

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Попенов Виктор Сергеевич
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Женские образы в драматургии и сценариях В.В. Сигарева: способы
создания, динамика, типология
(материалы для научно-исследовательской работы в старшей школе)**

Направление подготовки 44.04.01 Педагогическое образование
Магистерская программа: Поэтика и история мировой литературы

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

И.о. заведующий
кафедрой к.ф.н., доцент,
Полуэктова Т.А.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель магистерской
программы д.ф.н., профессор,
Ковтун Н.В.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный
руководитель к.ф.н.,
доцент, Горбенко А.Ю.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Обучающийся
Попенов В.С.
(фамилия, инициалы)

Красноярск 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	
Глава 1. Речевая характеристика женских образов в драме В.В. Сигарева	
1.1. Теоретические аспекты изучения речевой характеристики в рамках художественного текста.....	
1.2. Речевая характеристика главной героини литературного сценария к фильму «Волчок».....	
1.3. Речевой акт как средство насилия над персонажами в пьесе «Чёрное молоко».....	
1.4. Вербальные и невербальные способы общения главной героини литературного сценария к фильму «Страна ОЗ».....	
Глава 2. Портретная характеристика женских образов в драме В.В. Сигарева	
2.1. Спецификация категории портрета.....	
2.2. Репрезентация женских образов в литературном сценарии к фильму «Волчок»	
2.3. Локализация статического и динамического портрета в литературном сценарии к фильму «Страна ОЗ».....	
2.4. Трансформация главной героини пьесы «Чёрное молоко».....	
Глава 3. Мировоззрение женских героинь в драме В.В. Сигарева	
3.1. Мировоззренческие установки главной героини литературного сценария к фильму «Волчок».....	
3.2. Трансформация мировоззрения главной героини пьесы «Чёрное молоко».....	
Глава 4. Организация внеурочной деятельности по литературе (на материале произведений В.В. Сигарева)	

4.1. Методические рекомендации к уроку для учеников старшей школы...

Заключение.....

Список использованных источников и литературы.....

ВВЕДЕНИЕ

Термин «новая драма» стал употребляться в театроведении и литературоведении еще в начале XX в. «для обозначения многообразного творчества тех драматургов и целых драматургических стилей, которые на рубеже XX в. пытались на Западе радикально перестроить традиционную драму...» [Адмони 1989: 140].

К драматическим текстам будут относиться как пьесы, так и литературные сценарии. Литературный текст имеет семиотическое (знаковое) выражение, подобно музыке, живописи или кинематографу. На первый взгляд, данная мысль может показаться абсурдной, ведь художник по большому счёту создаёт не текст, а предмет; режиссёр, который снимает фильм, создаёт не текст, а репрезентативное представление, которое можно увидеть глазами. Но художники, музыканты, режиссёры используют предметы как знаки, посредством которых они создают невербальный текст, который считывается нами с помощью так называемого «визуального языка». Следуя этой мысли, можно сказать, что понятие «литературный текст» весьма неоднозначно и может интерпретироваться по-разному.

Единого мнения о том, что сценарий – это литературный или нелитературный текст, не существует. А.А. Тарковский в своей книге «Уроки режиссуры» пишет следующее: «Принято считать, что сценарий является одним из жанров литературы. Это не так. Никакого отношения к литературе он не имеет, и иметь не может. Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, то есть записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный непроходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно не литературна. Но так как приходится сценарий утверждать, то обычно его записывают так, чтобы он был понятен всем. Это означает, что обычно пишется сценарий, весьма далекий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз неадекватен образу литературному. Перефразируя известную пословицу, можно

сформулировать эту ситуацию так: фильм – это один раз увидеть, а сценарий – это десять раз услышать» [Тарковский 1993: 16]. Но если сценарий был перенесён на бумагу, то он уже будет являться частью литературы в самом широком её понимании. Если учесть, что сценарий был дописан и представлен общественности, это свидетельствует о том, что данный текст выполняет эстетическую функцию, что даёт нам ещё один повод причислить сценарий к литературному тексту. Ещё Гораций сказал о том, что главные цели литературы – это поучать и приносить удовольствие.

Словесный текст сценария выступает по отношению к фильму как язык целой системы. Реализация его связана с тем, что однозначное становится многозначным благодаря внесению «случайных» по отношению к словесному тексту моментов. Актёр пропускает каждое слово через себя, его задача – не только коммуницировать с коллегами на площадке, но и с точностью передать семантику каждого произнесённого слова, наделить его смыслом, то есть закодировать это слово. Наделить текст кодом - главная задача автора, по этой причине, любой литературный текст имеет множество кодов, для того чтобы у читателя была возможность «разгадать» представленный текст, а следовательно, получить интеллектуальное наслаждение, что гораздо важнее эстетического. Тем самым, каждый текст будет иметь инвариант, основа которого заложена в самом тексте. Значения словесного текста не отменяются, но перестают быть единственными. Фильм – сыгранный словесный текст сценария.

Анализируя данное явление, можно указать на неоднозначную семантику такого понятия как «новая драма». В широком представлении «новая драма» – явление, обозначающее сходные художественные открытия в области драматургии и театра. В более узком представлении «новая драма» – это в некоторой степени модификация жанра драмы. Синтаксема «модификация жанра драмы» подразумевает под собой разновидность сложившегося в XIX в. неканонического жанра драмы. При этом важно отметить, что культурно-историческая индивидуальность жанр драмы

претерпевает ряд трансформаций, но эти трансформации не уничтожают определенный комплекс устойчивых признаков жанра в целом.

Понятие «новая драма» активно функционирует в театральнo-драматургической среде как устойчивая семантическая единица, которая вбирает в себя некоторое количество смыслов. Новая- в значении противопоставленная традиционной реалистической, социально-бытовой драме; новая – воплощающая новые определённые мифологические, ирреальные, бинарные, маргинальные смыслы; новая - репрезентирующая новое эстетическое и интертекстуальное сознание человека, принадлежащего к новой реальности; новая – ориентированная на условные формы, создаваемые ею и новой сценической системой.

Будучи явлением драматургии и театра, «новая драма» в период своего становления была связана с возникновением национальных театров, которые в свою очередь служили трибунами для высказывания идей «новых драматургов» в союзе с режиссерами-постановщиками. Деятели искусства получили возможность свободно говорить о том, что ещё до недавнего времени относилось к табуированным темам, однако, свобода репрезентации образов всегда создавала вокруг «новой драмы» большое количество скандалов и споров: «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. Одни авторы своих героев романтизировали. Другие по мере сил старались раскрыть перед читателем и зрителем их израненные души, третьи претендовали на изображение «жизненной правды» во всей ее неприкрытой наготе» [Канунникова 2003: 119].

Параметры новой драмы можно выделить следующие: наличие обязательного символа; внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, которые характерны описываемому времени; неразрешимость внешнего конфликта; использование уже известного в

мировой культуре материала интертекстуальность; двуслойность происходящего и двунаправленность драматургического времени, пространства и места; наличие затекста, который читается за счёт метакатегорий.

Если говорить о современной «новой драме», то можно заметить, что тенденция, описанная в предыдущем абзаце, сохраняется, претерпевая некоторые изменения. Доминирующую позицию занимают бытовые и социально-философские драматические тексты, основанные на усиленном внимании к маргинальному, всеразрушающему человеку, к деклассированным пластам общества, к тем самым «буднично-житейским» проблемам, которые так занимали драматургов последних десятилетий. Обостренный интерес к низовой жизни зачастую граничит с чрезмерной увлеченностью сценами убийств, разрушения личности, маргинализации персонажа, вульгаризации, герои имеют отклонения от нормы, как в психике, так и в образе жизни, сами отклонения становятся нормой. Подобные тексты могут вызывать неоднозначную оценку со стороны реципиента.

Литературная ситуация, которая возникла в конце XX века, похожа поисками новой эстетики, новых художественных форм. Новая драма – понятие, которое лишено точной спецификации и с этим соглашаются многие исследователи. «Каждый понимает ее как хочет. Для меня новая драма - это просто современная пьеса и ничего более. Сейчас к новой драме прикрепили язык некоего эксперимента, сделали ее форпостом разрушения старых форм. Но возьмите любое произведение искусства - это всегда эксперимент! Без эксперимента, без новизны получается дежавю. А это уже не искусство» [Громов 2003: 70].

Вопрос о жанрово-тематической типологии современной драмы пока остается открытым. Отдельными исследователями и критиками намечаются попытки подобной классификации, но, как правило, они пока еще не имеют достаточно серьезной аргументации. Так, С.Я. Гончарова-Грабовская выделяет документальную и социальную драму, но четкой градации между

этими группами провести нельзя, поскольку документальный театр обращается именно к социальным проблемам. Эти мотивы звучат в пьесах «Красавицы» В. Забалуева и А. Зензинова, в «Пластине» В. Сигарева, «Коллекторе» Н. Пинчука и многих других.

Новая драма требует исследования ее в эстетическом контексте, выявления смыслообразующих и формообразующих составляющих, обозначения координат гипотетической модели, конструируемой в соответствии с жанрово-родовой и внежанровой дифференциацией произведений драматургического рода, стремящихся разрушить «память жанра» в процессе самоутверждения нового направления.

Характер женского образа является одним из важнейших концептов художественного текста, выступающий своего рода воплощением свода типов социального поведения, присущим той или иной культуре. Персонажи тех или иных художественных произведений, как правило, обладают не только национальным или, к примеру, классовым самосознанием, но и – что очень важно – гендерным и ведут себя в соответствии с феминной или маскулинной моделью поведения.

В произведениях русской литературы представлены образы женщин, в которых отражаются национальные представления о важнейших качествах, которые присуще женского полу. Женщинам свойственна амбивалентная красота – религиозно-бытийная и моральная двойственность красоты, когда она способна быть воплощением идеала Мадонны и идеала содомского.

Образ женщины претерпевает качественные изменения со сменой эпохи. Через образы, находящиеся в оппозиции к традиционным ценностям, становится заметна смена социокультурных парадигм в самом обществе. Фактически они образуют границу, разделяющую старый и новый миры, в контексте которой уместно и логично говорить о таком понятии как «новая женщина».

В отечественной драматургии последних десятилетий возникает широкий диапазон женских образов: грешная, жестокая и ранимая, жадная и

бескорыстная, мстительная и всепрощающая женщины находят своё отражение в текстах новой драмы.

Многообразие женских образов представлено в драматургии В.В. Сигарева. В.В. Сигарев (род. 1977) – российский кинорежиссёр, сценарист, продюсер и драматург. На фестивале «Кинотавр» 2009 года фильм «Волчок» был удостоен главного приза; кроме того, «Волчок» был признан лучшим фильмом в рамках национальной премии кинокритики и кинопрессы «Белый слон». Фильм «Страна ОЗ» получил высокую оценку среди критиков, в 2015 году сценарий к этому фильму получил приз имени Григория Горина за лучший сценарий и в этом же году в рамках «Кинотавра» фильм получает приз Гильдии киноведов и кинокритиков.

Сигарев является представителем «новой драмы», направлению, которое стало главным полем для экспериментов в современной русской литературе. Сигарев пишет о людях, для которых насилие является повседневной практикой, привычным языком коммуникации. Персонажи пьес и сценариев Сигарева утратили способность к истинному переживанию, что приводит их к тотальному насилию, где боль служит единственным и главным оправданием и доказательством их существования.

При этом насилие, являющееся, как уже сказано, повседневным коммуникативным актом, не подкреплено не политической, не идеологической, не культурной риторикой, а социальным положением, воспитанием и мировоззрением людей, которые совершают акты насилия. По мнению М.Н. Липовецкого, новую драму «...интересуют те, кто платит за социальный сдвиг, те, кто получают пощечины, те, кого повернувшаяся история столкнула куда-то в канаву или же в канаве оставила – вначале поманив, да бросив. Именно драма начинает биться головой о стену новой социальности. О ту самую стену, которая еще недавно казалась дверями в светлое будущее» [Липовецкий 2008: 757].

В «новой драме» Сигарева избыток насилия семантически нагружен и принципиален: насилие определяет собой как эстетику, так и философию

всего, что происходит вокруг, а именно – гибель всех этических и эстетических норм внутри целого класса людей. М.Н. Липовецкий выделяет три отчётливо обозначившиеся тенденции, которые присуще всей новой драме в целом и творчеству В.В. Сигарева в частности: неоисповедальность, гипернатурализм и сочетание натурализма с интеллектуальной метафорикой [Липовецкий 2008: 759–770].

Актуальность исследования определяется вниманием современного литературоведения, киноведения и театроведения к феномену «новой драмы» и, вместе с тем, наличием существенных лакун в результатах изучения этого важнейшего в современном отечественном искусстве явления.

Объектом исследования данной работы являются женские образы в литературных сценариях В.В. Сигарева к фильмам «Волчок», «Страна ОЗ» и пьесе «Чёрное молоко».

Предметом исследования являются речевая характеристика, портрет и мировоззрение героинь драматургии Сигарева, а также типологическая спецификация героинь текстов.

Цель предлагаемого исследования – комплексное изучение способов и механизмов создания женских образов в литературных сценариях к фильмам «Волчок», «Страна ОЗ» и пьесе «Чёрное молоко».

Данная цель предполагает следующие задачи.

1) Изучить работы исследователей, в которых рассматриваются методы для создания образов в художественных произведениях.

