

*Баранов Дмитрий Кириллович*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
baranovdk@gmail.com

## **Взаимодействие вербального и невербального в моноспектаклях Е. В. Гришковца как способ преодоления постмодернистской традиции\***

**Для цитирования:** Баранов Д. К. Взаимодействие вербального и невербального в моноспектаклях Е. В. Гришковца как способ преодоления постмодернистской традиции. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 427–445.  
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.302>

Статья посвящена анализу взаимодействия вербальных и невербальных элементов в моноспектаклях Е. В. Гришковца, при этом материалом для анализа служат официальные видеозаписи спектаклей. Это связано с тем, что сыгранные автором спектакли и выпущенные после этого тексты пьес являются хотя и связанными между собой, но разными произведениями — с разным содержанием, мотивной системой, используемыми художественными приемами и по-разному расставленными смысловыми акцентами. Демонстрируется, что невербальные элементы (пространственные перемещения, жестикация, взаимодействие с реквизитом и декорациями и пр.) используются Гришковцом для игры с границами между художественным текстом и внешней действительностью, а также для того чтобы вовлечь зрителя в происходящее на сцене и дать возможность соотнестись с рассказчиком. Мотивный анализ показывает значимость для драматургии Гришковца темы ненадежности или недостаточности человеческой речи. Неслучайно в творчестве Гришковца можно обнаружить многие черты постмодернистской поэтики (игровая интертекстуальность, ненадежный повествователь, смешение границ повествовательных инстанций и границ между текстом и реальностью и т. д.), однако автор создает иллюзию ориентации на постмодернистскую традицию лишь для того, чтобы, вербально подчеркнув проблематичность общения людей друг с другом в силу ненадежности языка, наладить коммуникацию рассказчика со зрителями — благодаря в первую очередь невербальным средствам. Так сложное выстроенное взаимодействие вербальных и невербальных элементов, литературного и театрального начал позволяет Гришковцу наметить и преодолеть основную проблему постмодернистской культуры — проблему коммуникации.

*Ключевые слова:* Е. В. Гришковец, постмодернизм, проблемы коммуникации, взаимодействие литературы и театра.

Монодрамы Евгения Гришковца — одного из самых заметных деятелей современной отечественной драматургии — давно привлекают внимание критиков

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00527 «Литература “переходных эпох” как инструмент модернизации социальных связей», <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>, ИРЛИ РАН.

и исследователей. Исследовательский интерес сосредоточен в первую очередь на отличиях произведений Гришковца от традиционной драмы. Общим местом стало представление о своеобразной литературности пьес автора, о смешении драматического, лирического и эпического начал [Наумова 2009: 130, 171–173], о специфическом родо-видовом синкретизме [Гончарова-Грабовская 2009: 30]. Так, «ярко выраженная нарративная основа (герой-рассказчик, воспоминания, “пересказ рассказов о своей жизни”») воспринимаются как признак вторжения эпоса в драму [Гончарова-Грабовская 2009: 30] (об этом также см.: [Ай 2015: 190, 193; Байбекова 2019: 21]), в то время как о внедрении в драму лирического начала свидетельствуют: ассоциативный принцип сцепления эпизодов [Гончарова-Грабовская 2009: 27–28; Наумова 2009: 139; Карбивничая 2014: 67; Байбекова 2019: 19–20]; лирические отступления [Гончарова-Грабовская 2009: 29; Байбекова 2019: 21]; «проговаривание таких, казалось бы, несущественных мелочей, на которые и в жизни-то времени жаль, не то что в театре», что помогает вызвать ощущение родства зрителя и рассказчика [Павленко 2017: 100]; сложность в проведении четких границ между автором, рассказчиком и героем в связи с сосредоточенностью на изображении одного сознания, которое выступает одновременно объектом и субъектом [Агеева 2016: 13; Ай 2015: 193; Гончарова-Грабовская 2009: 28; Наумова 2009: 28]; то, что сюжет строится на смене эмоциональных состояний героя/рассказчика [Агеева 2016: 13] и др. Интерес к литературности творчества Гришковца приводит к тому, что собственно «драматургичность» его произведений в существующих исследованиях отходит на второй план. Парадокс в том, что исследователи, желающие описать новизну театра Гришковца, рассматривают пьесы автора как произведения литературы, оставаясь при этом в плену инструментария, разработанного литературоведением для работы с классической, а не с новой драмой. Так, литературоведение привыкло работать с текстами пьес как с оригинальным произведением — инвариантом, который может быть воплощен по-разному в постановках разных режиссеров. Но природа произведений Гришковца совершенно иная и требует иного подхода. Дело не в том, что сам автор ставит свои пьесы, и даже не в том, что сначала Гришковец играл свои спектакли, а уже потом издавал тексты пьес (то есть изданные тексты вторичны). Важно то, что сыгранный спектакль и изданный текст пьесы в случае с творчеством Гришковца — вовсе не два варианта одного произведения искусства. Это два хотя и связанных между собой, дополняющих друг друга, но все же разных художественных текста с разным содержанием, чертами поэтики и даже прагматикой. Когда О. С. Наумова обращает внимание на ремарки вроде: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать...» — она делает вывод, что автор пьесы «доверяет персонажу стать соавтором», то есть в пространстве ремарок смешиваются повествовательные инстанции [Наумова 2009: 133]. Но логичней обратить внимание на смысл, лежащий на поверхности: перед нами не традиционная пьеса для чтения, а своего рода инструкция для читателя, который может захотеть сам сыграть спектакль для своих знакомых. Ремарка направлена не от автора к рассказчику, но напрямую к читателю как возможному будущему исполнителю, и перед нами очевидная попытка автора вовлечь реципиента в сотворчество.

Содержание записанных версий постановок и изданных пьес заметно различается. Обратим внимание на отсутствующий в тексте пьесы эпизод из видеOVERSII

спектакля «Как я съел собаку». Рассказчик повествует о том, как подплывал к месту службы, и обращает внимание на яблоко, которое у него осталось: «Это яблоко дала мне мама, когда провожала меня служить... на вокзале родного города она мне дала... Ну в смысле только не подумайте, что она дала мне его так: “Сынок! Возьми яблоко”. Нет-нет. Это была сумка с продуктами...» [Как я съел собаку: 43:45]<sup>1</sup>. Во время долгой паузы после слова «сын» рассказчик изображает, как мать протягивала яблоко, сопровождая этот жест картинным поклоном, что, вкупе с интонацией речи, наводит зрителя на ассоциации с советскими фильмами-сказками. Зритель, видящий и слышащий это, может обратить внимание на то, что в основе сюжета всего спектакля лежит структура волшебной сказки: герой покидает отчий дом, преодолевает огромное пространство, движется сначала по земле, потом по воде, попадает на пугающий «Русский остров», то есть в другой мир — чем-то похожий на привычный, а чем-то от него отличающийся — там герой проходит разные обряды инициации, в том числе терпит ритуальные страдания и унижения, взрослеет и уже в новом статусе возвращается в отчий дом. На возможные ассоциации со сказкой работают даже некоторые особенности коммуникативной ситуации моноспектаклей Гришковца. Так, Н. М. Герасимова отмечала, что «в русской фольклорной традиции Сказочник обладает триединым статусом: он реальный рассказчик, создатель сказочной “картины мира” и герой сказки» [Герасимова 1997: 13], при этом он вступает в диалог с аудиторией [Герасимова 1997: 13] и играет с границей между сказочным миром и внешней действительностью, в том числе за счет того, что то помещает себя как героя внутрь изображенного мира (например, за счет формул вроде «я там был, мед пил...»), то смотрит на этот мир со стороны (например, за счет комментариев, касающихся и внетекстовой действительности), занимает позицию демиурга [Герасимова 1997: 12–16]. Важнейшую роль играет сам процесс рассказывания, акт говорения, когда сказочник «творит сказку вместе с аудиторией в конкретное время и в конкретном месте» [Герасимова 1997: 14]. Все упомянутые черты сказки как речевого жанра мы обнаруживаем и в коммуникативной структуре моноспектаклей Гришковца<sup>2</sup>. Между тем, хотя К. В. Синегубова, например, пишет, что поедание героем собаки является частью обряда инициации [Синегубова 2014], исследователи никогда не отмечают, что в спектакле в целом как-то обыгрывается фольклорная структура — потому что этот смысловой пласт в изданном тексте пьесы значительно менее заметен.

