уметь работать с полученной информацией и учебными моделями;

2. Выполнять логические операции: анализа, синтеза, обобщения, классификации, подведения под понятие;

3. Уметь поднимать проблему, выдвигать гипотезу, структурировать материал, подбирать аргументы для подтверждения собственной позиции;

4. Уметь самостоятельно организовывать собственную деятельность, оценивать ее, определять сферу своих интересов.

Используемая технология: технология развития критического мышления (чтение с остановками);

Методы и приемы ТРКМ: чтение с остановками; организация различных видов дискуссий; синквейн; развернутый ответ на вопрос.

Оборудование: распечатанные фрагменты текста монопьесы М. Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина», презентация.

Общий алгоритм работы по стратегии чтения с остановками:

1. Вызов. Конструирование предполагаемого текста по опорным словам, обсуждение заглавия и прогноз его содержания и проблематики.

2. Осмысление содержания. Чтение текста небольшими отрывками с обсуждением содержания каждого и прогнозом развития сюжета.

3. Рефлексия. На этой стадии текст опять представляет единое целое. Важно осмыслить этот текст. Формы работы могут быть разными: дискуссия, совместный поиск, выполнение письменной творческой работы.

Ход урока.

1. Приветствие.

Вступительное слово учителя:

- Ребята, мы с вами уже неоднократно обращались к биографии и творчеству великого поэта и писателя Александра Сергеевича Пушкина. Все из вас имеют представление о том, каким он был человеком. Сегодня мне бы хотелось познакомить вас с монопьесой современного драматурга Михаила Хейфеца. Нам предстоит с вами посмотреть, как в пьесе обыгрываются факты биографии Пушкина, как меняется отношение к нему героя монопьесы. И произведение это называется «Как спасти камер-юнкера Пушкина».

2. Повторение литературоведческих терминов, использование которых необходимо на уроке (новая драма, пьеса, монопьеса). Знакомство с термином «ремейк биографии».

3. Выявление первоначального читательского интереса, вывод фразы на экран:

«История одного несостоявшегося подвига»

- Исходя из данной цитаты, как вы думаете, о чем пойдет речь в монопьесе?

4. Переход к вступительной части монопьесы.

Пушкина я возненавидел еще в детстве. Можно сказать, как-то сразу не заладилось. Еще с детского сада. Помню, сидим мы группой, воспиталка чего-то нам читает. Занудное такое, в стихах. Не помню, что уж я там сделал. Но только вдруг слышу: –Питунин! Я, между прочим, к тебе обращаюсь! Я аж вздрогнул. –Питунин! Тебе что, не интересно? Мне хоть и пять лет было, но уже понимал, что вопрос с подвохом. Сижу, молчу. А воспиталка не унимается. –Питунин! Ты что, Пушкина не любишь? Мне бы опять промолчать. А я возьми да и ляпни: – Не люблю. [Хейфец, 2013:]

Создание проблемной ситуации:

- Ребята, как вы думаете, почему Питунин не влюбил Пушкина с самого детства? Может быть, на это были причины? Или все же произведение не о ненависти, а о любви к поэту?

Слово учителя: *«Пушкина я возненавидел еще в детстве...»*, – так начинается монопьеса Михаила Хейфеца. Действие данного произведения раскрывается через историю о простом человеке Михаиле Питунине, которого от рождения до самой могилы постоянно сопровождает великий поэт и писатель – Александр Сергеевич Пушкин. Но это произведение не о ненависти к Пушкину, а скорее, наоборот, о любви к нему. Ведь он выступает здесь как ключ к собственному самосознанию, который необходим каждому человеку, чтобы оставаться личностью и самим собой.

5. Осмысление содержания.

Учащимся предлагаются распечатанные фрагменты из монопьесы Михаила Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина» для прочтения. Они читают их, по ходу останавливаясь, осмыслиют и анализируют по предложенным вопросам:

- Как вы считаете, не является ли сильное желание социума заставить одного человека полюбить «наше все» культурным терроризмом? Как фрагменты или детали доказывают нам это? (**Предполагаемый ответ:** да, является. Учащиеся приводят в пример следующие детали и фрагменты: картины с А.С. Пушкиным, школа имени Пушкина, Пушкин помогает Питунину в романтических отношениях, идея спасти Пушкина на дуэли).