2) Выявить основные способы, используемые В.В. Сигарева при создании женских образов в литературном сценарии к фильмам «Волчок», «Страна ОЗ» и пьесе «Чёрное молоко».

3) Проанализировать речевые и портретные характеристики персонажей.

4) Проследить трансформацию мировоззрения главных героинь драмы Сигарева.

5) Рассмотреть типологию женских образов, присущих творчеству В.В. Сигарева.

б) Разработать урок для учеников старшей школы по теме: «Что такое новая драма и в чём её специфика?»

Основными методами исследования являются – анализ литературного сценария, работа с критической, справочной и научно-популярной литературой.

Материал исследования – литературные сценарии Сигарева «Волчок» и «Страна ОЗ» и его драма «Чёрное молоко».

Практическая значимость исследования заключается в выявлении типологий женских образов, присущих всей новой драме и творчеству В.В. Сигарева в частности. Также значимость данной работы заключается в выявлении наиболее релевантных способах создания образа героини текста. В работе рассматриваются портретная и речевая характеристики героинь, их мировоззрение. Результаты проведенного исследования могут быть использованы в научно-педагогической работе при чтении курсов по современной русской литературе в старшей школе.

Теоретико-методологический фундамент работы составляют труды по теории литературы В.М. Жирмунского, С.Н. Зенкина, В.Е. Хализева и др.; исследования Т.Н. Карповой, посвященные «женской драматургии»; работы М.Н. Липовецкого и Б. Боймерс, посвященные поэтике и эстетике современной отечественной «новой драмы».

Структура работы. Данная научно-исследовательская работа состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка использованной литературы, насчитывающего 53 наименования.

Глава 1. Речевая характеристика женских образов в драме В.В.

Сигарева

1.1. Теоретические аспекты изучения речевой характеристики в рамках художественного текста

Речевая характеристика – это подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения персонажей; в одних случаях для этой цели используются слова и синтаксические конструкции книжной речи, в других средством речевой характеристики служат просторечная лексика и необработанный синтаксис и т.д., а также излюбленные "словечки" и обороты речи, пристрастие к которым характеризует литературный персонаж с той или иной стороны (общекультурной, социальной, профессиональной и т.п.) [Розенталь 1976: 200].

О речи персонажа, как замечает К.Н. Ломунов, часто говорят мимоходом, как о чём-то второстепенном, не самом важном. Речевая характеристика может показаться недостаточно значимой, если подходить к ней формально. Но она позволит понять многое, если за речевыми особенностями того или иного героя мы увидим и самого героя, и отношение к нему автора. «Литературный герой разговаривает, и особенности его словоупотребления, интонации, построения фразы дают читателю представление о темпераменте говорящего, о степени его образованности, о положении, возрасте, характере» [Ломунов 1984: 232]. Это и есть речевая характеристика образа персонажа, в которой, на наш взгляд, можно выделить следующие составляющие:

- эмоциональное состояние героев во время диалога;
- предмет разговора;
- цель разговора, перспектива на взаимопонимание;

– особенности речи (интонация, словоупотребление, грамматика и синтаксис построения фраз);

– место диалога в сюжете произведения.

Понятие художественного образа определяется исследователями неоднозначно. Так, А.И. Ефимов в статье «Образная речь художественного произведения» называет две разновидности образов. Первая разновидность – литературные образы персонажей литературных произведений, например, образ Кирсанова, образ Рудина и др. Другую разновидность, по его мнению, составляют речевые образы изобразительно-выразительные свойства национального языка: метафоры, сравнения, тропы и т. д. Автор фокусирует свое внимание на проблеме образности речи, отмечая, что именно с ее помощью «создаются замечательные литературные образы, картины, сцены» [Ефимов 1987: 256].

Речевая характеристика – это часть характеристики литературного героя, она характеризует его речь (манеру говорить, всевозможные интонации, обороты речи, словарный запас) и складывается из самой речи героев и из описания ее особенностей писателем-автором.

В речевой характеристике действующего лица или героя произведения писатель обобщает такие особенности речи людей, которые говорят читателю об уровне культуры и принадлежности к определенной среде, исторической эпохе; раскрывает духовный мир и его психологию.

Безусловно, любой речевой портрет в рамках художественного текста можно рассматривать как стилизацию, создание своеобразного стереотипа речи. Несмотря на это, речь персонажа позволяет представить основные тенденции и закономерности речевого поведения тех или иных единиц языка применительно как к отдельной личности, так и к определенным группам лиц в составе данного общества

Уместно различать естественную прямую речь при непосредственных речевых контактах носителей языка и ее отражение, конечно не зеркальное, воспроизведенное автором в художественном тексте. Следует также

отметить, что речевой портрет персонажа следует отнести к художественной речи, которая существенно отличается от живых контактов носителей языка. Естественная речь сопровождается такими экстралингвистическими факторами, как тональность, интонация, мелодия, выражение лица, мимика, жестикуляция, которые не находят своего прямого языкового выражения в вымышленной речи. Сложность лингвостилистической и - шире - лингвоэстетической интерпретации драматургических художественных текстов очевидна: во многом она связана с особенностями «преломления» в произведениях, принадлежащих к драматургическому литературному роду, речевых средств, образующих основные словесно-композиционные пласты текста пьесы.

Современная драматургическая речь представляет собой ткань художественных текстов, которые были написаны в последние два десятилетия представляет собой во многом специфическое и крайне мало изученное явление. На мой взгляд, это обусловлено рядом причин. Во-первых, на протяжении обозначенного отрезка времени претерпел многочисленные изменения язык практический, так скажем, нехудожественная речь, что вызвано прежде всего влиянием различных экстралингвистических факторов (социальных, политических, религиозных и так далее.). Происходящие изменения не могли не получить отражения в языке художественной литературы, тем более – в драматургии, которая связана с актуальными моментами языковой жизни эпохи теснее иных словесных искусств.

Во-вторых, в последнее время все чаще пересматриваются и переоцениваются собственно принципы создания словесного художественного произведения, среди которых и принцип отбора автором языкового материала для введения его в художественный текст, а также закономерности организации речевого материала в словесно-художественной структуре. В связи с жанрово-стилистической спецификой драматургии названные явления нередко находят в современных драматургических

текстах весьма своеобразное воплощение. Естественно, что упомянутые аспекты лингвопоэтики современных пьес нуждаются в тщательном исследовании, в частности, с позиций лингвистической эстетики.

В-третьих, именно в драматургии в наибольшей, по сравнению с другими видами художественной словесности, степени отразились процессы, характерные в целом для культурной ситуации конца прошлого и начала нынешнего столетий (стремление к универсализму, совмещению «языков» различных искусств; актуализация понятия «игры» как для создания, так и для восприятия разного рода эстетически преобразованных речевых фактов и т.д.), что также затронуло лингвостилистическую и композиционную стороны художественных драматургических произведений, а в ряде случаев повлияло на них весьма существенно.

Особенности речи персонажей современных пьес обусловлены влиянием постмодернистской поэтики, предполагающей смешение различных эстетических установок. Наряду с редукцией фабульного ряда диалог, как движущий элемент драматического действия, существенно трансформируется; нивелируется его коммуникативная функция. Реплики персонажей, как правило, не предусматривают обратного взаимодействия. Основной интенцией речи действующих лиц становится желание выговориться.

Не столь важно пользоваться полным списком средств создания образа персонажа, чтобы создать понятного читателю героя; зачастую, достаточно небольшого набора характеристик для создания правдоподобного образа, но неотъемлемой характеристикой является речевой портрет персонажа, поскольку в речи отражаются многие аспекты жизни личности, как это уже говорилось ранее.

Слово функционирует и как средство доминирования над собеседником, т.е. оно приобретает функции действия, становится «материально выраженным». Сигарев активно использует «физический язык» для замены вербального общения как выражение наиболее драматических моментов. В

то же время, слова в драме Сигарева могут быть лишены их основной функции: коммуникативной и информативной. Противопоставляя слово действию и внешнему виду героя, автор показывает фальшивость, наигранность вербального общения.

Для того, чтобы определить спецификацию речевого взаимодействия, первичную коммуникацию, нам нужно обратиться прежде всего к диалогической форме общения (или предположим ее имитации). Это позволит реципиенту увидеть процессы продуцирования и восприятия речи, так как речевой акт существует в определенной коммуникативной ситуации и определенном речевом жанре, включен в структуру диалога. С прагматической точки зрения важное значение для эффективности коммуникации приобретает интенция адресанта и ее верная интерпретация адресатом

1.2. Речевая характеристика главной героини литературного сценария к фильму «Волчок»

Говоря о речевой характеристике Матери, которая является центральной героиней литературного сценария Сигарева к фильму «Волчок», следует для начала заметить, что существенную часть ее лексикона составляет обценная лексика. Приведем один выразительный пример, взятый практически наугад:

«Мать. Да отсосите вы от меня обе! (Кричит). Я молодая, блядь! Я жить хочу, блядь! Жить, блядь! Жить! Жить! Жить, блядь! (негромко) Блядь...» [Сигарев 2009].

Мать регулярно кричит о том, что она «хочет жить», однако она не предпринимает никаких действий для изменения своей судьбы. Таким образом, речевое действие персонажа теряет значение «слова-поступка», приобретая характер своеобразной исповеди. Данная установка на исповедальность, отличающая пьесы многих современных авторов, приводит к значительной монологизации драматургического текста. Зачастую даже

ответные реплики внешне оформленного диалога тяготеют к монологическим высказываниям. В результате диалогическая речь представляет собой «монологи глухих». Именно по этой причине никто из героев не отвечает на регулярные истерические декларации Матери о ее желании «жить».

Структурным компонентом диалогической речи выступает реплика - ответная фраза персонажа, обеспечивающая акт драматургической коммуникации. Монологическая речь, в свою очередь, не способствует продвижению действия, поскольку лишена коннотаций обратимости. Драматический монолог неоднороден по своей литературной форме: может передавать внутреннее состояние; иллюстрировать диалектику размышлений; передавать «поток сознания» персонажа. В данном конкретном случае высказанная фраза не нуждается в ответных репликах, в неё содержится настолько сильное эмоциональное послание, что реплика сама по себе является коммуникативно наполненной. Сигарев монологизирует речь главной героини, тем самым отстраняет её от происходящего и от своей семьи. План выражения главной героини превалирует над планом содержания. Монологическая направленность речи матери способствует усилению в тексте лирического начала. Последнее также во многом достигается за счет частых лирических отступлений, благодаря которым происходит смещение классических ролевых дефиниций драматургического текста: образ героя объединяется с образом автора, что сказывается на изменении адресата драматургической коммуникации. Позиционирующийся в роли рассказчика (неявного или неявного), автор апеллирует к диалогу со зрителем/читателем и тем самым заставляет реципиента проживать всё происходящее.

Для более глубокого понимания речевой организации в драматургии Сигарева приведем обширную цитату из работы Е. Шлейниковой: «Модусом речевой организации становится ориентация на живую разговорную речь, отличающая тексты авторов “новодрамовского” направления, в которых

тесно переплетается нормативная и ненормативная жаргонная лексика. Активное включение жаргонизмов, просторечия и нецензурного языка, свойственное гипернатуралистам (уральское и тольяттинское драматургические направления) и авторам верабатим-пьес, не только призвано достоверно отражать реалии живописуемой действительности. Подобная речевая наполненность также выступает и антитезой литературному языку как некой норме, противопоставление которой не просто иллюстрирует коммуникативное одиночество героев и подчеркивает дисгармоничность их существования, а, прежде всего, выступает знаком тотальной маргинализации персонажей» [Шлейникова 2011: 4].

Речь девочки в «Волчке» представляет собой синтез отдельных фраз, которые она многократно повторяет; её речь сбивчива, словарный запас относительно невелик, лексика изобилует словами-паразитами; кроме того, её речь отличается нарушениями звукопроизношения. На протяжении большого количества времени её единственным собеседником была лишь фотография мальчика на надгробии, который в дальнейшем станет неактивным участником коммуникативного акта, как бы парадоксально это ни звучало.

«Мать. Чего делала?

Девочка. Тебя ждала чего...

Мать. Чё все время что ли?

Девочка. Кашу ела еще.

Мать. Пойдем в дом.

Девочка. А ты дома останешься еще, да?

Мать. Останусь-останусь.

Девочка. А машина пусть ежает тогда даже. (Машине) Ежайте-ежайте.

Вы чего здесь встали еще?

Мать. Щас уедет она.

Девочка. Пусть ежает» [Сигарев 2009].

Нужно отметить, что мировоззрение девочки еще не сформировано окончательно и достаточно легко поддается корректировке извне, что отражается и на формировании её языковой картины мира. В связи с тем, что она ещё не достигла подросткового возраста, её языковая картина мира преломляется, у неё пока не сформировалось собственное понимание философских категорий добра и зла, любви, справедливости и других этических категорий.

Девочка боится быть неслышанной, боится снова оказаться брошенной, она любит свою Мать безусловной любовью.