Для более полного понимания феномена Гришковца следует обратиться не только и не столько к изданным **монодрамам**, сколько к официальным видеoverсиям сыгранных **моноспектаклей** (тем более что известность к Гришковцу пришла именно после них, а не после издания книжного варианта, и не случайно Гришковец — театральный деятель более заметен в современном культурном процессе, нежели Гришковец-писатель). Конечно, исследователи справедливо замечают, что монодрамы Гришковца, в отличие от более традиционных, сконцентрированы на изображении одного сознания, и Наумова даже делает вывод, что за счет это-

<sup>1</sup> Здесь и далее при обращении к видеoverсиям спектаклей Гришковца указывается минута и секунда начала цитируемого фрагмента.

<sup>2</sup> Кроме того, как и в случае со сказкой, каждое конкретное исполнение текста неповторимо и представляет собой самостоятельное произведение, ведь Гришковец каждый раз, исполняя тот же самый спектакль, что-то в нем немного меняет.

го «стирается родовое отличие драмы от лирических и повествовательных жанров» [Наумова 2009: 171], а потому кажется логичным изучать в первую очередь «моногероя» [Гончарова-Грабовская 2009: 28] и его речь<sup>3</sup>. При этом представляет крайне важной мысль Н. А. Агеевой о том, что в монодрамах автора «статусом события при этом в кругозоре читателя/зрителя наделяется не то, о чем говорят герои, а само их говорение, которое становится способом экспликации изменений, происходящих внутри героя “здесь и сейчас”» [Агеева 2016: 14]. Однако драматургический текст отличается от литературного не только тем, что обычно сосредоточен на изображении взаимодействия разных сознаний. Перформативность произведений Гришковца достигается не только и не столько за счет содержания и устройства речи рассказчика, организованной как лирический текст, сколько за счет собственно театральных средств, то есть благодаря особенностям и возможностям собственно перформативного вида искусства<sup>4</sup>. Речь о физическом присутствии автора<sup>5</sup> и зрителей в одном пространстве, о перемещениях по сцене, о взаимодействии с декорациями и реквизитом, жестикуляции и прочих способах невербального общения со зрителем<sup>6</sup>. Все это лишь в очень ограниченном виде отражено в изданных текстах пьес.

Обратимся к первому моноспектаклю Гришковца «Как я съел собаку». На его примере рассмотрим, как внелитературные элементы — в первую очередь пространство сцены и находящийся на ней реквизит — способствуют формированию смысла произведения.

«Как я съел собаку», как и все прочие моноспектакли, построен на разнице между повествующим и повествуемым «я» (в целом на то, что в драматургии и конкретно в первом спектакле Гришковца смешиваются границы между повествовательными инстанциями, а также размываются границы между художественным

---

<sup>3</sup> Наумова, хотя и оговаривает, что записанные варианты пьес издаются через несколько лет после того, как Гришковец начинает играть тот или иной спектакль, настаивает на том, что современная драма является в первую очередь именно специфическим литературным родом, а не самостоятельным видом искусства [Наумова 2009: 132–133]. Поэтому в одном ряду с монодрамами исследовательница рассматривает текст Гришковца «Сейчас», хотя и отмечает, что «в тексте отсутствуют внешние атрибуты, указывающие на его принадлежность к драматургическому роду. Это монолог лирического героя Гришковца» [Наумова 2009: 156]. Представляется, что полное приравнение монодрамы к лирическому монологу, к собственно литературному тексту уводит в сторону от осознания специфики творчества Гришковца.

<sup>4</sup> Ср. показательное высказывание Ц. Ай: «Монодрама Гришковца — перформансы на сцене, где воплощается эстетика энергетического становления» [Ай 2015: 190].

<sup>5</sup> Ай обращает внимание на значимость для рассказчика Гришковца собственного тела в связи с поднимаемой в монодрамах проблемой самоидентификации, однако Ай интересует не столько физическое существование человека на сцене, сколько речь рассказчика о собственной физиологии [Ай 2017: 728–729].

<sup>6</sup> Метц отмечает, что именно сопresутствие актеров и зрителей в реальном пространстве и времени принципиально отличает театр от кино, для которого характерно «воображаемое означающее» [Метц 2013: 72–73]. О значимости физического присутствия тела актера в одном пространстве со зрителями как об одной из ключевых особенностей театра вообще и постдраматического театра в частности говорит и Леман [Леман 2013: 154–158]. Иногда исследователи Гришковца обращают внимание на реквизит на сцене [Агеева 2009: 264; Наумова 2009: 146–147] или на размывание границ повествовательных инстанций именно во время выступления, в процессе говорения [Наумова 2009: 130–134] — но только в той степени, в которой об этом можно говорить, анализируя содержание изданных пьес, и никогда пространство и время спектакля не становилось предметом отдельного анализа.

миром и внешней действительностью, уже обращали внимание исследователи, см.: [Агеева 2009: 264; Гончарова-Грабовская 2009: 29; Липовецкий 2012: 120–122; Ай 2017: 527]). Это «я», заявленное в самом названии, как уже отмечала М. Г. Карбивничая, появляется на сцене как минимум в трех ипостасях, ведь «я» каждого временного пласта («дофлотское прошлое», «флотское прошлое» и настоящее [Карбивничая 2014: 68]) отличны друг от друга. Все три инстанции по-разному воплощаются в тексте, при этом порой между ними сложно провести четкую границу.

Так, на сцене присутствует «я» рассказчика — это внешняя повествовательная инстанция. Это взрослый герой, порой обращающийся к своему бытовому опыту, понятному взрослому человеку. При этом сам рассказчик на протяжении спектакля практически не меняется, хотя в зависимости от того, о чем и как он говорит, значительно меняется его настроение.

Также «я» относится к образу героя в детстве. Персонаж-ребенок также не меняется. Отсылки к детскому восприятию оказываются в этом спектакле самым простым способом, чтобы вызвать у зрителя чувство ностальгии (о значимости мира детства и ностальгии в творчестве Гришковца см.: [Ай 2014: 20–21; Мещанский 2015: 158]).

Третьим «я» в спектакле оказывается герой, каким он был, когда уезжал служить, служил на флоте, вернулся в родной город. Этот герой меняется на протяжении повествования. С его изменениями связано течение времени внутри художественного мира.