- Какие средства художественной выразительности применены в монопьесе для создания образа Александра Сергеевича Пушкина? Приведите их примеры. (**Предполагаемый ответ:** эпитеты, риторические вопросы, восклицания, биографические элементы, в которых говорится о том, как все было устроено в жизни А.С. Пушкина).

- Что нам еще помогает представить «виновника всех бед Миши Питунина»? Через восприятие кого мы можем понять образ? (**Предполагаемый ответ:** через восприятие Миши Питунина действий поэта).

- Меняется ли отношение Миши Питутина в начале и конце монопьесы к великому поэту? Каким он предстал в его сознании вначале произведения? А каким к концу? Почему так произошло? (**Предполагаемый ответ:** в начальном эпизоде дуэли Пушкина с Дантесом, главный герой, восклицая, считал, что Александр Сергеевич – это слабый, не умеющий стрелять

человек. Затем Миша Питунин не считал его слабым, никому не нужным неудачником, наоборот, он почувствовал глубокое уважение к А.С. Пушкину за то, что он, несмотря на боль и ужасный холод, попытался сделать и свой дозволенный выстрел).

- Как вы думаете, почему Михаил Хейфец выносит понятие «камер-юнкер», а не «поэт» по отношению к Александру Сергеевичу Пушкину? С чем это может быть связано? (**Предполагаемый ответ:** Это связано, возможно, с тем, чтобы еще раз показать, что наличие низшего военного чина и отсутствие особых заслуг в данной сфере, не определяет человека, как личность. А.С. Пушкин, не имея и не отличаясь вышеперечисленным, оставался смелой личностью, способной постоять за честь родного ему человека, выйдя на дуэль с офицером-кавалергардом. Он хорошо осознавал на то, что идет и все равно не затрусил, не сбежал. А ценою своею жизни отстоял честь своей жены и показал себя настоящим мужчиной).

- Что общего между Мишей Питуниной и Александром Сергеевичем Пушкиным? (**Предполагаемый ответ:** анализируя действия, поступки и портрет главного героя и поэта в пьесе, можно заметить, что жизнь простого русского человека Питунина в один прекрасный момент сливается с жизнью Александра Сергеевича Пушкина. Теперь Пушкин становится будто бы его внутренним Я, его составляющей, помощником и даже смыслом. Ведь именно благодаря великому русскому поэту, Миша Питунин начинает искать себя в мире, своё предназначение в нем через судьбу и жизнь писателя. И теперь идея спасти камер-юнкера Пушкина превратилась и в идею спасения самого себя).

- Как вы считаете, почему Питунин загорелся идеей «спасения» А.С. Пушкина? (**Предполагаемый ответ:** идея спасти камер-юнкера Пушкина превратилась и в идею спасения самого себя).

6. Рефлексия: учащимся предлагается составить синквейн по теме урока. На слайд выводится алгоритм написания синквейна:

1ая строка: 1 существительное (Кто? Что?)

2ая строка: 2 прилагательных (Какой?)

3ья строка: 3 глагола (Что делает?)

4ая строка: одно предложение, выражающее отношение к теме (Что автор думает о теме?)

5ая строка: 1 слово-резюме (Кто? Что? Новое звучание темы).

Пример синквейна:

Питунин;

Целеустремленный, простой;

Спасает, переосмысляет, размышляет;

Пушкин - это будто бы внутреннее Я Питунина, его составляющее, помощник и даже смысл;

Идея.

7. Подведение итогов работы:

- Кратко перечислите приемы создания образа поэта, которые мы выявили сегодня по ходу урока.

- Как меняется отношение к Пушкину героя монопьесы?

- Каковы ваши впечатления от прочитанного произведения?

8. Домашняя работа.

Вариант 1. Написание развернутого ответа на вопрос (на выбор).

1) Понравилась ли вам монопьеса Михаила Хейфеца «Как спасти камер-юнкера Пушкина»? Что именно? Обоснуйте ответ, приведите аргументы.

2) Как вы считаете, удачно ли такое «новое прочтение» биографии великого поэта А.С. Пушкина? Почему? Ответ обоснуйте, приведите аргументы.

Вариант 2. Подобрать любой отрывок из монопьесы и инсценировать его.