В.В. Сигарев оставляет открытый финал, читатель/зритель может только догадываться, что стало с Матерью после смерти дочери – ушла ли она в очередной «загул» или предприняла усилия и изменила свою жизнь ради дочери. Однако ясно одно: девочка спасла всех – Сестру и Бабу от одиночества, Мать от смерти. Может быть, именно поэтому в тексте ей вручена не просто игрушка в виде деревянного волчка, а ещё и «звериный» омоним этого слова. Она со звериным оскалом борется за жизнь матери и за жизнь с матерью. Та в свою очередь повествует девочке историю о её рождении:

«Мать. Знаешь... Думаешь, я тебе просто так волчка подарила. Нет... Я ведь один раз на кладбище что-то ведь нашла. Да... Шла по кладбищу и нашла... Это в мешке лежало. Я шла и увидела... Кто-то выбросил, а я нашла. Кому-то не нужно было, а я увидела. Шла и увидела. Да... Смотрю, мешок лежит. А что в мешке... А что там в мешке... Дай, думаю, погляжу... Дай, думаю, погляжу... Подхожу... Подхожу... Палкой вот так разворачиваю... Разворачиваю вот так... Разворачиваю... А там... а там... а там... Палкой вот так разворачиваю... А там... А там ты.....Да... Ты там. Я же тебя на кладбище нашла. В мешке. А?» [Сигарев 2009].

Приведённый выше фрагмент демонстрирует метод скрытого диалога. Художественный диалог представляется как продукт одного из самых сложных видов коммуникации – художественно-литературный, субъектами

которого становятся автор, реципиент и персонажи. Функционально-коммуникативный подход при анализе художественного диалога открывает новые возможности исследования речевого поведения персонажа. В произведениях Сигарева доминирует динамичный диалог, при этом встречается и скрытый диалог.

Полифункциональность диалогов в драме В.В. Сигарева определяет её доминантную, текстообразующую функцию. Диалог в этом случае обладает высокой степенью информативности; он движет действие, развивает сюжет, выявляет взаимоотношения персонажей, определяя их линию поведения. Скрытый монолог в некоторой степени представляет собой замаскированный под монологический текст диалог. По своей коммуникативной структуре подобный вид диалога подразумевает ответ, то есть реплику собеседника, переход «очереди» в диалоге.

Герой, который пользуется скрытым диалогом, рассчитывает на интеллектуальное сопереживание, в процессе которого герой «публично» мыслит, а другой герой следит за его рассуждениями, совершая ту же мыслительную работу, включаясь в процесс творческого восприятия, или герой рассчитывает на эмоциональное восприятие произносимой речи. Эмоциональная речь воздействует на чувство людей и будит их воображение.

Мать не просто рассказывает дочери тайну её рождения, она сама комментирует свой рассказ, не давая девочке возможность проявить свои собственные эмоции по поводу услышанного, как и не даёт ей возможность согласиться или опровергнуть данную информацию. В скрытом диалоге Мать некоторое количество раз использует частицу «да», которая выражает согласие по отношению к сказанному. Несмотря на то, что монолог матери подразумевает под собой ответы дочери, эти самые ответы она воспроизводит сама, не дожидаясь реакции. Отсюда следует, что Мать своим скрытым диалогом хоть и подавляет эмоциональное восприятие дочери, всё же рассчитывает на эмоциональный отклик после всего скрытого диалога,

для того чтобы внести деструктивность в их взаимоотношения и ещё раз продемонстрировать своё отчуждение.

Речевые акты негативной реакции функционируют в современном драматическом произведении как одни из самых распространенных. Им принадлежит важная роль в создании коммуникативного взаимодействия персонажей произведения.

Мы можем наблюдать средства выражения негации в драме, которые представляют собой эмоционально-экспрессивные единицы, используемые в лексике матери. Негативные реакции, выражающиеся при помощи использования обценной лексики, способствует передаче идейно-эстетического содержания пьес и речевой характеристики персонажа. С помощью включения в речь героев современной пьесы большого количества актов негативной реакции не только раскрывается характер героини, её отношения к окружающим, но и обрисовывается обстановка драматического действия. Речевой акт негативной реакции главной героини в отношении дочери – это определённый реактивный акт, выражающий отрицательное отношение к действию или высказыванию дочери, представляющий собой информативное, оценочное высказывание и имеющий в речи определенное воплощение.

«МАТЬ. Видишь?

ДЕВОЧКА. Да.

МАТЬ. Че ты видишь?

ДЕВОЧКА. Не знаю... Бабушку...

МАТЬ. Ага. А я дедушку... Смотри, чё ты с ней сделала...

ДЕВОЧКА. Это не я так...

МАТЬ. А кто? Я что ли? На кладбище на хера ходила?

ДЕВОЧКА. Мальчик там потому что...

МАТЬ. Какой мальчик еще?

ДЕВОЧКА. Такой... Друг...

МАТЬ. Покойник что ли?

ДЕВОЧКА. Нет... фотография и крестик там у него...

МАТЬ. Вот дебилка! Дак это покойник называется...

ДЕВОЧКА. Нет.

МАТЬ. Ни нет, а да! Вот он и забрал твою бабку значит.

ДЕВОЧКА. Нет...

МАТЬ. Да...». [Сигарев 2009].

В представленном фрагменте можем с вами наблюдать негативную реакцию главной героини на все речевые высказывания своей дочери. На семантическом уровне это выражается за счёт использования лексических единиц, которые относятся к жаргонизмам. Данный социолект характеризует главную героиню как нетерпимую, несдержанную не способную на любовь и сопереживание женщину \ мать .

Мать в своей речи пользуется парцелированными конструкциями. Её высказывания точные, чёткие, сдержанные, короткие. По нашим наблюдениям, парцелляция используется в наиболее экспрессивных фрагментах пьесы, она подчеркивает внутреннее состояние героини, её напряжённость, отстранение от окружающего мира, усиливает эмоциональность высказывания. В пьесе отмечается частотное употребление простых предложений, в сложных предложениях явно преобладает сочинение над подчинением, что характерно для разговорной речи в целом. Особенности разговорного синтаксиса в тексте определяются стремлением к экспрессивности и к экономии языковых средств.

Становится ясно, что речевые акты негативной реакции представляют собой чрезвычайно сложное и многоаспектное явление, при описании которого нельзя ограничиться одним аспектом изучения. Только единство всех указанных аспектов (семантического, грамматического и прагматического) позволяет представить объективную характеристику речевых актов негативной реакции.

1.3. Речевой акт, как средства насилия над персонажами в пьесе «Чёрное молоко»

В социально-философской пьесе В.В. Сигарева «Чёрное молоко» представлены два наиболее ярких женских образа: Мелкий (Шура) и Касирша. Мелкий – женщина-коммерсант, ей движет жажда наживы и желание «накосить» больше денег на продаже тостеров на станциях. По ходу всей пьесы Шуру все называют Мелкий, но наличия мужского наименования не отменяет того, что Мелкий чувствует себя полноценной, цисгендерной женщиной, при этом, поведение Мелкого никак не соотносится с поведением женщины из классического литературного текста. Она в уничижительной форме общается со своим мужем, пренебрежительно относится к ребёнку, который вот-вот должен родиться:

«Мелкий. Поехали!

Левчик. Ты чё такая трудная, блин. Сядь!

Мелкий. Отпусти! Всё равно я поеду!

Левчик. Сядь, блин! Достала уже!

Мелкий. Отпусти, козёл! (вырывает сумку). Отпусти, сказала! Отпусти! Отпусти, сука! Ненавижу тебя, тварь!! Ненавижу суку!!!...» [Сигарев 2002].

Мелкий пользуется парцеллированными конструкциями, которые относятся к экспрессивным построениям. Это высказывания, в которых единая синтаксическая структура членится на несколько фрагментов, отделяемых знаками препинания и интонационно. Как известно, парцеллированные конструкции обладают богатейшими выразительными возможностями, которые ярко обнаруживаются в современной русской литературе, в частности, в пьесе В.В. Сигарева «Чёрное молоко».

Мелкий и Левчик являются друг для друга близкими людьми, но из их общения друг с другом этого не следует. Диалоги между персонажами являют собой абсурдистский характер, но цель автора не просто показать неспособность героев к общению, а выявить механизмы использования ими

слов и глубже понять самих персонажей. Слова, с одной стороны, как в антидрамах, теряют свое значение, но с другой – приобретают силу, сравнимую с действием, можно заметить, что данный приём является доминирующим способом построения коммуникации между персонажами в драме Сигарева. Использование Мелким специального жаргона служит средством подчинения себе партнера и доминирования над ним:

«Мелкий: Да пошел ты, блин. Козел. (Отвернулась). На фиг в дырдре этой вообще только вылезли. Геморроя всякого нацепляли только.

Левчик: (подкрадывается к ней сзади, резко тычет указательными пальцами в поясницу). АААА!!!

Мелкий: (подпрыгивает, визжит). Чё охренел, гад! Рожу щас тебе узнаешь, как. Дурак. Срайкин в кепке.

Левчик: Да ладно, Мелкий, чё ты...Я же так это....Любя.

Левчик: Любя. Идиот Достоевского. (Пауза.) Иди билеты покупай, и поехали отсюда. Заколебалась уже тут. Эрмитаж, блин. Дай мне ментоловую» [Сигарев 2002].

Подобный способ общения наглядно репрезентирует факт вербального насилия. «В культуре постсоветского периода – как бытовой, так и популярной – насилие утрачивает риторические функции, перестаёт соотноситься с какими-либо метанарративами (революции, закона, борьбы с врагами, советской идеологии, модернизации и т.п.) и поэтому выступает именно как сугубо коммуникативный феномен. Теперь оно легитимируется не законами и не языком образов, как в соцреалистической культуре, а закрепляется публичными перформативными актами, наглядно демонстрирующими личное и социальное превосходство одного индивидуума и/или одной социальной группы над Другим(и)» [Липовецкий, Боймерс 2012: 46].

Речь Мелкого зачастую не обладает семантической наполненностью, это проявляется в очень активном использовании различных социально-культурных словесных кодов, в частности, использование обценной и

жаргонной лексики. Несмотря на то, что приведенный выше фрагмент демонстрирует наполненность текста реминисценциями, указывающими на высокую степень его интертекстуальности, мы можем сделать вывод о том, что Мелкий не владеет достаточным культурным базисом, для того чтобы апеллировать подобными прецедентными текстами.

Активное включение жаргонизмов и нецензурного языка, свойственно гипернатуралистам уральского драматического направления, представителем которого является Сигарев. Обильное использование главной героиней общенной лексики, является философски аргументированной со стороны самого автора текста и является неотъемлемой частью всего текста, поскольку у Сигарева есть чёткая позиция по отношению к тому языку, которым он наполняет речь и сознание своих персонажей.

М.Н. Липовецкий и Б. Боймерс в своей книге отсылают к одному из первых фундаментальных исследований «новой драмы»: «Несколько особняком в этой дискуссии стоит статья известного филолога Ю. Левина (написанная еще в 1983 году), но она, как нам кажется, наиболее полезна для понимания функции мата в НД [«новой драмы». – В.П.]. Этот исследователь не задаётся вопросом о том, позитивную или негативную роль играет легализация общенной лексики в культуре. Скорее он рассматривает мат как особого рода самостоятельный язык и пытается восстановить языковую картину мира, создаваемую матерщиной; при этом он приходит к следующему выводу: Легко представить себе мир описываемый [общенной] лексикой...: мир, в котором крадут и обманывают, бьют и боятся, в котором «все расхищено, предано, продано», в котором падают, но не поднимаются, берут, но не дают, в котором работают до изнеможения либо халтурят – но в любом случае относятся к работе, как и ко всему окружающему и всем окружающим, с отвращением либо с глубоким безразличием, – и все кончается тем, что приходит полный пиздец» [Липовецкий, Боймерс 2012: 174].

Речь главной героини отличается вульгарной экспрессивностью и грубостью. Для неё не характерно использование большого количества стилистических приёмов и разнообразие лексических и синтаксических конструкций, что напрямую свидетельствует о принадлежности главной героини к деклассированным слоям населения:

«Левчик Чё, Мелкий, обиделась, что ли?

Мелкий. Очень.

Левчик. У тебя, Мелкий, возле носа прыщ выскочил.

Мелкий. Ой, а ты и рад весь. Смотри не обоссись от счастья. Где? (Достала зеркальце, смотрит.) Это все заразы здесь, потому что нацепляла. Где?

Левчик. Шутка.

Мелкий. Да иди ты, блин, татарин. Достал уже до самых гланд.

Левчик. А чё ты наежаешь-то?

Мелкий. Ни чё» [Сигарев 2002].

Внешнее напряжение в тесте Сигарева достигается истерикой, криком героев. Этот прием роднит поэтику В.В. Сигарева с эстетикой авангардного театра и отражается на драматической природе его пьес: диалогичные по своей родовой сути они превратились в один большой монолог, поскольку главная героиня текста Сигарева выступает средством выражения совокупности речей (реплик). Главная героиня за счёт речевых метакатегорий затмевает всех персонажей пьесы.

1.4. Вербальные и невербальные способы общения Ленки Шабудиновой из литературного сценария к фильму «Страна ОЗ»

Перейдём к речевой характеристике главной героини литературного сценария Сигарева к фильму «Страна ОЗ» Ленки Шабудиновой. Речь Ленки в данном тексте не определяет индивидуальные особенности персонажа, её

социально-психологическое или эмоциональное отличие от всей массы других персонажей, а определяет всеобщность и равенство их положения. Так, В.В. Сигарев точно знает, что в каждом этом отдельном образе кто-то узнает себя, кто-то – соседа, кто-то – свою собственную Мать.