Но есть еще одно «я», еще один важный субъект. Это «я» реального автора (на то, что в целом граница между биографическим автором и рассказчиком или героем размывается, указывает Наумова [Наумова 2009: 173]). При анализе литературного текста конкретный автор редко интересует исследователей, однако в силу специфики театрального действия человек по имени Евгений Гришковец, физически присутствующий перед зрителями, становится частью художественного текста. Сцена в спектакле двухуровневая: посреди нее находится что-то вроде помоста, где расположены предметы реквизита. Спектакль (в отличие от изданного текста пьесы) начинается со вступления, где человек на внутренней сцене позиционирует себя как конкретного автора и очерчивает границы художественного мира. Человек говорит, что спектакль еще не начался, вот сейчас он со сцены уйдет, а когда вернется уже в другой одежде на эту сцену, то будет уже не автором, а персонажем начавшегося спектакля. Так в начале спектакля человек на сцене намечает границу между собой, конкретным автором Евгением Гришковцом, и героем/рассказчиком — на это указывает Агеева [Агеева 2009: 264]. Однако на протяжении спектакля границы, очерченные во вступлении, нарушаются. Причем возможное разрушение границы между человеком во вступлении и рассказчиком спектакля оговаривается им самим: «...для меня, сколько бы я ни играл этот спектакль... остается такой большой вопрос внутри спектакля: где я там, а где персонаж» [Как я съел собаку: 02:10]. Гришковец, трогая свое лицо, говорит: «Фактически-то ведь это буду я» [Как я съел собаку: 02:30]. Тот факт, что актер физически присутствует на сцене, приводит к смешению повествовательных инстанций. Фраза Гришковца напоминает зрителю о реальном человеке, играющем спектакль, она может напомнить зрителю о том, что реальный Гришковец служил на флоте — ведь текст позиционируется и воспринимается как автобиографический.

То акцентирование, то размывание границ между повествовательными инстанциями играет важную роль в развитии сюжета спектакля. Человек во вступлении очерчивает границы фикционального мира пространством внутренней сцены. Но на шестнадцатой минуте спектакля рассказчик, предаваясь воспоминаниям, представляет себя ребенком, который открывает дверь, чтобы выйти из дома (этот эпизод отсутствует в литературном издании), и говорит: «И стоишь вот так на пороге, а там зима, там утро, там темно и где-то впереди вон там вот, где-то впереди школа и еще впереди четыре года учиться. И ты перед этим всем постоял, как космонавт перед открытым космосом, и потом вот туда так...» [Как я съел собаку: 15:50] — затем человек на сцене картинно делает шаг вперед. Впрочем, он удерживается и так и не сходит вниз: лишь ставит одну ногу, но затем убирает обратно. Понятно, что Гришковец в этом эпизоде обращается к хронотопу порога: выход ребенка из дома сопоставляется с выходом в «страшную» взрослую жизнь. При этом выход во взрослую жизнь за счет игры с физическим пространством сцены составляет параллель к выходу героя за границы художественного мира. В глазах наивного зрителя ребенок, о котором идет речь в спектакле, когда-то вырос во взрослого Евгения Гришковца, который создал этот спектакль, где центральным сюжетом является сюжет взросления. Однако спектакль только начался, и пока граница между миром детства и взрослой жизнью, между художественным текстом и реальностью не пересекается.

Пересекается она позже — непосредственно перед финалом спектакля. На сто девятой минуте рассказчик решает показать, как он драил палубу. Это действие предваряется рассказом о том, что на флоте у каждого предмета или явления есть особый смысл. В том, что палубу драят четыре раза в день, в самом этом процессе есть некий смысл, но он не имеет ничего общего с идеей поддержания чистоты. И все люди на флоте пытаются понять этот смысл и в конце концов улавливают его, но не могут найти слов для его выражения («драянье палубы на флоте — это бесконечный творческий процесс поиска тех самых слов, которые наконец-то выразят смысл этого действия» [Как я съел собаку: 107:10]). Поэтому не нужно даже пытаться что-то объяснить — можно лишь попробовать показать на сцене, как это происходило. Причем рассказчик упоминает, что не сможет сказать всех тех слов, что обычно говорятся в процессе, так как ситуация неподходящая (имеется в виду, что нельзя использовать в спектакле матерную лексику), но «важнее будет интонация и энергия — а это вы почувствуете») [Как я съел собаку: 108:05]. Человек на сцене берет стоящее на сцене ведро с водой и тряпку, сходит с внутренней сцены и драит пол прямо перед зрителями. Это делает повествователь — он прямо предупреждает зрителей о том, что сейчас покажет, как раньше это делал. В то же время он является и героем, о котором все-таки идет речь в спектакле, ведь в это самое время он озвучивает прямую речь матроса и «руководящего» им офицера. При этом офицер ругает матроса, мы понимаем, что перед нами ритуальное унижение, характерное для обряда перехода — неслучайно упоминается об изменениях, произошедших с героем, о том, что через полтора года «драяния» палубы он сам понял, что смысл в этом есть, и мыть нужно чаще [Как я съел собаку: 105:45] (а именно после эпизода с палубой начинается рассказ о том, как же герой съел собаку).

Так граница между повествующим и повествуемым «я» в очередной раз размывается. И в это же время размывается и граница между героем-рассказчиком и кон-

кретным автором, так как действие происходит уже за пределами фикционального мира внутренней сцены — в пространстве, которое было очерчено как внехудожественное, в пространстве реальных автора и зрителей (при этом у зрителя может возникать и логичная мысль о том, что Гришковец — конкретный автор — действительно служил на флоте и когда-то драил палубу). Выход за рамки художественного мира в реальный подчеркивает свершившийся (точнее, совершающийся на глазах зрителя) переход героя из мира детства в мир взрослых.

В изданном тексте пьесы не оговаривается, что все действие должно происходить за пределами внутренней сцены, перед зрителем; кроме того, совершенно не поднимается тема недоверия к слову, невозможности найти нужные слова и выразить смысл процесса. Очевидно, это связано с тем, что в книге, в отличие от спектакля, невозможно противопоставить ненадежным словам повествователя непосредственно воспринимаемое зрителем действие. Зато в литературной версии делается дополнительный акцент на изменении статуса героя, на обряде перехода: там не просто упоминается, что через полтора года герой начал понимать, что драить палубу нужно как можно чаще, но отмечается, что герой стал вести себя так, как вели себя старшие матросы по отношению к молодым: «А прошло года полтора, и я сам стал видеть, что посуду моют... не очень..., и палубу тоже не... особенно... стал замечания делать... ну, не нравилось мне» [Зима: 193]. Это еще раз указывает на то, что моноспектакли и записанные тексты монодрам логично воспринимать как связанные между собой, но самостоятельные тексты, автор выстраивает их по-разному, используя возможности двух видов искусства.

Показателен самый финал спектакля, принципиально отличающийся от литературного варианта. В финале изданного текста пьесы, как отмечает Агеева, делается акцент на невозможности возвращения к себе-ребенку или себе-матросу («У меня в жизни этого уже не будет. Никогда!.. Никогда. Но раньше было как-то... я не знаю... а домой пришел, а дома нет!») [Агеева 2009: 264]; кроме того, «герой оставляет за адресатом право “понять, разобраться” в происходящем, интерпретировать: “Я бы не стал так однозначно. Я же не настаиваю. Это уж — как хотите...”» [Агеева 2009: 265]. В спектакле же рассказчик, проговаривая те же вещи, делает акцент на том, что не очень понятно, зачем он все рассказывал и что хотел сказать, возникает мысль о невозможности объяснить что-то словами (показательна последняя реплика в спектакле: «А если посмотреть на все вот это вот — ну, что я тут рассказывал — с другой стороны взглянуть... то... а другой стороны-то и нету...» [Как я съел собаку: 126:40]). В конце концов он машет на зрителей рукой [Как я съел собаку: 127:05], подчеркивая, что коммуникация не удалась, и ему так и не удалось сформулировать что-то важное. Он отказывается от слов и уходит. При этом по ходу финального монолога рассказчик убирает с внутренней сцены оставшийся там реквизит. Остаются только канаты, разбросанные по полу. Рассказчик наматывает их на себя и уходит в сторону кулис, канаты тянутся за ним, и в конце внутренняя сцена остается совершенно пустой<sup>7</sup>. Перед нами своеобразная визуальная метафора: канаты, волочащиеся по сцене, тянутся за героем — так в глазах

<sup>7</sup> В литературном варианте не описывается подробно, что происходит с реквизитом, отмечается лишь, что нужно вынести все со сцены, чтобы она осталась пустой. В видеверсии Гришковец не уносит стул за кулисы, но просто переставляет его с внутренней сцены на внешнюю — это еще раз подтверждает, что внешняя сцена мыслится как пространство внешней действительности.