Яна Троянова, которая является не только женой Сигарева, но и главной героиней каждого его фильма, в одном из интервью сказала следующее: «...Но кого бы я не играла – шалаву, наркоманку, Мать в “Ольге”, неизменно в этом люди видят образ России... Лицо России что ли. Часто меня так называют: “Вот наша родина-Мать”. Что в “Волчке”, что в картине “Жить”. Говорят, мол, эта девка-наркоманка шатается как бродячая собака, не знает куда приткнуться. И Россия такая же, в вечном поиске... » [Гольман 2016].

Словесное выражение становится отражением состояния, однако происходит это не столько с помощью лексической семантики (т.е. содержания языка), сколько с помощью семантики синтаксической, т.е. языковой формулы. По сложности синтаксических конструкций, которые человек использует в своей речи можно судить о его желании коммуницировать с окружающими его людьми, о его интеллектуальных способностях, о его уровне развития и так далее. Так, например, пассивность Ленки, её несвобода, растерянность перед жизнью насыщает её речь безличными конструкциями, бормотанием, рваными предложениями и парцелированными конструкциями:

«Любка. Кто говорит-то?

Ленка. Это я – Лена.

Любка. А чё номер не определил? Кто?

Ленка. Лена.

Любка. Ленка, ты?

Ленка. Я.

Любка. А номер не определил, что ли? Вы где?

Ленка. Ирка копчик сломала...» [Сигарев 2015].

Диалогическая речь в данном произведении представляет собой имитацию реального языка. Большое количество переспросов, распространённых обращений, частиц, междометий, местоимений, эмоционально-экспрессивной лексики и экспрессивно-обусловленного порядка слов свидетельствуют о приближении языка главной героини к языку реальному. Реплики героев не связаны друг с другом, они развиваются сами по себе, литературный сценарий превращается в сплошной поток слов. Одна реплика зачастую не соотносится с другой, некоторые реплики прерываются на полуслове, всё это может вносить противоположенный смысл и настроение. Речь главной героини не обладает речевой насыщенностью, при этом данный факт ни как не влияет на динамику развития сюжета, что говорит о том, что в данном конкретном тексте слово в полной мере не приобретает функции поступка. Речь Ленки не обладает речевой плотностью, а речевой акт зачастую обуславливается потерей смыслового содержания. Речевая характеристика в данном конкретном случае является самой неполной самой неинформативной, всё дело в том, что Ленка предпочитает невербальные способы общения, на многие сторонние реплики Ленка отвечает жестами. Отказ отвечать привычным для нас образом, значит отказ от общения. Важно отметить, что реплики главной героини противопоставлены по тональности и стилистически всем остальным героям. Только в данном тексте можно проследить разграничение лексики на мужские и женскую партии, при том, что в приведённых выше фрагментах речь никак не соотносилась с гендерными особенностями.

Речевое поведение Ленки при общении с другими героями текста лишено потока, при этом отсутствие семантической наполненности речевых конструкции не влияет на развитие сюжета. Отличительной чертой текстов, которые принадлежат к новой драме, как раз и является внешне отсутствие событий. При этом действия сюжета продолжается развиваться. Пассивность речевого акта главной героини сценария обуславливается потерей смыслового содержания слова. Попытки означить собственное

существование, как правило, не находят реализации среди окружающего мира. Если обратиться к тексту, то можно с точностью определить, что Ленку никто не понимает. Она вынуждена повторять свои реплики по несколько раз, при этом, когда Ленка понимает, что коммуникацию у неё наладить не получается, то она переходит на очень фрагментарный стиль общения.

«Ленка. Теть Люб, у нас чипэ...

Любка на другом конце режет салаты, запихивая обрезки в рот. Говорит по телефону на блестящей цепочке.

Любка. Куда приехали?

Ленка. Ирка копчик сломала.

Любка. Курицу, что ли?

Ленка. Ирка.

Любка. Кто говорит-то?

Ленка. Это я – Лена.

Любка. А чё номер не определил? Кто?

Ленка. Лена.

Любка. Ленка, ты?

Ленка. Я.

Любка. А номер не определил, что ли? Вы где?

Ленка. Ирка копчик сломала...» [Сигарев 2015].

Что касается лексики, которая была использована для создания образов, то тут можно сказать, что В.В. Сигарев отступает от некоторых канонов литературных текстов, он не заискивает перед своими читателями и не боится быть непонятым. Его задачей является не потерять культурный код, тех слоёв общества, о которых он пишет. Язык, лексикон, который Сигарев вкладывает в уста своих персонажей и отличает тексты В.А. Сигарева, от той новой драмы, которая предшествовала в хронологическом порядке. Он описывает ту действительность, которая имеет место быть и о которой он знает не понаслышке. В уста своих персонажей он вкладывает «живой язык», который свойственен тому социальному классу, о котором пишет В.В.

Сигарев. В интервью журналу «Тайга. инфо» режиссёр и его жена сказали по этому поводу следующее:

«← Троянова: Люди так разговаривают, и зачем придумывать речь лучше, чем говорят люди. И у Сигарева талант – он единственный драматург и сценарист, который именно диалоги лучше всех выстраивает. Они такие живые. Это редко кому дается.

– Сигарев: Ну и это диалог определенных людей. Чтобы мне начать писать работников музея, допустим, мне нужно с ними какое-то время долгое провести, в этой атмосфере, чтобы я их просто впитал. А если я начну сейчас писать о работниках музея, я наверняка налажаю. Там другой язык, другие интонации, это нужно всё присвоить» [Логинов 2012].

Глава 2. Портретная характеристика женских образов в драме В.В. Сигарева

2.1. Спецификация категории портрета

Литературный текст со всеми его эксплицитными и имплицитными смыслами обязательно включает такие текстовые универсалии: человек, пространство, время. Самая значимая из них – человек. Антропоцентризм текста обусловлен эгоцентрической позицией человека. Человек будет являться центром любого литературного текста, и весь текст будет выстроен вокруг человеческой личности или целой группы лиц. Объектом изображения в литературном тексте будет являться герой, который неразрывно связан со временем и пространством – это те показатели, которые во многом обуславливают характер героя, его мировоззрение и тип этого героя.

В литературоведении нет чёткого определения теоретико-литературной категории «портрет». Это связано с тем, что нет чёткой границы между портретным описанием и формами поведения персонажа (жесты, мимика, произносимые слова, интонации).

Например, В.Е. Хализев определяет портрет персонажа как «описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой» [Хализев 2002: 437]. Формы поведения литературного героя рассматриваются Хализевым как важнейшая составляющая характера персонажа. По мнению исследователя, они не «укладываются» в форму собственно портретных живописаний, так как отражают изменение отношений героя к сложившейся ситуации, иному лицу или факту [там же].

М.Г. Уртминцева определяет портрет как «изображение внешности персонажа, соединяющее в себе фиксацию как постоянных, так и ситуативных черт облика, в котором проявляется точка зрения другого,

запечатлённая в визуальном образе, выполняющем функцию смыслообразования на всех уровнях литературного произведения» [Уртминцева 2005: 230].

Если синтезировать эти определения, можно прийти к выводу, что портрет – это описание физического и эмоционального состояния персонажа, при этом к физической составляющей портрета будут относиться черты лица, цвет волос, телосложение, одежда и т.д., к эмоциональному же – выражение лица, умственные способности, этические качества, отношение к другим героям и т.п.

В современном литературоведении возрастает интерес к явлениям, которые связаны с материально-телесной стороной литературного героя. Другими словами, рефлексирующие реципиенты обращают внимание на то, что литературный герой не может существовать отдельно от предметов, его окружающих и от той телесности, транслятором которой он является. Причины этого интереса достаточно разнообразны, равно как и избираемые подходы к этой области художественной реальности. Вместе с тем, широта и многообразие избираемых предметов исследования сочетается с недостаточной степенью исследовательской рефлексии, что соединяется с периферийным положением собственно эстетических подходов к «видимому» человеку в литературе, которые уступают место социокультурным, мифологическим или лингвистическим. Тело, визуальность, одежда и другие явления рассматриваются зачастую как бы в отрыве от человека (героя) как «ценностного центра художественного видения. Только синтезируя телесность и ментальность (сознание) можно получить приближенный к наполненности образ.

Характер женского образа является одним из важнейших концептов художественного текста, выступающий своего рода сводом типов социального поведения, присущим той или иной культуре. Персонажи тех или иных художественных произведений, как правило, обладают не только национальным или, к примеру, классовым самосознанием, но и – что очень

важно – гендерным и ведут себя в соответствии с феминной и/или маскулинной моделью поведения. Отсюда нужно сделать вывод, что у героя в связи с его гендерной принадлежностью формируется ряд типичных особенностей, которые в равной степени должны иметь отношения к каждому представителю гендера.

Репрезентация женщины в литературе и обществе вопрос значимый для каждого исторического периода. В русской культурно-философской традиции осмысление проблемы пола находит свое отражение в творчестве Н. Чернышевского, Вл. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова и др. Вопросам женской эмансипации большое внимание в своих работах уделяли В. Белинский, В. Хвостов, В. Ленин, А. Коллонтай, И. Арманд, Н. Крупская и др. Вопросы «нового быта», «новой морали», «новой женщины».

Образ женщины, её внешний и внутренний мир очень часто сложно соотнести с самой женщиной. Психология женщин была мало изучена, поэтому авторы литературных текстов при создании своих произведений не могли в полной мере передать характер настоящей женщины, а характер в свою очередь является важной составляющей категории портрета. Отто Вейнинггер писал, что образ женщины в искусстве красивее самой женщины, поэтому и нужен элемент обожания, мечты и сознание симпатии любимой женщины, но данное утверждение с трудом соотносится с образами главных героинь драмы Сигарева. За счёт маргинализации женских образов, Сигарев добивается предвзятого отношения к своим героиням, но, но может быть, именно поэтому представленные образы получают маркер «новой женщины».

2.2. Репрезентация женских образов в литературном сценарии к фильму «Волчок»

Функциональная насыщенность женского мира обуславливает многообразие репрезентации женских моделей и типов, каждый из которых

является сложным сочетанием гендерных, ментальных, профессиональных, социальных и бытовых характеристик. Основу этой системы составляют архетипические, «надысторические» факторы, которые в каждую культурную эпоху наполняются новым содержанием и трансформируются в новом историко-культурном контексте в определенных типах, концентрирующих в себе наиболее значимые черты «женского мира».

С развитием действия образ Матери из литературного сценария к фильму «Волчок» претерпевает динамику на разных уровнях – от внешнего вида до эмоционального состояния. В начале текста Дочь описывает её следующим образом: «Так я увидела Мать второй раз и сразу же полюбила её. Она была красивая, весёлая и вкусно пахла вагоном-рестораном...» [Сигарев 2009].

Дочь зафиксировала для себя ситуативные черты облика матери, которые ей были присущи на данный период времени. В данной характеристике отражается и физическая составляющая (в описаниях «была красивая», «вкусно пахла вагоном-рестораном»), и эмоциональная характеристика матери (в словосочетании «была весёлая»). Данный портрет будет носить субъективный характер, так как компоненты, содержащиеся в данной характеристике носят оценочный характер, конкретные детали не представлены. Учитывая, что понятие «красота» является субъективным, да и подобное описание звучит из уст ребёнка главной героини, мы можем поставить под сомнение физическую красоту матери, особенно, если соотнесём для более полной оценки данную характеристику с речевым портретом главной героини. К концу сценария образ героини кардинально меняется и перед дочерью уже предстаёт не та красивая, вкусно пахнущая женщина, а «...жалкий призрак. Грязный, засаленный, с павшими глазами и драными кроссовками. На губе у призрака шрам, на теле дерматиновый плащ. В руке у призрака полиэтиленовый пакет...» [Сигарев 2009]. В данном отрывке уже представлены детали одежды, которые сигнализируют о бедственном положении матери. На ней дерматиновый плащ, ткань которого

представляет собой дешёвый аналог кожи, драные кроссовки и вместо привычной нам сумки, в руках у неё полиэтиленовый пакет. Эмоциональное состояние матери, которое является неотъемлемой частью портрета, также свидетельствует о бедственном положении, ведь она получает номинацию призрака, причём жалкого. Отсюда следует, что портретную характеристику матери мы получаем со слов дочери, которая при второй встрече сразу же полюбила эту красивую женщину, а во время последней встречи перед ней оказывается призрак, который вызывает уже не любовь, а жалость.

Следует заметить, что понятие видимого для нас портрета матери шире только лишь её внешности и включает в себя не только зримые границы внешности, но и весь видимый в кругозоре героини мир. Вместе с тем, определение внешности как видимой стороны матери представляется узким, так как внешние границы оформляются не только в ракурсе видения, но и чувственного восприятия в целом. За чувственное восприятие матери в выбранном тексте отвечает её дочь. Мы видим образ матери глазами ребёнка. При этом дочь не просто описывает видимые ей черты матери, она включает в свою описательную спецификацию различные мета категории. В контекст внешнего облика включаются, например, запахи, осязательные моменты. Таким образом, внешность главной героини предстаёт как его чувственно воспринимаемая сторона.