зрителя тянутся за реальным человеком на сцене воспоминания, преобразованные в художественный текст. Можно вспомнить сказанные во вступлении слова: «За то время, пока я играю этот спектакль, персонаж не изменился, а я изменился» [Как я съел собаку: 2:35]. И неслучайно Гришковец, когда возвращается к зрителям на поклон, внешне чем-то похож на себя из вступления, чем-то на героя, будто он вообрал в себя персонажа: он босиком, как в спектакле, в очках, как во вступлении, при этом на нем нет ни рубашки из вступления, ни матросской робы, зато штаны и футболка на протяжении всего произведения остаются неизменными. Границы художественного мира, намеченные вначале спектакля, окончательно рушатся, содержимое фиктивной реальности в каком-то смысле выносятся Гришковцом наружу, в мир зрителя<sup>8</sup> — ведь тем, каков Гришковец сейчас, он как будто «обязан» своему герою (вспомним слова из вступления: «Этот спектакль — это часть моей биографии» [Как я съел собаку: 01:40]).

Опробованная в пьесе «Как я съел собаку» повествовательная стратегия, заключающаяся в том, что в финале действия границы между изображенным миром и миром зрителей рушатся, используется и в последующих моноспектаклях. Рассмотрим ее использование на примере третьего моноспектакля — «Дредноуты». Рассказ человека на сцене разворачивается в двух планах. Большая часть речи посвящена событиям Первой мировой войны. Эти истории герой сопровождает отсылками к «реальному миру», к бытовым ситуациям, ведь он пытается обнаружить параллели историям войны в своей привычной жизни. Изредка возникают эпизоды, относящиеся одновременно к обоим смысловым планам. Так, например, ближе к началу герой вспоминает, как сам служил на флоте [Дредноуты: 15:00], и описывает конкретный эпизод снегопада в море, который тематически отсылает и к жизни героя, и к его историям про корабли Первой мировой. Что важнее, эти два плана сталкиваются в физическом пространстве сцены — например, за счет плавающих в тазу и сгорающих в финале бумажных корабликов, которые с подачи рассказчика связываются не только с погибающими в войне кораблями, но и с нереализованными мужскими амбициями.

Напряжение в повествовании строится на том, что герой не понимает чего-то в тех событиях войны, которые описывает. Непонятым для героя оказывается концепт флага. Точнее, герою сложно почувствовать значимость этой вещи. Лейтмотивом звучат слова «нити — полотно — флаг». Эти слова частично дублируются на уровне сюжета эпизодов: отдельные человеческие жизни (обыгрывается «нить» как обозначение жизненного пути) в определенный момент создают полотно — оказываются на одном корабле, корабли же оказываются живыми (в речи рассказчика постоянно используются олицетворения), и что еще более важно — они могут погибать. Корабли умирают, не спустив флаг. И здесь кроется то, что не понимает герой. Зачем команде тонущего корабля продолжать стрелять, если шансов попасть в противника нет. Зачем капитану умирать вместе с кораблем, не спуская флаг, когда есть возможность бросить корабль и спастись. Почему именно тогда, когда матрос знает, что его корабль сегодня, выйдя из гавани, вступит в бой, выиграть который невозможно, этот матрос не может опоздать на корабль и тем самым спастись.

<sup>8</sup> Так сказочник в конце процесса рассказывания сказки выводит аудиторию во внешнюю действительность [Герасимова 1997: 15].

Для героев рассказываемых историй флаг является важным символом, его значение нельзя описать словами, но все моряки чувствуют значимость флага. Рассказчик легко находит разные параллели и примеры из окружающей жизни для самых разных ситуаций, но не может найти в окружающей его действительности символа, того, что оказывалось бы на месте флага. И через рассказывание истории он наконец к чему-то приходит. Ближе к финалу герой говорит о Дредноуте, который оказывается виден ему (и не обязательно только ему) в небе среди обычной жизни [Дредноуты: 97:00]. Этот дредноут и становится для героя чем-то вроде символа. Он доказывает, что «этот» мир вокруг и «тот» мир моряков Первой мировой войны — один и тот же мир, просто увиденный разными людьми с разных временных точек зрения. Бытовой мир, узнаваемый зрителем, и отдаленный от зрителей романтический мир подвигов Первой мировой оказываются двумя сторонами одной реальности, и граница между привычной и художественной реальностью ставится под сомнение.

В спектакле мы видим своеобразную вариацию размышлений на тему смысла жизни, где герой не находит, в чем состоит этот смысл, однако приходит к определенной гармонии, утвердительно ответив на вопрос, есть ли смысл вообще. В самом финале разные повествовательные инстанции, объединенные в человеке на сцене, окончательно смешиваются. Рассказчик комментирует происходящее на сцене, подчеркивая «сделанность» художественного текста, то есть выступает в глазах зрителя как автор: «я сейчас подскажу, что вы должны подумать: с корабликов начал, корабликами закончил, какая крепкая композиция, молодец» [Дредноуты: 110:00]. Отметим, что здесь же, в самом финале, подчеркивается разница между несовершенным вербальным общением и невербальным: «И еще, когда они загорятся, вы сразу почувствуете, что он уже больше ничего не будет говорить... это так, просто к слову... он — это я... <...> но это так, к слову просто... чтобы как-то закончить... потому что есть ощущение, что чего-то недоговорил... что-то как-то... да... <...> ...всегда есть ощущение, что чего-то не договорил, ну ладно» [Дредноуты: 108:05]. После этой речи бумажные кораблики поджигаются, и так связываются повествуемый и повествующий миры в пространстве сцены (важно, что в литературной версии и в спектакле в конце два соседних фрагмента меняются местами, так что литературная версия завершается рассказом о столкновении базового тральщика с немецкой эскадрой, а спектакль — именно эпизодом горения бумажных кораблей, сценой, где невербальные элементы выходят на первый план). После этого человек на сцене (разные повествовательные инстанции уже смешались воедино) садится за стол и пьет вино, которое пил, когда был персонажем произведения — одним из моряков. Так за счет невербальных средств разрушаются границы повествовательных инстанций, что ведет к созданию особой коммуникативной ситуации, где зритель должен, примеряя опыт персонажа, за которым зрителем угадывается конкретный автор, разделить неясное чувство наличия в жизни хоть какого-то смысла. Граница между художественной реальностью и внешней действительностью должна разрушиться, чтобы зритель смог осознать открытие героя как свое, как такое, которое касается не только художественного мира, но и привычной, бытовой реальности<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Как отмечал Леман, размывание границ между реальностью и фикцией, равно как и между эстетическим и внеэстетическим, вообще характерно для постдраматического театра [Леман 2013: 164].

Ментальное изменение героя (и одновременно с этим — подобное изменение идеального реципиента) и оказывается главным событием текста.

Итак, невербальные средства, доступные благодаря специфике театрального действия, используются Гришковцом наравне с собственно литературными приемами, описанными исследователями. Однако представляется, что можно описать характер взаимодействия элементов разных видов искусства более точно, нежели просто как «одновременное использование». Для этого обратим внимание на один из самых частотных мотивов творчества Гришковца — речь о теме провала коммуникации.