Внешность матери, её телесность, которую зафиксировала дочь в своём сознании – это зримая, чувственно воспринимаемая извне, сторона главной героини. Особенностью внешности в данном случае является то, что внутри художественного мира героиня предстаёт другому персонажу как предмет видения, чувственного восприятия в противоположность умозрительному, открывается внешнему, а не внутреннему восприятию. Возможность проявить свою телесность, выступает способом «запомниться», сохраниться в сознании дочери как физический объект. Мать и дочь в ходе развития сюжета расстанутся на длительный срок, но мать свой портрет зафиксировала, закрепив за собой право быть не эфемерным воспоминанием

по рассказам тётки и бабки, а присутствующей в жизни дочери на всех уровнях восприятия, будь то ментальная, чувственная, физическая и так далее. Выражение этой мысли находит своё отражение на страницах литературного сценария: «А однажды я услышала, как тетка говорит своей подруге, что, похоже, матери нет в живых. Что, наверно, её давно уже убили или еще что-то. Но я не поверила в это. Я верила только в то, что пока она живет в моем сердце, она будет жива и где-то там... И я знала, чувствовала, что однажды в дверь позвонят и...» [Сигарев 2009].

М.Г. Уртминцева отмечает, что портрет включает в себя и формы поведения человека, так называемый «мимический» портрет, поскольку через изображение героя в действии, поступке читатель получает возможность создать в воображении зрительный образ персонажа [Уртминцева 2005: 232]. В начале произведения Мать постоянно находится в приподнятом настроении: часто «смеётся», порой, даже «ржёт», но к концу произведения от этих эмоций не остаётся и следа, Мать всё чаще плачет, иногда даже истерит, в самом конце текста: «Постепенно её лицо искажается плачем. Потом плач переходит в рыдания...» [Сигарев 2009]. Читатель, выстраивая в одну линию все аспекты портретной характеристики, которые предложила М.Г. Уртминцева, может сформировать в своём воображении целостный образ героини.

Портретные характеристики бабки и сестры отсутствуют в тексте, а портретная характеристика дочери встречается в сценарии только дважды: «В детстве я была мальчиком. Ненастоящим мальчиком, конечно. Но все равно я была мальчиком. У меня были мальчишеские вещи. У меня были мальчишеские игрушки. У меня были мальчишеские прически. У меня были мальчишеские ногти. У меня были мальчишеские локти и колени...» [Сигарев 2009]. Спустя некоторое время девочка говорит о себе следующее: «Потом у меня появились первые платья, юбки и мечты о замужестве. Волосы стали длиннее. В груди набухли камешки. Мне прокололи уши и вставили в них серьги, Но ногти по-прежнему оставались обкусанными,

колени и локти разбитыми, а мысли не очень девчачьими» [Сигарев 2009]. Данная портретная характеристика представлена не сторонним наблюдателем, самой дочерью. Представленная характеристика лишена оценочных суждений и отражает в себе только констатацию фактов, о чём свидетельствует синтаксическая конструкция наличествования – «У меня были», перечисление данных фактов обусловлено физиологическим взрослением дочери и изменением её психоэмоционального состояния. На вопрос матери: «А ты красивая», девочка отвечает, что не знает, но, скорее всего, нет. Нам уже известно, что Дочь умеет пользоваться спецификацией красивой/некрасивый человек, так как Мать она отнесла к «красивым», но характеризуя себя, не знает что ответить, по причине того, что она никогда не слышала подобных слов в свой адрес. Красота матери была вызвана тем, что Дочь при описании своей родственницы испытывала сильнейшее чувство – любовь. Девочку же никто не любил, по крайней мере, ей об этом не говорили, а значит и не говорили, что она красивая.

И.В. Страхов выделил два типа портрета: статичный и динамичный [Страхов 1973: 57]. Схожую классификацию портрета предлагает Л.А. Юркина: «<...> тяготеющий к статичности экспозиционный портрет и динамичный» [Юркина 2000: 296]. По способу описания М.Г. Уртминцева выделяет три основные разновидности портрета: собственно портрет (изображение внешности персонажа с точки зрения повествователя); визуальный образ, передающий точку зрения «другого» (или других); портретную характеристику, складывающуюся из соединения точек зрения повествователя и Другого.

2.3. Локализация статического и динамического портрета литературном сценарии к фильму «Страна ОЗ»

Портретная характеристика Ленки из литературного сценария «Страна ОЗ» синтезирует в себе точку зрения повествователя и реакции

сторонних наблюдателей, которых Ленка встречает по ходу действия всего текста. Портретная характеристика в данном конкретном случае не является отображением внутреннего мира персонажа и не акцентирует внимание читателя на тех деталях, которые могут указывать на эмоциональное состояние героя, его настроение или на тот спектр чувств, которые герой испытывает в данный момент, так как является ситуативной реакцией, которая обусловлена восприятием одного персонажа другим или внешним видом одного из героев.

Внешнее описание Ленки не является подробным и детализированным, в тексте единожды встречается описание её одежды: «Ленка в трусах и кофточке с прозрачными рукавами красится, глядясь в трельяж, на который щедро наклеены салфеточные снежинки. Ногти у неё частично в клочках пельменного теста. За спиной работает телевизор» [Сигарев 2015]. Мы можем заметить, что Ленка стояла у зеркала и красилась, что указывает на эстетизацию собственной внешности, то есть, на желание в себе что-то изменить, только изменения эти касаются внешнего облика и свидетельствуют о неуверенности Ленки в самой себе и в желании в себе что-то изменить.

Статический портрет, который по большому счёту отсутствует в данном тексте, как правило, локализуется в определенных отрезках повествовательного пространства, стремится к целостному, обобщенному, характеристическому представлению человека. Этот портрет может останавливать течение повествования, времени, быть одномоментным и в этом своем качестве он более живописен, чем литературен. По сути, это портрет идейный в том смысле, что не личность сама по себе в своих автономных проявлениях дает о себе знак миру, а повествователь, рассказчик неким насильственным образом знакомит читателя с героем. Насилие в данном случае заключается в том, что статический портрет литературного героя поддаётся интерпретации реципиентом, что позволяет читателю создать некоторое количество оценочных суждений, относительно героя:

«← Дюк. Где эта маромойка? Подозреваю, что тебя кинули, Андрей. Она уж небось давно в саях полеживает и обоссала все колготки. Сильно бухает?

– Андрей. Не знаю, я её не видел ни разу» [Сигарев 2015].

Приведённый выше фрагмент, только отчасти можно отнести к портретной характеристике Ленки, так как данное суждение носит отрицательную коннотацию и может быть приравнен к харрасменту, это связано с тем, что в момент говорения, персонаж, в чей адрес звучат подобные слова – отсутствует. Значение слова «марамойка» в большинстве словарей преподносится как оскорбительное выражение по отношению к женщине, чей социальный статус на самом низком уровне. Однако, говорящий имея низкий уровень культуры, не обращает на это никакого внимания. Те словесные коды, которые мы считываем, как негативные, герои текста определённо используют в своей лексике постоянно. Но нужно заметить, что это не единственный случай, когда Ленку Шабудинову принимают за женщину, чей социальный статус указывает на принадлежность к низшим слоям населения. В момент, когда Ленка попадает на балкон к неизвестной женщине, та принимает её за проститутку, хоть прямо и не говорит об этом:

«Женщина. О, батюшки! Ты чья такая?

Ленка жмет плечами. Женщина оглядывает Ленку.

Женщина (почему-то шепотом). Эти, что ли, по вызову вызвали?

Ленка зачем-то кивает.

Женщина (шепотом). А чё они тебя на балконе-то закрыли?

Перепились, что ли?

Ленка кивает» [Сигарев 2015].

Мы до конца не можем понять, какие внешние данные говорят о том, что Шабудинова может производить подобное впечатление, но факт остаётся фактом.

Поза наряду с жестом считается в пластических искусствах ключевым проявлением душевных движений человека. Позы фиксированы во времени, пространственно определены, в целом немногочисленны, их базовые варианты связаны с положениями «сидеть», «стоять», «лежать», «ходить». В связке с жестами способны образовывать бесконечно богатые комбинации. Жест – понятие антропологически вторичное по отношению к позе: поза без жеста может существовать, жест же немислим без позы.

Жест – основная единица динамического портрета. Портрет, правда, не сводится к жесту в него следует включить и такую форму динамической активности личности, как жестовая манера. Именно жест – изначально литературный по природе своей, литературно-аутентичный способ представления внешнего и раскрытия внутреннего человека. Оба начала в их неразрывной связке конституируют жест как особое проявление человеческой личности. «... коммуникативные дискурсы насилия нередко проявляются не столь вербально, сколько перформативно. В них слово уравнивается с жестом, физическим насилием» [Липовецкий, Боймерс 2012: 42].

Если в реальном мире возможны не нагруженные смыслом движения, называемые жестами, то в литературе всякий жест семантически нагружен, о чем уже говорилось выше. Он обязательно прочитывается с той или иной степенью точности, подвергается интерпретации, непосредственно или контекстуально. Не все движения человеческого тела можно отнести к жесту, это такая динамическая пластическая активность личности, в которой явно или неявно выражает себя внутренний человек.

Что касается жестовой организации поведения Ленки, то можно заметить тот факт, что она некоторое количество раз повторяет одно и то же движение плечами, а именно – Ленка пожимает ими, отвечая на большинство поставленных вопросов. Подобная жестовая организация поведенческих реакций человека можете свидетельствовать о неуверенности или о неумении пользоваться коммуникативными навыками. Ленка Шабудинова

заменяет возможности вербального общения на более предпочтительные ей возможности невербального общения, что характеризует её как крайне асоциального человека и выдаёт в ней неспособность коммуницировать с людьми, которые, по большому счёту, не стремятся её понять. Выражение данного поведения в некоторой степени является ещё и защитой, неким отстранением от общества. Подобную неготовность или неумение общаться наглядно демонстрируется в каждой сцене при взаимодействии с каждым персонажем, как в случае с водителем, который подвозил Ленку: «Водитель вместо ответа нагнулся, порылся в бардачке, не сбавляя скорости. Они чудом проехали на красный меж двух машин. Водитель отыскивал шариковую ручку, пишет у себя на руке. Ленка хочет что-то сказать, но лишь шевелит руками» [Сигарев 2015]. Лексема «хочет» указывает на вполне конкретное желание Ленки заговорить со вторым участником коммуникативного акта, но в данном случае мы опять можем наблюдать ситуацию, когда модальный глагол, обозначающий желание, теряет свою функцию слова – поступка. Как любое внешнее изменение, жест организован во времени: есть начало этого изменения, длительность и завершение жеста, при этом стадии внешнего изменения, зачастую, выражены имплицитно. Кратковременность жеста обусловлена его психологической природой: как проявление эмоции, жест не способен долго длиться. Фактор времени чрезвычайно важен, именно он позволяет отделить жест с его кратковременностью от нежестовых форм. Исходя из предыдущего предложения, можно сделать вывод, что жест является наглядным отображением эмоций, которые человек испытывает в тот или иной момент своей жизни, а так как жест «пожимает плечами» является самым частотным во всём произведении, мы можем говорить о деструктивном состоянии главной героини и о её нахождении в постоянном смятении.

В рамках рассмотренных тезисов, можно с уверенностью говорить о преобладании динамичного портрета над статичным. Внешний облик персонажей, как правило, сводится к «телу» и противопоставляется

внутреннему миру героя, его характеру и миру его мыслей. Но для социально-психологической драмы важен синтез двух этих понятий, только наличие двух этих планов описания приведут к пониманию человека как целостной, эстетически цельной личности. Портретная характеристика это не только описание внешности человека или же его внутреннего мира. Речь должна идти о «проблеме портрета», о том, что он позволяет обнаружить в человеке присущие только ему черты.

2.4. Трансформация главной героини пьесы «Чёрное молоко»

Перейдём к образу Мелкого из пьесы Сигарева «Чёрное молоко». Имя является составной частью категории портрета. Номинация персонажа в отдельных случаях объясняется индивидуализирующей, личностнообразующие функции портрета. Уже простое название предмета или явления, есть, первый акт его репрезентации в сознании реципиента. Персонаж начинается в мире произведения с имени. Имя может различными образами варьироваться, приобретая местоименные, самые безличные, или вполне определенные формы имени собственного. Возможны и такие вариации имени, когда вместо имени собственного используется нарицательное имя в качестве имени или уточнения его. В предыдущей главе я уже говорил о том, что, не смотря на мужскую номинацию, мелкий является полноценной, цисгендерной женщиной, но в плане общения, весьма своеобразной. У Мелкого нет внутреннего диссонанса между внешним видом и самоощущением.

Первое появление Мелкого в сопровождении своего мужа описывается следующим образом: «Открывается дверь. Появляются мужчина и женщина. Оба молодые, холёные, разодетые. В руках у них охапки клетчатых «челноковских» сумок. Штуки по три в каждой руке. При всем при этом женщина ещё и беременная» [Сигарев 2002]. В данном отрывке нет конкретного указания на возраст, но мы уже знаем, что Мелкому 25 лет.

Лексемы «холеные» и «разодетые» являются теми данными портретных деталей, которые раскрывает социальный статус персонажа, в данном конкретном случае свидетельствуют о материальном благополучии главной героини.

Значимым является и тот факт, что главная героиня беременна, а данное положение в свою очередь свидетельствует о изменённом психоэмоциональном состоянии главной героини. Тема материнства и деторождения как одно из самых таинственных и непостижимых явлений жизни женщины не может быть в полной мере раскрыта автором мужчиной, что ещё раз подтверждает мысль о том, что женщина стала объектом «мужского искусства». Литература долгое время оставалась мужской, так как те самые мужчины писали о женщинах, передавая их образ, и старались сохранить то ценное, что есть и что видел мужчина в женщине.