Как уже отмечалось, в финале «Как я съел собаку» рассказчик, который не может найти нужные слова, подчеркивает, что коммуникация со зрителем не удалась. Тема недоверия к слову, невозможности выразить то, что ты хочешь, окольцовывает произведение, ведь возникает она и в самом начале спектакля. Спектакль, в отличие от литературного варианта, начинается с того, что человек на сцене изображает мучительный поиск слов, никак не может начать говорить, в конце концов объясняет, что ему тяжело, потому что «слов для такой ситуации — чтоб начать говорить — не придумано» [Как я съел собаку: 04:40]. Чуть позже тема недоверия к слову развивается, и рассказчик предлагает представить ситуацию, когда ты не пьяным приходишь поздно домой, жена или мать спрашивает тебя, пил ли ты, ты все отрицаешь и с ужасом понимаешь, что если бы ты был пьян, ты бы произносил те же самые слова, и поэтому жена, конечно же, не верит [Как я съел собаку: 09:00]; и дальше тема ненадежности слов постоянно возникает по ходу спектакля.

Тема невозможности что-то объяснить является центральной и для второго спектакля — «ОдноврЕмЕнно», где рассказчик постоянно говорит о невозможности сделать так, чтоб другие люди поняли и тем более прочувствовали то, что хочется донести. Тема неудачной коммуникации остается одной из ведущих и в спектакле «Дредноуты», которому во вступлении даются красноречивые подзаголовки «спектакль для женщин» и «спектакль, который не получился», и в спектакле «Плюс один», заканчивающемся на признании рассказчика в невозможности найти нужные слова. Представляется, что эта тема играет важную роль вообще во всем творчестве автора (на значимость темы проблемной коммуникации в драматургии Гришковца в целом указывала Наумова, ее мысль о «разрушении номинативной функции слова» и о том, что «смысл акта “говорения” у Гришковца оправдывается только чувственным контактом человека с миром» [Наумова 2009: 138] представляется важной и актуальной).

Подобная сконцентрированность Гришковца на теме недоверия к слову и неудачной коммуникации не выглядит чем-то необычным в культуре, где важную роль играют идеи постмодернизма. И можно заметить, что в творчестве Гришковца можно найти много черт, традиционно ассоциируемых именно с постмодернистской поэтикой<sup>10</sup>. Например, отметим повышенную интертекстуальность, наличие равноправных отсылок к самым разным текстам от русского фольклора до мировой классики, от советских песен до узнаваемых формул массовой культуры. Причем отсылки эти довольно игровые — в качестве примера приведем хотя

<sup>10</sup> Обычно исследователи не рассматривают этот вопрос подробно, либо просто не поднимая тему постмодернизма, либо говоря о Гришковце как о постмодернисте так, как будто это очевидно [Ай 2015: 189].

бы момент, когда рассказчик в «ОдноврЕмЕнно» говорит, что всегда мечтал петь, как Элвис, и начинает петь. Агеева отмечает, что перед нами важнейшее событие, формально завершающее сюжет (герой осуществляет мечту) [Агеева 2009: 265], но важно, что, когда рассказчик начинает «петь», он на самом деле изображает не Элвиса, а Муслима Магомаева (звучит фонограмма Магомаева, исполняющего «Луч солнца золотого», а актер на сцене лишь открывает рот и использует жесты-куляцию, ассоциируемую с манерой исполнения этого певца). Отметим смешение границ повествовательных инстанций и даже границ между художественным текстом и внешней действительностью — вспомним все, что уже было сказано об игре с внутренней сценой в «Как я съел собаку». Обратим внимание на также характерную для постмодернизма рефлексивность по поводу процесса порождения художественного текста: например, уже приведенный фрагмент из финала «Дредноутов», где зрителям предлагается обратить внимание на композицию произведения. Там же, в финале, Гришковец говорит, что у него не осталось выразительных средств, поэтому он сейчас использует последнее, что есть на сцене: подожжет бумажные кораблики, и это будет значить, что мужские амбиции, как эти кораблики, так же легко сгорают [Дредноуты: 107:20]. Этот же пример демонстрирует, что рассказчик проявляет себя как ненадежный повествователь, ведь зритель прекрасно понимает, что горящие бумажные кораблики в первую очередь связаны с повествованием о настоящих кораблях, погибших в Первую мировую (на это, впрочем, повествователь также указывает чуть позже как бы вскользь [Дредноуты: 108:45]). Подобная ненадежность проявляется постоянно: так, использование дыма на сцене связано с развитием лейтмотива горения кораблей, хотя сам рассказчик в начале спектакля предупреждает, что дым никакого смысла не имеет, и пускается просто так, для красоты [Дредноуты: 2:30].

Однако, несмотря на наличие отдельных черт постмодернистской поэтики, представляется, что в творчестве Гришковца нет главного — постмодернистского мировоззрения. Нет цели освободить читателя от инерционности его мышления, вызванной давлением культурных традиций. Нет принципиального отказа от каких бы то ни было позитивистских идей. В художественном мире автора из представления о недоверии к языку не следует мысль о бессмысленности общения в принципе.

Напротив, во всех спектаклях Гришковца важнейшую роль играет стремление каким-то образом преодолеть коммуникативный провал, дать зрителю понять (или, точнее, прочувствовать) то, что хочет донести автор. Исследователи обращают внимание на то, что основная задача моноспектаклей Гришковца — вызвать определенные сильные эмоции, дать зрителями и читателям соотнестись с состоянием героя<sup>11</sup>, осознать и принять то, что осознал герой: «Для персонажа оказывается важным не только пережитая им ситуация «откровения», ощущения тождественности самому себе, но и ретрансляция этой ситуации воспринимающему сознанию <...> Герой предлагает адресату не просто быть свидетелем и судьей в этой коммуникативной ситуации, а сочувствовать, сопереживать, даже в какой-то мере соучаствовать, вовлекая его, если не физически, то ментально, непосредственно в театральное действо» [Агеева 2016: 174].

<sup>11</sup> Ср. у Липовецкого: «Зритель Гришковца должен совпасть с персонажем, мысленно воскликнуть: как это точно! я сам хорошо это помню!» [Липовецкий 2012: 122]

Агеева уже обращала внимание на отдельные переключки между началом и финалом, говоря о специфической замкнутости пьес Гришковца [Агеева 2009: 264]. Представляется, что значима не кольцевая композиция сама по себе, но то, что на самом деле в финале произведений мы всегда сталкиваемся не просто с повтором темы из вступления, но с выводом этой темы на новый уровень.

«Как я съел собаку» начинается с того, что человеку на сцене сложно подобрать слова, начать рассказывать — в финале человек на сцене приходит к невозможности что-то рассказать зрителю и отказывается от коммуникации, однако этот вербализуемый отказ противоречит коммуникативной ситуации всего спектакля, ведь когда зрители испытывают чувство ностальгии<sup>12</sup>, это является свидетельством успеха настоящей коммуникации.

Спектакль «ОднорЕмЕнно» строится на отдельных историях, связанных с четырьмя предметами, находящимися на сцене — микрофоном, летчицким шлемом, мечом и анатомической схемой человека. В начале спектакля человек на сцене говорит о желании и невозможности сделать так, чтоб другие люди поняли, а еще лучше прочувствовали то, что он хотел бы донести. На сто сорок пятой минуте он повторяет эту мысль и говорит, что надо было просто молча выпрыгнуть в начале спектакля на сцену с четырьмя предметами, о которых шла речь, а затем уйти. Однако очевидно, что в глазах зрителя у этих предметов смысл появляется лишь благодаря самому процессу рассказывания. Именно в этом спектакле явственней всего чувствуется ориентация Гришковца на традиции русской лирики, задающей вопрос о возможности выразить невыразимое. Художественный текст, принимаемая недостаточность слов, тем не менее призван в процессе диалога с реципиентом оказать на него эстетическое воздействие, заставить испытать эмоции, для точного описания которых не хватает слов языка. Гришковец следует стратегии лирики — при этом он расширяет арсенал средств воздействия на реципиента благодаря невербальным театральным элементам. В начале спектакля предметы на сцене не обладают в глазах зрителей самостоятельным значением, но в процессе театрального действия благодаря словам и действиям человека на сцене с этими предметами связывается определенный смысл. И когда в финале зрители видят эти самые предметы, присутствующие в их физической реальности, находящиеся буквально в нескольких метрах от них, они чувствуют и большее приобщение к художественному миру.