Появление будущего ребёнка вызывает только негативные эмоции у главной героини, все высказывания в адрес ещё не родившегося ребёнка носят отрицательную коннотацию: «Под поезд его брошу, понял? И сама, понял? Понял, говорю?» [Сигарев 2002]. Находясь в изменённом состоянии сознания, Мелкий даже готов совершить акт убийства младенца. Будущий младенец представляет собой будущее этой семьи, этот ребёнок может сделать их нетленными, он в состоянии продолжить свою мать и своего отца. Главная героиня, понимая это, стремится оборвать нить, закончить эту «сучную» линию на себе. Совершенно естественно, что при совершении детоубийств имеют место так называемые нарушения эмоционального реагирования, возможно, мелкий не отдаёт отчёт своим действиям и акт детоубийства стремится произвести на подсознательном уровне. Эмоциональное реагирование – острые эмоциональные реакции, возникающие в ответ на различные ситуации, а детоубийства часто совершаются именно в условиях определенных ситуаций, в том числе и психотравмирующих. В отличие от изменений настроения эмоциональные

формы реагирования кратковременны и не всегда соответствуют основному фону настроения.

О кратковременности говорит и тот факт, что Мелкий претерпевает релевантные изменения в своём сознании и уже после рождения ребёнка находит в себе силы отказаться даже от сигарет, которые она курила в момент вынашивания ребёнка:

«Левчик. Гонишь. Знаешь, чё я тебе купил?

Мелкий. Чё?

Левчик (достал зеленую пачку). Ментоловые...

Мелкий. Мне нельзя.

Левчик. Чё это? Все равно же, сказала, не кормишь.

Мелкий. Может, еще буду. Потом» [Сигарев 2002].

При этом качественные изменения происходят не только в физическом плане, но и в эмотивном. Главная героиня понимает всю деструктивность своего образа жизни и решает от него отказаться:

«Мелкий. Сукой быть устала.

Левчик. Кем?

Мелкий (встала). Сукой. Сукой среди сук. Потому что там модно быть сукой. Модно всех ненавидеть и презирать. Ты глядишь на них и сучеешь. Они глядят на тебя и тоже сучеют. Круговая порука. Там все обречено. К тебе на улице подходит мальчик, просит на хлеб, а ты посылаешь его. Хотя что-то в тебе хочет дать ему эти жалкие деньги. Но ты посылаешь. Потому что никто не дает, а почему я должна. Я не должна. И ты посылаешь его. А потом еще и выдумываешь, что он зарабатывает больше тебя. А на самом деле он не зарабатывает вообще...

Левчик. Какой мальчик, ты чё...

Мелкий. А я не хочу так больше. Я хочу, чтобы как человек.... Как тетя Паша. Как все они. Вот так хочу. Ты им говно, а они тебе добро. И еще извинятся, что мало дали. Вот так я хочу. И чтобы моя Дочь также. Чтобы не

думать, какая же я все-таки сука. Чтобы не мучиться. Понятно? Понятно тебе?!» [Сигарев 2002].

Подобные изменения напоминают изменения в эмотивной сфере матери из литературного сценария к фильму «Волчок»; на это сходство указывает частотное использование лексемы «хочу», но есть одно различие: главная героиня пьесы «Чёрное молоко» всё-таки находит в себе силы измениться и начать новую жизнь. При всей неповторимости авторского стиля, мы можем убедиться в том, что всё портреты строятся на основании некоторых знаковых характеристик, которые позволяют реципиенту сделать заключение о широком наборе отдельных психологических качеств героев. Так в драме Сигарева фундаментальной характеристикой выступает способность героинь к качественным изменениям в своём мышлении, которые вызваны бедственным положением и разрушенными жизнями, которые, кстати, были разрушены по их вине. Героиня говорит о круговой поруке и о том, что это общество сделало её «сукой», подобная установка на исповедальность и приводит героиню к разрушению иллюзий. Особенность драмы Сигарева заключается в том, что он с самого начала видит героев в экзистенциальном состоянии, из которого есть выход, но прийти к этому выходу можно только по средствам душевных терзаний.

В самом конце художественного текста мы последний раз сталкиваемся с портретной характеристикой теперь уже Шуры, которая в недавнем прошлом была молодой, разодетой, полной сил, но «сукой» по своей натуре. Теперь же перед нами полная противоположность Мелкого: «Входят Лёвчик, Мелкий и женщина лет пятидесяти. Лёвчик вкатывает детскую коляску. Очень подержанную и очень допотопную. Мелкий не накрашена. Под глазами у неё круги. В руке полупустая клетчатая сумка. Женщина тоже с сумкой». Мы можем обратить внимание на то, какие релевантные изменения претерпевает образ главной героини. Изменившись внутренне, она не могла остаться в своём привычном образе. Она уже не молодая «сука», она уже взрослая, она уже мать.

В.В. Сигарев в своих драматических произведениях представил целую галерею женских образов, каждый из которых носит маркер «новой женщины», определил совершенно новое положение женщин в обществе и стёр все границы патриархального мира.

Глава 3. Мироззрение женских героинь в драме В.В. Сигарева

3.1. Мироззренческие установки главной героини литературного сценария к фильму «Волчок»

Под мироззрением мы, вслед за выдающимся специалистом по интеллектуальной истории Анджеем Валицким, будем понимать «<...> целостное видение мира – осмысленную структуру, систему гносеологических, этических и эстетических ценностей, внутренне согласованную в рамках присущего ей стиля. Понимаемое таким образом мироззрение отличается как от философской теории, так и от “обыденного мироззрения”. Любая философская теория есть, в той или иной степени, выражение и концептуализация определённого мироззрения, но не тождественна ему» [Валицкий 2019: 33]. Понятое таким образом, мироззрение определяет собой отношение человека к обществу, к миру в целом и к самому себе как части социума и мироздания вообще.

Мысль о том, что изучение художественной литературы призвано формировать человека, не нова, ее неоднократно высказывали выдающиеся русские критики: В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский и многие другие. Нам представляется, что у Сигарева была другая задача, вряд ли, он хотел брать ответственность за жизнь других людей, скорее, его тексты указывают реципиенту на то, как жить не нужно, чтобы не оказаться в состоянии тотальной деструктивизации собственной жизни в состоянии экзистенциального кризиса.

Макс Вебер при стратификации общества в первую очередь говорит о том, что люди делятся на угнетателей и угнетенных. Подобная спецификация для Вебера в своем значении обладает динамическими характеристиками; принадлежность индивида к тому или иному классу не есть нечто раз и навсегда заданное [Вебер 1990: 630].

Все женские образы в рассматриваемых текстах будут относиться к угнетённым, либо же к деклассированным слоям населения, оба этих понятия в некоторой степени схожи. Однако в дальнейшем мы сможем проследить динамику мировоззренческих изменений всех женских образов.

Что касается мировоззренческих установок матери из литературного сценария Сигарева к фильму «Волчок», я предлагаю рассмотреть несколько аспектов: её отношение к людям, к самой себе и к обществу в целом.

«Край ночного города. Двухэтажный дом. Горит окно. За окном больничный коридор. В коридоре на кушетке лежит беременная женщина. Постанывает, покуривает. На животе стоит пустая консервная банка, полная окурков.

Голос. Мать не знала, кто сделал ей такой подарочек. А вычислить было очень сложно – в её жизни было много случайностей...» [Сигарев 2009]. Синтаксическая конструкция «край ночного города» является не просто семантически наполненной, а многократной закодированной, что указывает на многозначность данного предложения. Синтаксема не является распространённой, но пространственная локализации «на краю» указывает не только на расположение больницы, но и на социальное положение героини. Мать находится на краю, на некоторой границе, которую необходимо перейти, для того что бы изменить свою жизнь. Есть и не маловажное указание на то, что героиня беременна в данный промежуток своей жизни, при этом пренебрежительно относится к своему положению, на что указывает акциональный глагол «покуривает», что является недопустимым во время беременности. Вообще, состояние беременности является сакральным состоянием для большинства женщин, но главная героиня своим отношением к данной процессии разрушает общепринятые нормы поведения. Нужно отметить, что подобный взгляд на жизнь является разрушительным не только для самой матери, но и для её будущего ребёнка, над которым в данный момент оказывается умышленное насилие, с которым он не может справиться, ввиду своей зависимости от матери. Выбор подобного рода

поведения зависит, в первую очередь, от ценностных ориентаций. Если не брать во внимание морализаторские установки, то можно свести подобные мировоззренческие взгляды к личностной свободе, но выбор становится свободным, когда он согласуется с требованиями нравственного закона, с велениями совести. Выбор же, продиктованный корыстными убеждениями, по праву считается индивидуалистическим своеволием, триумфом эгоистического разъединения людей. Главная героиня живёт в обществе, внутри которого она включена в неограниченное количество социальных групп, ведь она приходится кому-то дочерью, матерью, сестрой и т.д. Эгоистическое отношение ко всем окружающим проявляется в нежелании выполнять свои обязанности, которые обусловлены, нахождением в той или иной социальной группе, что ни в коем случае нельзя считать личностной свободой.

«Мать. Да отсоситесь вы от меня обе! (Кричит.) Я молодая, блядь! Я жить хочу, блядь! Жить, блядь! Жить! Жить! Жить, блядь! (Негромко.) Блядь...» [Сигарев 2009]. Мы уже обращались к данному отрывку, но мне он кажется значимым и в момент рассмотрения понятия «мировоззрение». Главное героиня повторяет слово «жить» пять раз в одном только лишь отрывке, но любому читателю заведомо становится понятно, что героиня уже прожила какой-то отрезок времени, но жить так и не научилась. Подобное высказывание может говорить о некотором стремлении к утопии, то есть к несбыточной мечте – прожить свою жизнь иначе, которая в некотором смысле будет являться идеальной. Утопия в данном конкретном случае сводится к разновидности мировоззрения. «Утопия – в предлагаемом мною значении – есть особая разновидность мировоззрения. С мировоззрением утопию роднит её целостность... Их специфической чертой является трансцендентность по отношению к действительности и (в связи с этим) особенно сильно напряжение с идеалом и действительностью – на протяжении конфликтного, постулативного свойства. Это напряжение, добавим, может быть обращено «внутрь» и не вести к действиям,

направленным на изменение мира; резкая критика существующей действительности порой является чем-то вроде защитного механизма...» [Валицкий 2019: 38]. Данную монологизированную конструкцию, можно рассматривать как критику всего происходящего и по сколько героиня является в данный момент участницей «монолога глухих», можно с уверенностью сказать, что подобная установка направлена «внутрь» самой героини и не ведёт к модификации собственного мировоззрения.

После смерти единственной дочери, по отношению к которой Мать всегда была равнодушна и порой даже жестока, следует реакция раскаяния: «Постепенно её лицо искажается плачем. Потом плач переходит в рыдания» [Сигарев 2009]. Мать рыдает в знак отчаяния, она понимает всю фатальность ситуации и невозможность, что бы то ни было изменить, поэтому наступает катарсис, и эмоции матери высвобождаются. Разрушительное мировоззрение ведёт к гибели всех, кто был её близок и гибель эта не случайна. Эгоистическое мировоззрение есть самая разрушительная сила, при которой существует точка невозврата, когда переход через какие либо границы уже невозможен, спасти уже никого нельзя.

3.2. Трансформация мировоззрения главной героини пьесы «Чёрное молоко»

Подобная ситуация происходит и в пьесе «Чёрное молоко», Мелкий (Шура) тоже обладает разрушительным мировоззрением. Но есть одно главное отличие: Шура не просто в своём монологе сообщает о своём желании жить и желании что-то изменить, она все-таки приступает к действиям, которые приведут к реверсированию собственной жизни. Так образом мы можем отметить, что слова Шуры не теряют функции слова-поступка.

Мелкий часто апеллирует явлениями, которые относятся к сфере духовной жизни человека, а если быть точнее к искусству и, по большому

счёту, должны свидетельствовать о некоторых особенностях мировоззрения человека. Своего мужа она называет «Идиот Достоевского», вокзал сравнивает с Эрмитажем, но абсолютно понятно, что Мелкий не владеет достаточными знаниями для того чтобы пользоваться подобного рода аксиоматическими явлениями, а следовательно, все эти указатели на особый тип мировоззрения становятся пустыми и не наполненными. Расширив своё сознание некоторыми культурными кодами, Шура претендует на главную роль во всех отношениях, будь то вокзал, на котором они находятся или её взаимоотношения с её супругом.

Обладая «пустыми» познаниями в области культуры и искусства, Шура компенсирует свои пробелы реализацией первичных потребностей. Шурой движет только жажда наживы на продаже китайских тостеров, она является представителем коммерсантов своего времени, весьма циничным коммерсантом. Деньги в некоторой степени могут затмить разум, под философским понятием «свобода» люди очень часто понимают финансовую независимость, в результате чего становятся заложниками псевдосвободы и де-факто становятся главными источниками насилия, для того чтобы не потерять мнимую свободу. Мелкий с ненавистью относится к своему мужу и как уже говорилось выше, она пренебрежительно относится к ребёнку, который вскоре должен появиться на свет. У Шуры есть искреннее убеждение в своей правоте и превосходстве. Существенная роль убеждений в составе мировоззрения не исключает внутренней трансформации героя, но заставляет героя я с большим сомнением относиться к переменам. Сомнение является обязательным моментом самостоятельной, осмысленной позиции в области мировоззрения. Фанатичное, безоговорочное, безальтернативное принятие той или иной системы ориентаций, отсутствие внутренней критичности, собственного анализа - называют догматизмом. Жизнь главной героини показывает, что такая позиция слепа и ущербна, не соответствует сложной, развивающейся действительности.