В начале «Дредноутов» человек на сцене говорит, что это спектакль, который не получился, спектакль для женщин — для тех, кому никогда ничего не получается объяснить. В конце он говорит о том, что многое так и осталось не рассказанным, можно было бы поговорить не о морях, а, например, о пожарниках... И здесь подчеркивается коммуникативная проблема, но если зрителям понравился спек-

---

<sup>12</sup> См. некоторые показательные высказывания реальных зрителей: «Странные ощущения ностальгии и одновременно облегчения от того, что те времена прошли — это то, что каждый зритель мог чувствовать, смотря монолог» [Кинопоиск. Как я съел собаку]; «Все, абсолютно все зрители плачут и смеются, ностальгически вздыхают или понимающе кивают в такт изумительному монологу со сцены» [Кинопоиск. Как я съел собаку]; «Он смог выразить словами то, что каждый из нас хранит где-то глубоко в душе, что-то теплое и родное, ностальгия по которому живет в каждом из нас» [Кинопоиск. Как я съел собаку].

такль<sup>13</sup> — даже просто на эмоциональном уровне — значит, эта коммуникативная проблема решается, спектакль на самом деле получился. Моноспектакли организованы так, чтобы подчеркивалась разница между информацией, озвученной в начале спектакля и сначала не вызывающей особых эмоций, и переживанием зрителей, возникающим благодаря тому, как разворачивается спектакль — это переживание зачастую противоречит тому, о чем говорит рассказчик.

Обращение к формальным чертам постмодернизма нужно Гришковцу, чтоб подчеркнуть центральную проблему постмодернистской культуры — проблему коммуникации, вызванную недоверием к сказанному или написанному слову. Но непосредственная реальность, чувственное восприятие — то, что плохо подвластно постмодернистской культуре. Если зритель смотрит комедию, он либо смеется, либо нет, если смотрит фильм ужасов — либо боится, либо нет, и здесь не играет особой роли то, «верит» ли зритель, что происходящее на экране смешно или страшно — он просто смеется либо боится. Однако перформативное высказывание не может быть истинным или ложным. Представляется, что Гришковцу удается обойти коммуникативные препятствия перформативностью своих текстов: он заставляет зрителей испытать нужное чувство (например, чувство ностальгии или веру в существование в жизни смысла — в зависимости от спектакля), и если зритель это пережил, это значит, что коммуникация удалась — даже если ненадежный рассказчик вербально заявил, что у него ничего не получилось. А для того чтобы вызвать сопереживание, чтобы вызвать эмоцию, нужно не только обращаться к лирическим структурам, завязанным на узнавании реципиентом личного опыта рассказчика, но и использовать элементы театрального действия, чтобы, разрушая по ходу спектакля границы между художественной и внешней действительностью, приближать художественный текст к читателю, «выводить» смысл во внешнюю действительность. Учитывая лишь содержание речи рассказчика, еще можно увидеть в Гришковце постмодерниста, но если взять во внимание все художественное целое, учесть и невербальные элементы, становится очевидно, что Гришковец бросает вызов постмодернистской традиции. Вербальные и невербальные элементы то дополняют друг друга, то формируют взаимоисключающие сообщения, и именно возникающее за счет этого напряжение позволяет подчеркнуть, а затем разрушить повествовательные границы, выстроить особую коммуникацию со зрителем, который активно вовлекается в художественный текст (на то, что зритель или читатель Гришковца активно вовлекается в происходящее с героем, соучаствует в создании произведения, уже неоднократно обращали внимание исследователи, см.: [Гончарова-Грабовская 2009: 29; Ай 2015: 189]).

Э. Бентли отмечал, что современный театр становится все больше похож на кино: обычно зритель как бы смотрит на происходящее сквозь замочную скважину, наблюдает за людьми на сцене, но не разделяет с автором ответственность за происходящее [Бентли 2004 184]. Моноспектакли Гришковца представляются любопытным исключением: чтобы спектакль передал должный смысл, зрителю нуж-

---

<sup>13</sup> А моноспектакли Гришковца пользуются большим успехом у зрителей. В частности, спектакль «Дредноуты» на портале «Кинопоиск» имеет рейтинг 8.127 из 10, сложившийся из оценок почти пяти тысяч зрителей, а в зрительских отзывах говорится о сильном эмоциональном воздействии спектакля [Кинопоиск. Дредноуты]. Об успехе моноспектаклей Гришковца см. также: [Липовецкий 2012: 117–118].

но проявить свою активность, достроить текст и осознать свое участие в нем. Все финалы спектаклей принципиально отличаются от финалов изданных пьес: всегда подчеркивается недостаточность или ненадежность речи, языка и завершается спектакль в первую очередь с помощью невербальных элементов; кроме того, во всех спектаклях, начиная со второго («ОдноврЕмЕнно»), делается явный акцент на пробуждении зрительского отклика и на единении зрителей и человека на сцене. Так, в финале «ОдноврЕмЕнно» рассказчик снимает одну из картонных звезд, висящих в воздухе, предупреждает, что она на счет «три» упадет, и предлагает зрителям загадать желание, предупредив, что сам тоже это сделает [ОдноврЕмЕнно: 107:30]. Далее звезда падает, рассказчик под зазвучавшую музыку при изменившемся освещении начинает собираться, затем медленно перешагивает через веревочку, обозначающую границу между художественным и нехудожественным пространством. Когда Гришковец возвращается на поклон, он сначала стоит во внешнем пространстве и, казалось бы, может восприниматься как конкретный автор, находящийся за пределами уже закончившегося спектакля, но когда возвращается «на бис», заходит внутрь, в ринг. Ему дарят цветы, а он в ответ дает по картонной звезде из декораций — пространственная граница спектакля окончательно размывается. И позже, в то время когда в видеовersion начинаются титры (то есть уже не только на пространственной, но и на временной границе художественного текста), Гришковец, обращаясь в зрительный зал, говорит: «Спасибо, **мы вместе поработали**: телефоны не звонили...» [ОдноврЕмЕнно: 110:10] — так делается акцент на участии зрителей в произведении. В финале «Дредноутов» после поклонов Гришковец, держащий в руке бокал вина (из него он пил, когда был рассказчиком/персонажем), говорит, что ему будет приятно, если зрители сочтут этот спектакль поводом выпить, и делает жест, как будто чокается бокалом. Перед нами приглашение к действию, которое объединит зрителей и автора, мир реальный и мир текста. Возвращаясь с поклоном «на бис», Гришковец говорит: «Спасибо большое **за помощь**, ваши аплодисменты также останутся на этой записи» [Дредноуты: 110:35] — таким образом и в этом спектакле подчеркивается, что зрители выступают как соавторы художественного текста.