Но в данном тексте тоже есть монолог, в момент произношения которого, главная героиня некоторым образом исповедуется перед окружающими, а исповедальность, как правило, ведёт к некоторым качественным изменениям:

«Мелкий. Сукой быть устала.

Левчик. Кем?

Мелкий (встала). Сукой. Сукой среди сук. Потому что там модно быть сукой. Модно всех ненавидеть и презирать. Ты глядишь на них и сучеешь. Они глядят на тебя и тоже сучеют. Круговая порука. Там все обречено. К тебе на улице подходит мальчик, просит на хлеб, а ты посылаешь его. Хотя что-то в тебе хочет дать ему эти жалкие деньги. Но ты посылаешь. Потому что никто не дает, а почему я должна. Я не должна. И ты посылаешь его. А потом еще и выдумываешь, что он зарабатывает больше тебя. А на самом деле он не зарабатывает вообще...

Левчик. Какой мальчик, ты чё...

Мелкий. А я не хочу так больше. Я хочу, чтобы как человек.... Как тетя Паша. Как все они. Вот так хочу. Ты им говно, а они тебе добро. И еще извинятся, что мало дали. Вот так я хочу. И чтобы моя Дочь также. Чтобы не думать, какая же я все-таки сука. Чтобы не мучится. Понятно? Понятно тебе?!» [Сигарев 2002].

Шура срывает с себя «маску», она имплицитно говорит о том, что она вынужденно привнесла в мир разрушение; эта деструкция понимается ею как результат защитной реакции, необходимой героине для того, чтобы не стать жертвой. Иными словами, насилие и разрушение становится здесь неизбежным следствием нежелания становиться объектом насилия. Уместно будет вновь вспомнить теорию о стратификации общества М. Вебера, Шура готова сделать всё, для того чтобы роль угнетателя сохранялась за ней как можно дольше. Но как уже было сказано выше, любая роль, занимаемая человеком в обществе, является подвижной и по средствам внутренних терзаний, мировоззрение человека становится вариативным. Главная героиня

понимает, что она находится в дисгармоничном сознании, её действия не соотносятся с её желанием жить «по-другому», а всё по тому, что ей руководит страх расплаты за всёсокрушающие мировоззрение. Она понимает, что рано или поздно ей придется ответить за свои поступки перед Богом, перед тем Богом, которому до этого она никогда не обращалась. В определённый момент Шура обретает веру, которая, возможно, была у неё изначально, только таилась в забвении, но не была утрачена, чтобы спасти свою душу.

«Мелкий Я, когда рожала...Бога увидела...

Левчик. Да ты чё? И чё он? С бородой?

Мелкий. Без.

Левчик. Лажа, значит. Бог с бородой. Ну, и чё дальше было?

Мелкий. Какая разница.

Левчик. Да нет уж, продолжай, раз начала. Я люблю про бога. Мы с ним кореша.

Мелкий (после паузы). Он сперва в углу стоял. Смотрел всё на меня. Шептал чё-то...

Левчик. Молился, фигали. Чё ему еще делать.

Мелкий. А потом подошел. По лбу меня погладил. И поцеловал...

Левчик. Вот гад! Чужих жен целует. Казанова, ё-моё.

Мелкий (заплакала). И тогда я поняла, что он не оставил меня. Я его предала, оставила, а он нет. И никогда не оставит. Всегда будет со мной. Он никого не оставляет потому что. Никого и никогда» [Сигарев 2002].

Подобный «диалог» главной героини с Богом в момент экзистенциального кризиса воспринимался в отчуждение личности от общества, невозможность адекватного самораскрытия, которое сопряжено с отчаянием, как онтологическое одиночество. Религия – привнесение порядка в человеческое существование, а Бог и трансцендентальное – проявление скрытого от людей, рационально не постигаемого, но все-таки существующего смысла бытия.

Шура в данном тексте обладает не только самым подвижным и трансформирующимся сознанием, но и самым сильным характером. Слово «характер» со временем приобрело множество значений. В частности, оно означает «изначально доминирующие черты в душевном комплексе и переплетается с темпераментом, это личность, прекратившая свое развитие и застывшая на этой стадии.

Шура перестаёт быть просто человеком, описанным в тексте, она всё больше становится характером в его более буквальном значении. Она находит в себе силы признать свои ошибки и отказаться от обыденного.

Отчётливо можно проследить подъем Шуры с одной деструктивной мировоззренческой ступени на другую более пацифистическую. Сакральные этапы биографии Шуры, через которые прошли тысячи таких же женщин, помогли прийти к качественным изменениям в мышления и восприятии мира. Описание драматических переживаний главной героини приобретают лирическую окрашенность, контрастно отличаясь от основного повествования.

Глава 4. Методические рекомендации к уроку для учеников старшей школы

Внеурочная деятельность по ФГОС – комплекс видов активности (кроме обучения), реализация которых способствует успешному освоению детьми основной образовательной программы. Благодаря реализации целого комплекса внеурочной деятельности в современной школе, у преподавателя появляется возможность минимизировать негативные тенденции при помощи организации содержательного досуга учащихся во второй половине дня. Внеурочная деятельность подразумевает под собой субъектно-деятельностный подход, при котором учитель может развивать у учащихся индивидуальные способности, которыми обладает каждый ученик.

В предлагаемых ФГОС программах по литературе для 10-11 классов, нет уроков, которые были бы отведены изучению «новой драмы», а данное понятие является неотъемлемой частью историко-литературного курса, в который погружены ученики. Для полного понимания историко-литературного процесса, необходимо провести внеклассную работу с указанным понятием.

Практический анализ драматических произведений В.В. Сигарева с использованием фрагментированного чтения. (2 часа)

Тема: «Что такое новая драма и в чём её специфика?»

Форма внеурочной деятельности: Литературная беседа

Вид внеурочной деятельности: Познавательная деятельность

Цель: Познакомить учащихся с таким понятием, как «новая драма». Выявить особенности «новой драмы» начала XXI века и провести параллели с предшествующей эпохой. Определить своеобразие драматических текстов В.В. Сигарева. Расширить кругозор учащихся.

Универсальные учебные действия:

Регулятивные: Развивать устную речь учащихся; Формировать у учащихся собственное отношение к событиям и героям; Развивать умение обобщать изученное;

Личностные: Развивать мышление, внимание; Формировать уважительное отношение к иному мнению; Совершенствовать стремления к получению новых знаний;

Познавательные: Формировать умения осознавать значимость историко-литературного процесса; Понимать цель чтения; Расширять кругозор, по средствам получения новых знаний;

Коммуникативные: Формировать умение аргументировать своё предложение, убеждать и уступать; Владеть монологической и диалогической формами речи;

Оборудование: Распечатанные фрагменты из произведений В.В. Сигарева. Заранее подготовленные таблицы, напечатанные на бумаге формата А4.

Ход внеурочной работы по литературе:

I. Организационный момент

В процессе организационного момента каждый ученик получает заранее подготовленную таблицу, которую необходимо заполнить по ходу урока.

Особенность, присущая новой драме	Краткое	пояснение
-----------------------------------	---------	-----------

Примеры из текста

II. Актуализация имеющихся знаний

Вопросы от учителя для беседы с учениками:

1. Какие роды литературы вы знаете?
2. Дайте определение такому понятию, как драма?
3. Чем драма отличается от двух оставшихся родов литературы?
4. По какому принципу выстроен драматический текст?
5. Назовите уже известных вам драматургов и их произведения с

указанием временной локализации.

III. Объявление темы и цели урока.

Слово учителя:

Итак, сегодня на уроке мы с вами, ребята попытаемся разобраться в том, что же такое «Новая драма» и в чём специфика новодраматических текстов. Обратимся к историко-литературному процессу, узнаем о возникновении и развитии такого социокультурного феномена, как «новая драма».

Постановка вопросов урока (записаны на доске)

1. Что такое «новая драма»?

2. Какие факторы послужили отправной точкой для развития «новой драмы»?

3. В чём особенность «новой драмы»?

Вопрос учителя для дискуссии с учениками:

Ребята, как вы думаете, что такое «новая драма» и как бы вы трактовали это понятие?

IV. Усвоение новых знаний.

Слово учителя:

Начало XXI века в русской культуре оказалось отмечено мощным бумом драматургии. Молодые литераторы в конце XX века – начале XXI активно пишут пьесы. Сплошным потоком сменяют друг друга фестивали «новой драмы», появляются молодые режиссёры, чей почерк складывается под прямым воздействием пьес ровесников, возникают целые театры новой драматургии.

Вопрос учителя:

Каких современных драматургов вы знаете и какие произведения «новой драмы» вам уже знакомы?

В.В.Сигарев является представителем «новой драмы», которая в свою очередь становится главным полем для экспериментов в современной русской литературе. Но прежде чем обратится к интересующему нас понятию, давайте кратко рассмотрим возникновение и развитие социокультурного феномена, назвавшего себя «Новая драма». В 90-х годах российский театр менялся, вбирая в себя творческую энергию новых

театральных студий, возникших в период перестройки, когда многочисленные андеграундные группировки обрели легальный статус.

Дать рабочее определение андеграунда в устной форме, если у учеников возникнут трудности. Андеграунд – совокупность творческих направлений в современном искусстве (музыке, литературе, кино, изобразительном искусстве и др.), противопоставляющихся массовой культуре и официальному искусству.

Вместе с тем расцвет театрального экспериментирования обнаружил зияющее отсутствие новой драматургии, которая была бы созвучна театральным поискам нового поколения. В силу своих почтенных традиций российский театр оказался неподготовленным к постановке современных пьес, особенно тех, которые не следовали классическим канонам построения драматического конфликта и зачастую были лишены внешнего действия и психологической динамики характеров.

IV. Работа по теме урока

Давайте перейдем к перечислению специфических черт, которые присуще «новой драме» и попытаемся охарактеризовать каждую названную единицу.

1) Предлагаю начать с монологизации драматического текста.

Вопрос учителя:

Как вы думаете, что это за особенность «монологизация текста» и как эта особенность может быть выражена в тексте?

Основной интенцией речи действующих лиц становится желание выговориться. В то же время, слова в драме Сигарева могут быть лишены их основной функции: коммуникативной и информативной. Противопоставляя слово действию и внешнему виду героя, автор показывает фальшивость, наигранность вербального общения.

Карточка с фрагментом 1.

«Мать. Знаешь... Думаешь, я тебе просто так волчка подарила. Нет... Я ведь один раз на кладбище что-то ведь нашла. Да... Шла по кладбищу и

нашла... Это в мешке лежало. Я шла и увидела... Кто-то выбросил, а я
нашла. Кому-то не нужно было, а я увидела. Шла и увидела. Да... Смотрю,
мешок лежит. А что в мешке... А что там в мешке... Дай, думаю, погляжу...
Дай, думаю, погляжу... Подхожу... Подхожу... Палкой вот так
разворачиваю... Разворачиваю вот так... Разворачиваю... А там... а там... а
там... Палкой вот так разворачиваю... А там... А там ты.....Да... Ты там.
Я же тебя на кладбище нашла. В мешке. А?»

Вопрос учителя для обсуждения с учениками:

– Какие особенности вы смогли заметить в приведенном фрагменте?

Приведённый выше фрагмент демонстрирует метод скрытого диалога. Художественный диалог представляется как продукт одного из самых сложных видов коммуникации – художественно-литературный, субъектами которого становятся автор, реципиент и персонажи. Диалог в этом случае обладает высокой степенью информативности; он движет действие, развивает сюжет, выявляет взаимоотношения персонажей, определяя их линию поведения. Скрытый монолог в некоторой степени представляет собой замаскированный под монологический текст диалог. По своей коммуникативной структуре подобный вид диалога подразумевает ответ, то есть реплику собеседника, переход «очереди» в диалоге. Герой, который пользуется скрытым диалогом, рассчитывает на интеллектуальное сопереживание, в процессе которого герой «публично» мыслит, а другой герой следит за его рассуждениями, совершая ту же мыслительную работу, включаясь в процесс творческого восприятия, или герой рассчитывает на эмоциональное восприятие произносимой речи.

2) Так же предлагаю обратить ваше внимание на использование «живого языка» в новодраматических произведениях. Ориентация на живую разговорную речь, отличающая тексты авторов «новодрамовского» направления, в которых тесно переплетается нормативная и ненормативная жаргонная лексика. Активное включение жаргонизмов, просторечия и нецензурного языка, свойственное гипернатуралистам (уральское и

тольяттинские драматургические направления) и авторам верабатим-пьес, не только призвано достоверно отражать реалии живописуемой действительности. Подобная речевая наполненность также выступает и антитезой литературному языку как некой норме, противопоставление которой не просто иллюстрирует коммуникативное одиночество героев и подчеркивает дисгармоничность их существования, а, прежде всего, выступает знаком тотальной маргинализации персонажей.

Карточка с фрагментом 2.