Более тонко похожая ситуация создается в спектакле «Плюс один», посвященном размышлениям о месте человека в мире. Важную роль в спектакле играют декорации, особенно экран позади Гришковца. На этот экран транслируется улица — она осмысливается как знак реального мира, жизни, которая ждет героя спектакля или самого Гришковца за рамками сцены, художественного текста. В конце спектакля звучит зафиксированный в тексте пьесы монолог о том, что эта улица без героя обойтись может, а он без нее нет, при этом есть те люди, для которых герой играет особую роль — но и они, как и все остальные, не знают героя, потому что у него нет слов, чтобы о себе рассказать. Когда рассказчик заканчивает речь («...лица любимые есть, а слов для них нет» [Плюс один: 132:30]), спектакль, в отличие от литературного варианта, продолжается: рассказчик отодвигает занавес, и выясняется, что кроме экрана с безразличной улицей на сцене есть еще экран: на нем в течение приблизительно пяти минут идет слайд-шоу под песню «Hallelujah», где в том числе выводятся фотографии близких Гришковца — конкретного автора. Спустя несколько минут Гришковец произносит небольшой монолог, в конце которого говорит, что человек не знает ни себя, ни других людей, и это затрудняет ком-

муникацию<sup>14</sup>. Когда Гришковец надевает шлем космонавта и машет русским флагом под падающий с потолка искусственный снег, за счет визуальных средств возникает отсылка к темам, уже поднимавшимся в спектакле, к детским мечтам героя, к значимости частного, интимного, незаметного в глобальной истории, но важного и огромного для одного конкретного человека. Слайд-шоу под музыку продолжается, Гришковец уходит со сцены, переодевается, возвращается на поклон, затем заходит за экран, на который транслируется улица, так, что сквозь экран виден его силуэт — и оттуда машет зрителям (и вот тогда музыка, как и спектакль, заканчивается). Все в финале спектакля располагает зрителя к тому, чтобы осознать, что он кому-то нужен, и вступить с кем-то во взаимодействие, — и Гришковец, машущий из-за кулис, из-за «улицы», то есть как будто находясь за рамками художественного мира, как бы приглашает выйти наружу — в реальность, куда ушел и он сам.

В спектакле «Прощание с бумагой» на сцене стоят двери, которые иногда открывает рассказчик, — и неизменно за дверью оказывается что-то, связанное с темой рассказа. В финале человек на сцене говорит, что всегда боялся темноты и ничуть не стыдится этого. Ведь если человек не боится темноты, у него нет воображения [Прощание с бумагой: 150:30]. В этот момент все двери на сцене со зловещим шумом открываются, и за ними темнота. Это неожиданно, и зрителя вполне может возникнуть даже ощущение легкого испуга (что, естественно, связывается со словами героя). Когда зритель пугается «темноты», становится ясно, что он — как и человек на сцене — способен фантазировать (а значит, достраивать текст). И важно, что сам зритель это понимает. Как и в предыдущих спектаклях, пространство за сценой (в данном случае — за дверями) осмысливается как внешняя действительность. Спектакль заканчивается на том, что человек на сцене под народную музыку, закольцовывающую композицию (эта музыка играет и в самом начале произведения), неспешно надевает на себя верхнюю одежду (так подчеркивается выход наружу, во внешнее пространство) и уходит в темноту одной из дверей — куда-то в реальный мир. Когда Гришковец возвращается на поклон, он обращается к зрителям с просьбой: «Чтобы этот спектакль лучше запомнился, вы билетки бумажные не выбрасывайте» [Прощание с бумагой: 152:25]. Основным мотивом спектакля являлась мысль о способности физического предмета хранить память о чем-то — таким образом, в финале Гришковец, как и в других спектаклях, расшатывает границу между художественным и реальным миром, просит зрителей унести во внешнюю действительность память о спектакле.

Естественно, коммуникативную ситуацию финалов спектаклей Гришковца невозможно воспроизвести в литературном варианте пьес. Если реципиент читает о том, что должно быть страшно, но не испытывает страх сам, не может возникнуть то единение, которого пытается достичь Гришковец. Представляется, что именно обращение к видеозаписям моноспектаклей позволяет уточнить и представление о динамике развития поэтики автора. С. Я. Гончарова-Грабовская отмечала, что все монодрамы Гришковца строятся на одном и том же принципе поиска идентичности современного человека и автодеконструкции, и это может привести к ощущению

---

<sup>14</sup> «Каждый человек для хотя бы еще одного человека другого — самая последняя надежда. И в каждом из нас есть какая-то записка. Вот только интересно, <...> дойдут ли наши записки до адресата когда-нибудь. И <...> сами-то мы когда-нибудь узнаем, что у нас там написано?» [Плюс один: 136:15]

излишней повторяемости и отсутствия творческого развития [Гончарова-Грабовская 2009: 29]. Однако один из важных механизмов развития поэтики автора состоит в поиске новых эмоциональных состояний, в которые могут одновременно погрузиться зритель и человек на сцене. Так в конце «Прощания с бумагой» зритель впервые объединяет естественный для человека страх — страх перед реальной жизнью за пределами художественного текста.

\* \* \*

Итак, сыгранные спектакли и изданные тексты пьес Гришковца представляют собой разные художественные тексты. Тема недоверия к языку играет важную роль во всем творчестве автора, но в сыгранных спектаклях коммуникативный провал преодолевается благодаря перформативным элементам поэтики Гришковца, благодаря возможностям театра. Возникает парадокс, хорошо знакомый русской культуре по традиции классической лирики: в тексте вербально заявляется о невозможности выразить невыразимое, однако реципиент в процессе восприятия произведения получает эстетическое удовольствие — таким образом, коммуникативная задача художественного текста все же выполняется.

В.И. Тюпа, описывая драму как тип высказывания, отмечал, что «теоретический инвариант драматургического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью <...> может варьироваться как в сторону его нарративизации (выведение на сцену фигуры рассказчика, обрамляющего своим изложением репрезентируемые сцены, а не включенного в них, как это бывало с фигурой вестника), так и в сторону перформативизации (прямые обращения к зрителям, вовлекающие их в непосредственное соучастие в театральном действе)» [Тюпа 2011: 22]. Представляется, что Гришковец в своем творчестве сочетает одновременно обе столь разные, казалось бы, противопоставленные тенденции — и стремление к нарративизации, и стремление к перформатизации. И именно их органичное сочетание и связанное с этим сложное взаимодействие вербального и невербального, литературного и театрального помогает преодолеть характерные для постмодернистской культуры проблемы коммуникации и обуславливает успех моноспектаклей автора.

## Источники

### *Видеoverсии спектаклей*

- Как я съел собаку — Гришковец Е. В. *Как я съел собаку*. Алексеев В. А. (реж.-пост.). М., 2003.  
ОднoврЕмЕнно — Гришковец Е. В. *ОднoврЕмЕнно*. Алексеев В. А. (реж.-пост.). М., 2004.  
Дредноуты — Гришковец Е. В. *Дредноуты*. Алексеев В. А. (реж.-пост.). М., 2006.  
Плюс один — Гришковец Е. В. *Плюс один*. Алексеев В. А. (реж.-пост.). М., 2013.  
Прощание с бумагой — Гришковец Е. В. *Прощание с бумагой*. Судаков П. (реж.-пост.). М., 2014.

### *Литературные источники*

- Зима — Гришковец Е. В. *Зима: Все пьесы*. М.: Эксмо, 2009.  
Кинопоиск. Как я съел собаку — *КиноПоиск*. Евгений Гришковец; Как я съел собаку: рецензии зрителей. <https://www.kinopoisk.ru/film/258321/reviews/ord/date/status/all/perpage/25/> (дата обращения: 17.01.2022).

## Литература

- Агеева 2009 — Агеева Н. А. Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). В сб.: *Поэтика финала: межвузовский сборник научных трудов*. Новосибирск: Новосиб. гос. пед. ун-т, 2009. С. 263–266.
- Агеева 2016 — Агеева Н. А. *Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии*: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2016.
- Ай 2014 — Ай Ц. Мечта об обретении утраченного очага в пьесах Евгения Гришковца. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2014, 11 (2): 20–23.
- Ай 2015 — Ай Ц. О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца. *Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета*. 2015, (110): 188–196.
- Ай 2017 — Ай Ц. Коммуникационная модель «я — другой» в монодраме Е. Гришковца. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2017, 14 (4): 525–532.
- Байбекова 2019 — Байбекова А. Т. Особенности драматургии Евгения Гришковца. В сб.: *Современная драматургия — «за» и «против» педагогики (инновационная драматургия)*. Петрозаводск: Междунар. центр науч. партнерства «Новая Наука», 2019. С. 19–23.
- Бентли 2004 — Бентли Э. *Жизнь драмы*. М.: Айрис-пресс, 2004.
- Герасимова 1997 — Герасимова Н. М. Севернорусская сказка как речевой жанр. В кн.: *Сказки Русского Севера*. Бюллетень Фонетического фонда. Приложение № 6: Сказки Русского Севера. СПб.: Бохум, 1997. С. 7–27.
- Гончарова-Грабовская 2009 — Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца. *Вестник БДУ. Серия 4: Филология. Журналистика. Педагогика*. 2009, (3): 26–31.
- Карбивничая 2014 — Карбивничая М. Г. Проблема личной самоидентификации в пьесе Е. В. Гришковца «Как я съел собаку». В сб.: *Современная филология: Материалы III Международной научной конференции*. Уфа, 2014. С. 67–73.
- Леман 2013 — Леман Х.-Т. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesign, 2013.
- Липовецкий 2012 — Липовецкий М. Н., Боймерс Б. *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Мещанский 2015 — Мещанский А. Ю. Категория счастья в драматургии Е. Гришковца. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015, (1–2): 157–159.
- Метц 2013 — Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. 2-е изд. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2013.
- Наумова 2009 — Наумова О. С. *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца)*: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009.
- Павленко 2017 — Павленко А. А. Актер говорящий. Опыт современной петербургской сцены. *Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства*. 2017, (1): 98–113.
- Синегубова 2014 — Синегубова К. В. Специфика инициации в монодраме Е. Гришковца «Как я съел собаку». *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2014, 3 (1): 181–184.
- Тюпа 2011 — Тюпа В. И. Драма как тип высказывания. В сб.: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*. Вып. 1–2. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2011. С. 11–22.

Статья поступила в редакцию 6 марта 2022 г.  
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

## The interaction of verbal and non-verbal elements in Eugene Grishkovets' solo performances as a way to overcome the postmodern tradition\*

**For citation:** Baranov D. K. The interaction of verbal and non-verbal elements in Eugene Grishkovets' solo performances as a way to overcome the postmodern tradition. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 427–445. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.302> (In Russian)

The article analyzes the interaction of verbal and non-verbal elements in Grishkovets' solo performances. The material for analysis is official video recordings of performances. Performances by Grishkovets and the play texts he published afterwards are interconnected but are different works — with differing content, motif systems, and differently placed semantic accents. It is the non-verbal elements (spatial movements, gestures, interaction with props and decorations, etc.) that Grishkovets uses to play with the boundaries between the fictional world and external reality, involve the viewers in what is happening and give them an opportunity to relate to the narrator. One of the most important motifs of Grishkovets' drama is the issue of unreliability or insufficiency of human speech. It seems that it is no coincidence that one can find many features of postmodernism in the works of Grishkovets (playful intertextuality, unreliable narrator, blurring of the boundaries of narrative instances, and boundaries between text and reality, etc.). However, the author only pretends to be guided by the postmodern tradition in order to, after verbally emphasizing the problematic nature of communication between people (due to the unreliability of the language), establish communication between the narrator and the audience using primarily non-verbal means. Such a complexly built interaction of verbal and non-verbal elements, literary and theatrical principles allows Grishkovets to outline and overcome the main problem of postmodern culture — the communication problem.

**Keywords:** E. V. Grishkovets, postmodernism, communication problems, interaction of literature and theater.

## References

- Агеева 2009 — Ageeva N. A. Finals of Evgeny Grishkovets monodramas (“How I ate a dog”, “Simultaneously”, “Dreadnoughts”). In: *Poetika finala: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Novosibirsk: Novosibirskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2009. P. 263–266. (In Russian)
- Агеева 2016 — Ageeva N. A. *Monodrama genre in contemporary Russian drama*. Thesis for PhD in Philological Sciences. Novosibirsk, 2016. (In Russian)
- Ай 2014 — Ai Ts. The dream of regaining the lost hearth in the plays of Yevgeny Grishkovets. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2014, 11 (2): 20–23. (In Russian)
- Ай 2015 — Ai Ts. On the artistic features of the monodrama genre by Evgeny Grishkovets. *Politematicheskii setevoi elektronnyi nauchnyi zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta*. 2015, (110): 188–196. (In Russian)
- Ай 2017 — Ay Ts. Communication model “I — the different one” in E. Grishkovets' monodrama. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2017, 14 (4): 525–532. (In Russian)
- Байбекова 2019 — Baibekova A. T. Features of the drama of Evgeny Grishkovets. In: *Sovremennaiia dramaturgiia — «za» i «protiv» pedagogiki (innovatsionnaia dramaturgiia)*. Petrozavodsk: Mezhdunarodnyi tsentr nauchnogo partnerstva «Novaia Nauka» Publ., 2019: 19–23. (In Russian)

---

\* The study was funded by the Russian Science Foundation, project no. 21-18-00527, in the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>.

- Бентли 2004 — Bentley E. *The Life of Drama*. Moscow: Airis-press Publ., 2004. (In Russian)
- Герасимова 1997 — Gerasimova N. M. North Russian fairy tale as a speech genre. In: *Skazki Russkogo Severa*. Biulleten' Foneticheskogo fonda. Prilozhenie № 6: Skazki Russkogo Severa. St Petersburg: Bokhum Publ., 1997. P. 7–27. (In Russian)
- Гончарова-Грабовская 2009 — Goncharova-Grabovskaya S. Ya. Monodrama in the works of E. Grishkovets. *Vesnik BDU. Seryia 4: Filalogiia. Zhurnalistyka. Pedagogika*. 2009, (3): 26–31. (In Russian)
- Карбивничая 2014 — Karbivnichaya M. G. The problem of personal self-identification in the play by E. V. Grishkovets “How I ate a dog”. In: *Sovremennaiia filologiia: Materialy III Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. Ufa, 2014. P. 67–73. (In Russian)
- Леман 2013 — Leman Kh.-T. *Postdramatic theater*. Moscow: ABCdesign Publ., 2013. (In Russian)
- Липовецкий 2012 — Lipovetskii M. N., Boimers B. Performances of Violence: Literary and Theatrical Experiments of the “New Drama”. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. (In Russian)
- Мещанский 2015 — Meshchansky A. Yu. The category of happiness in the drama of E. Grishkovets. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2015, (1–2): 157–159. (In Russian)
- Метц 2013 — Metz K. Imaginary signifier. Psychoanalysis and cinema. 2<sup>nd</sup> ed. St Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2013. (In Russian)
- Наумова 2009 — Naumova O. S. *Forms of expressing the author's consciousness in the drama of the late 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> centuries (on the example of the work of Kolyada and Grishkovets)*: Thesis for PhD in Philological Sciences. Samara, 2009. (In Russian)
- Павленко 2017 — Pavlenko A. A. Actor speaking. Experience of the modern St Petersburg scene. *Nauchnyi al'manakh Sankt-Peterburgskoi akademii teatral'nogo iskusstva*. 2017, (1): 98–113. (In Russian)
- Синегубова 2014 — Sinegubova K. V. Specificity of initiation in E. Grishkovets' monodrama “How I ate a dog”. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2014, 3 (1): 181–184. (In Russian)
- Тюпа 2011 — Тюпа V. I. Drama as a type of utterance. In: *Poetika russkoi dramaturgii rubezha XX–XXI vekov*. Iss. 1–2. Kemerovo, 2011. P. 11–22. (In Russian)

Received: March 6, 2022

Accepted: April 7, 2022