Левчик: (подкрадывается к ней сзади, резко тычет указательными пальцами в поясницу). АААА!!!

Мелкий: (подпрыгивает, визжит). Чё охренел, гад! Рожу щас тебе узнаешь, как. Дурак. Срайкин в кепке.

Левчик: Да ладно, Мелкий, чё ты... Я же так это... Любя.

Левчик: Любя. Идиот Достоевского. (Пауза.) Иди билеты покупай, и поехали отсюда. Заколебалась уже тут. Эрмитаж, блин. Дай мне ментоловую.

Вопрос от учителя для обсуждения с учениками:

Ребята, как вы считаете, о чём может свидетельствовать использование в речи жаргонизмов и нецензурной лексики? Как бы вы оценили уровень культуры и воспитания человека, который произносит данную реплику?

Карточка с фрагментом 3.

Любка. Кто говорит-то?

Ленка. Это я – Лена.

Любка. А чё номер не определил? Кто?

Ленка. Лена.

Любка. Ленка, ты?

Ленка. Я.

Любка. А номер не определил, что ли? Вы где?

Ленка. Ирка копчик сломала...

Диалогичная речь в данном произведении представляет собой имитацию реального языка. Большое количество переспросов, распространённых обращений, частиц, междометий, местоимений, эмоционально-экспрессивной лексики и экспрессивно-обусловленного порядка слов свидетельствуют о приближении языка главной героини к языку реальному. Реплики героев не связаны друг с другом, они развиваются сами по себе, литературный сценарий превращается в сплошной поток слов. Одна реплика зачастую не соотносится с другой, некоторые реплики прерываются на полуслове, всё это может вносить противоположенный смысл и настроение

Вопрос учителя:

– Как вы думаете, при подобном построение диалогов легко ли читателю следовать за основной мыслью текста? Ответ нужно обосновать.

Ещё одной отличительной особенностью художественных текстов, которые относятся к «новой драме» является исповедальность героев.

Речевое действие персонажа теряет значение «слова-поступка», обретает характеристики своеобразной исповеди. Данная установка на исповедальность, отличающая пьесы многих современных авторов. Большинство персонажей, которые представлены в рамках художественных текстов В.В. Сигарева относятся к маргинальным слоям населения, они проживают «пустую» жизнь и стремятся разрушить жизни окружающих людей. Разрушительная энергия, которая концентрируется в душах этих героев рано или поздно заполняет сознание, и герои впадают в экзистенциальный кризис. Единственным спасением для них становится исповедь перед самим собой и перед читателем. Подобная ситуация произошла и с главной героиней пьесы Сигарева «Чёрное молоко».

Карточка с фрагментом 4.

Круговая порука. Там все обречено. К тебе на улице подходит мальчик, просит на хлеб, а ты посылаешь его. Хотя что-то в тебе хочет дать ему эти жалкие деньги. Но ты посылаешь. Потому что никто не дает, а почему я

должна. Я не должна. И ты посылаешь его. А потом еще и выдумываешь, что он зарабатывает больше тебя. А на самом деле он не зарабатывает вообще...

Левчик. Какой мальчик, ты чё...

Мелкий. А я не хочу так больше. Я хочу, чтобы как человек.... Как тетя Паша. Как все они. Вот так хочу. Ты им говно, а они тебе добро. И еще извинятся, что мало дали. Вот так я хочу. И чтобы моя дочь также. Чтобы не думать, какая же я все-таки сука. Чтобы не мучится. Понятно? Понятно тебе?!

Вопрос учителя для обсуждения с учениками:

– Ребята, как вы считаете, что должно произойти с внутренним миром героя, что бы он пришёл к тому, что ему необходимо «исповедаться» и произнести подобные реплики, как мы могли наблюдать на карточке с фрагментом 4?

V. Рефлексия.

Беседа с учениками, в рамках которой они ответят на некоторые вопросы и тем самым определяют своё отношение к уроку:

– Ребята, что нового вы сегодня узнали на уроке? Интересно ли вам было сегодня работать? Как вы думаете, полученные знания пригодятся вам в дальнейшем? Заинтересовались ли вы таким понятием, как «новая драма»? Хотели бы вы продолжить изучать это направление?

Заключительное слово учителя:

Спасибо за работу!

Заключение

Все женские образы в литературных сценариях В.В. Сигарева отличаются друг от друга, ни один характер не повторяется; каждая героиня наделена своим мировоззрением, комплексом привычек и неповторимым голосом. Сигарев сталкивает голоса разных героинь; несмотря на то, что все они встречаются в диалогичном тексте, эти диалоги перерастают в монологические высказывания и носят характер исповедальности. Для репрезентации своих героинь Сигарев использует самые разнообразные методы и приёмы.

Портретная характеристика используется писателями по-разному. Благодаря этому создается неповторимость, своеобразие каждого образа. Компилирование некоторых видов описания персонажа позволяет реципиенту создать в своем воображении образ, созданный В.В. Сигаревым в его драматургии. Может показаться, что автор уделяет недостаточно внимания портретной характеристике, но если не только рассматривать статичное описание каждой героини, но и принять во внимание их ситуативную характеристику, которая реализуется посредством мимики, жестов, изображения привычек и эмоций, то можно воссоздать целостный образ. У В.В. Сигарева преобладает видение внутреннего человека над *видением* его внешности, и, тем не менее, Сигарев выработал своеобразный способ портретирования героев своих текстов.

В лексическом плане Сигарев отступает от канонов, используя синтаксические конструкции, которые могут вызвать неоднозначную реакцию реципиентов и критиков. В уста своих персонажей Сигарев вкладывает «живой язык», который органичен для той социальной страты, о которой он пишет. В одном из многочисленных интервью супруга и исполнительница главных ролей в его фильмах Яна Троянова говорит: «Люди так разговаривают, и зачем придумывать речь лучше, чем говорят люди. И у Сигарева талант – он единственный драматург и сценарист,

который именно диалоги лучше всех выстраивает. Они такие живые. Это редко кому дается» [Логинов 2012].

Мировоззрение героинь в представленных текстах трансформируется в художественную модель мира каждого отдельного персонажа, которая актуализуется в художественном тексте посредством набора художественных средств. При этом сама модель мира, фигурирующая в каждом конкретном тексте, не раскрывает мироощущение самого автора, мировоззрение писателя является вторичным и не столь значимым для нас. Все женские образы, представленные на страницах драм Сигарева, обладают определённым набором качеств, которые в свою очередь обуславливают тип мышления и мировоззрения героинь. Сигарев воспроизводит ту правду жизни, в которой нет фантастических и сюрреалистических элементов, при этом ему удаётся совмещать два и более масштаба изображения. Анализируя представленные тексты, можно заметить, что драма Сигарева это не история одного конкретного человека, а своего рода антология судеб, в которой неразрывно связаны между собой разрушающая свобода и страдальческая любовь, витальность и нежизнеспособность персонажей. Сигарев представляет своему читателю героинь, которые телесно раскованы, бездушны, угрюмы, деспотичны, вульгарны, глупы, и при этом он не помещает их на второй план повествования, а делает их главными героинями каждого своего текста.

«Важно, однако, подчеркнуть, что “новая драма” предоставляет редкую возможность разработки относительно нового языка описания культурных феноменов, опирающихся как на перформативность, так и на дискурсы насилия. А в том, что феномены такого рода появляются и будут появляться в будущем с возрастающей интенсивностью, сомневаться не приходится: к сожалению, насилия в российской жизни меньше не становится, а потребность в его эстетической рефлексии, по-видимому, очень велика» [Липовецкий 2008: 200].

Драма Сигарева насыщена сценами насилия, которое, в свою очередь, может быть эксплицировано или выражено имплицитно; насилие может быть

проявлено по отношению к ребёнку или взрослому, к мужчине или женщине, но каждый акт насилия мотивирован общей и фундаментальной интенцией автора описать современную отечественную действительность.

Перспективой дальнейшего исследования может стать рассмотрение в предложенной перспективе более широкого корпуса текстов современной отечественной «новой драмы».

Список использованных источников и литературы

1. Адмони В. Генрик Ибсен: очерк творчества. Л.: Художественная литература, 1989. 272 с.
2. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. 106 с.
3. Андроникова М. И. От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и в кино. М.: Наука, 1974. 300 с.
4. Барбур И. Религия и наука. История и современность. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2003. 256 с.
Вайсфельд И. Кино как вид искусства. М.: Знамение, 1983. 142 с.
5. Балотян И. О драме в современном театре: verbatim // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 39–47.
6. Борисова Л.М. На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000. 178 с.
7. Бурмистрова Ю. «Почему закрылась «Новая драма?» // «Частный корреспондент». 2009. С.130-140.
8. Валицкий А. В кругу консервативной утопии. Структура и метаморфозы русского славянофильства / Пер. с польск. К. Душенко. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 704 с.
9. Вебер М. Основные понятия стратификации // Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С.
10. Гольман Н. Яна Троянова: «Играю я шалаву, наркоманку или Мать, люди в этом видят Россию» // АвишаDaily 30 августа 2016. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/2789-igrayu-ya-shalavu-narkomanku-ili-mat-lyudi-v-etom-vidyat-rossiyu/#ampf> (дата обращения: 24.05.2020)
11. Гремина Е. Маленький большой театр // Искусство кино. 2007. № 6. С. 92–100.

12. Громова М.И. Русская современная драматургия: учебное пособие. М.: ФЛИНТА, 2013. 160 с.
13. Гудков Л.Д. Негативная идентичность. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 816 с.
14. Ефимов Э. Замысел. Фильм. Зритель. М.: Искусство, 1987. 374 с.
15. Ждан В. Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982. 376 с.
16. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: , 1977. С. 112–121.
17. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. Самара: , 2001.
18. Зайцев Б. Побежденный // Воспоминания о серебряном веке. М.: , 1993. С. 117–139.
19. Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990. 212 с.
20. Зенкин С. Введение в литературоведение. Теория литературы. М.: Институт европейских культур, 2000. 86 с.
21. Иванов В. О русской идее // Золотое руно. 1909. № 3.. О поэзии И. Ф. Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 35-39.
22. Имixelова С. Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов. Новосибирск: Наука, 1983. 125 с.
23. Канунникова И. Русская драматургия XX века: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2003. 270 с.
24. Карпова Т.Н. Женская драма: театральная среда как стимул творчества // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Ч. II. 2013. № 5 (31). С 76–79.
25. Карпова Т.Н. Женская драматургия: проблема связей в традиции. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Ч. I. 2013. № 5 (31). С 93–96.

26. Кваша С. Интервью с Яной Трояновой // film.ru. 30 сентября 2009. URL: <https://www.film.ru/articles/bez-lyubvi> (дата обращения: 24.10.2022)
27. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. 52 с.
28. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск-Уральский: Калан, 1997. 159 с.
29. Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века. Л.: ЛГТМИК, 1984. 154 с.
30. Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
31. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 192–200.
32. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 375 с.
33. Логинов К. Василий Сигарев: Своё даётся с меньшими затратами, чем когда пишешь на заказ // Тайга.инфо. 2012. 3 сентября. URL: <https://tayga.info/109456> (дата обращения: 24.10.2022)
34. Ломунов, К. Лев Толстой: Очерк жизни и творчества. М.: Детская литература. 1984. 272 с.
35. Лотман Ю. Избранные статьи. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 206–207.
36. Можяев А.Б. Особенности российского сценария // Синописис и сценарий. 2006. № 7. С. 186–190.
37. Набоков В. Торжество добродетели (эссе) // Руль. 1930. 5 марта. URL: <http://lib.ru/NABOKOW/td.txt> (дата обращения: 24.10.2022)

38. Оляшек Б. Русская современная политическая драма в отношении к традиции // Acta Universita-tis Lodziensis, Folia Litteraria Rossica. 2012. № 5. С. 164– 171.
39. Петренко Т. Взаимодействие киноискусства и литературы. URL: https://www.pglu.ru/upload/iblock/25c/uch_2010_iv_00034.pdf (дата обращения: 24.10.2022).
40. Розенталь Д. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1976. 200 с.
41. Сигарев В. Волчок. URL: <http://vsigarev.ru/doc/volchok.html> (дата обращения: 24.10.2022).
42. Сигарев В. Чёрное молоко. URL: <http://vsigarev.ru/doc/moloco.html> (дата обращения: 24.10.2022).
43. Сигарев В. Страна ОЗ. URL: <http://vsigarev.ru/news/?p=910> (дата обращения: 24.10.2022).
44. Сизова М.И. Вербатим на русской сцене // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: Материалы научно-практических семинаров, 26 - 27 апреля 2009, 14–16 мая 2010 г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. Самара: Самарский гос. ун-т, 2011. С. 97–103.
45. Страхов И. Психологический анализ в литературном творчестве (Пособие для студентов педагогических институтов). Саратов: Саратовский государственный педагогический институт, 1973. 57 с.
46. Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1992. 92 с.
47. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: 1977 120 с.
48. Уртминцева М. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр. Нижний Новгород: ННГУ, 2005. С. 230–232.

49. Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
50. Чернышевский Н. Что делать? М.: Художественная литература, 2010. 610 с.
51. Шлейникова Е. Речь персонажей // Новый филологический вестник. 2011. № 2. С. 135-139.
52. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Антология мировой философии: в 4 т. М., 1971. Т. 3. 760 с.
53. Юркина Л. Портрет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2000. С. 296–308.