

ВОЙНА В ЗЕРКАЛЕ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕКСТА

NATALIA SKOROKHOD

The Free University in Exile (Latvia)

15, Pommersche str.

Berlin, 10707, Germany

natskorokhod2@gmail.com

UDK: 821.161.1-2

DOI: 10.15291/csi.4806

Izvorni znanstveni članak

Primljen: 17. 9. 2024.

Prihvaćen za tisak: 20. 6. 2025.

Статья исследует вопрос отражения текущей войны между Россией и Украиной в русскоязычной драматургии, созданной в 2022–23 гг. Цель исследования: проанализировать изменения, произошедшие в темах, драматургических жанрах, способах презентации современной русскоязычной драматургии с началом полномасштабного вторжения Российской Федерации на Украину. Вопрос исследуется в нескольких аспектах. Во-первых, автор рассматривает реакцию драматургических сообществ и фестивалей русскоязычной драматургии России, Украины и Белоруссии на начало войны. Во-вторых, анализируется влияние эмиграции или проживания в тоталитарном государстве на темы и способы драматического письма. В статье показывается, что нахождение автора в эмиграции или под угрозой репрессий в значительной степени формируют жанровый ландшафт современных пьес. Отсутствие свободы самовыражения приводит к богатым, разнообразным драматическим формам, которые бросают вызов идентичности, гуманизму и рационализму перед лицом опасности, здесь можно отметить появление таких жанров, как драма и комедия абсурда, антиутопия или использование форм русской сказки для документальной пьесы, которые ранее редко встречались в новейшей драматургии. Авторы эмигрантского круга, которые не испытывают давления цензуры, часто используют личные повествования и документальные формы, чтобы передать окружающую их реальность. Здесь преобладают элементы документальности и прямого высказывания, однако формы и жанры драматургии тяготеют к традиционным. В третьей части анализируется пьеса Эстер Бол *Crime/#AlwaysArmUkraine*, где автор новаторски использует принципы немецкого эпического театра. Анализ проведен на материалах пьес-победителей ежегодных конкурсов русскоязычной драматургии «Любимовка», «Ремарка», «Первая читка», «Сторис» и др. Применяется комплексный метод исследования, включающий как аналитические инструменты, выработанные в пространствах классической, модернистской и постмодернистской теории драмы, так и методы культурологического и социологического анализа.

Ключевые слова:
современная русскоязычная драматургия, полномасштабное российское вторжение на Украину, фестиваль драматургии «Любимовка», эмиграция, комедия абсурда, эпический театр

1. ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТОР

1.1. НЕИЗБЕЖНОСТЬ ПОЛИТИЧЕСКОГО ВЫБОРА

В 2022 году мир стал свидетелем геополитического кризиса, когда Россия начала полномасштабное вторжение на Украину. Это событие не только нарушило национальные границы, но и вызвало глубокие культурные потрясения. Во многих отношениях это можно определить термином трансгрессия, или выход за все возможные границы. Примечателен факт, что многим культурным институциям, изначально не имеющим никакого политического посыла, никакой политической ориентации, например, фестивалям русскоязычной драматургии, находящимся в России, после начала полномасштабного российского вторжения на Украину пришлось делать политический выбор. Ряд российских драматургов и тех, кто отождествлял себя с драматургическим движением, были задержаны во время уличных акций протesta в первый же день вторжения в Москве, Санкт-Петербурге и Екатеринбурге.

Драматург и режиссер Юрий Шехватов, который в то время был одним из художественных руководителей фестиваля «Любимовка», провел месяц в тюрьме по административной статье о «неповиновении полиции».

Весной 2002 года против известных российских драматургов Ивана Вырыпаева и Михаила Дурненкова заочно были возбуждены уголовные дела по статье о дискредитации Вооруженных сил Российской Федерации, к счастью, оба автора в это время находились уже вне России. 5 мая 2023 года в Москве были задержаны режиссер и поэт Евгения Беркович и драматург Светлана Петричук. В настоящее время суд первой инстанции приговорил молодых женщин к шести годам тюремного заключения по уголовной статье за «оправдание терроризма», их «преступлением» является не что иное, как артефакт – пьеса и спектакль «Финист – Ясный сокол». Впервые эта пьеса была прочитана на фестивале «Любимовка» в 2018 году, затем читки пьесы состоялись на разных площадках, спектакль был поставлен Е. Беркович на небольшой московской частной сцене «Дочери СОСО» в 2020 году, а по результатам сезона пьеса получила высшую театральную награду «Золотая маска».

Таким образом, политическая ситуация поставила российских драматургов перед трудным выбором. Опасность распространялась не только на новые произведения и посты в социальных сетях, но и на прошлые артефакты и публичные высказывания, которые были сделаны в других исторических условиях. Многие молодые российские драматурги решились на эмиграцию.

Текущая ситуация в кругу украинских драматургов также претерпела изменения. Важно учесть, что в первом десятилетии XXI века множество талантливых украинских авторов писали на русском языке, активно участвовали в фестивальном движении русскоязычных авторов, а их пьесы многократно и с успехом были представлены на фестивалях драматургии и на российской сцене. Некоторые из драматургов, например, Максим Курочкин и Наталья Ворожбит проживали и работали в Москве. Напряженность в отношениях между авторами из Украины и их российскими и белорусскими коллегами, возникшая после 2014 года, когда Россия оккупировала Крымский полуостров, переросла в почти полный разрыв отношений после 24 февраля 2022 года. Однако начало полномасштабной войны раскололо и украинское драматургическое сообщество. Многие из тех, кто жил в районах, пострадавших от войны, и был вынужден эмигрировать в европейские страны (Ирина Серебрякова, Виталий Ченский, Маша Денисова и др.), продолжают писать на русском языке и сотрудничают с русскоязычными фестивалями. Эти авторы практически не общаются со своими украинскими коллегами (Макс Курочкин, Наталка Ворожбит, Наталка Блок, Александра Денисова и др.), которые пишут на украинском языке.

Специфическая ситуация сложилась и в Беларуси, где уже несколько лет свирепствовала театральная и литературная цензура, которая усилилась после известных событий неудавшейся Бело-ленточной революции 2020 года. В результате участие в российских фестивалях и выступления на российской сцене стали единственной возможностью для ряда пишущих на русском языке белорусских авторов (Дмитрий Богуславский, Алексей Иванов, Павел Пряжко, Константин Стешик и др.), публично представлять свои произведения. Начало полномасштабных военных действий России на Украине и усиление российской цензуры закрыли и для этих авторов возможность свободного публичного высказывания.

Однако русскоязычные фестивали, зарегистрированные в Российской Федерации, столкнулись с самыми сложными обстоятельствами. Фактически перед главными фестивалями русскоязычной драмы встал политический и гражданский выбор. Была возможность остаться в России и, оставив за собой привычные источники финансирования, подвергнуться самоцензуре, не включая в шорт-листы и фестивальные программы пьесы на антивоенную и/или антитоталитарную темы, потому что в противном случае их авторы были бы привлечены к уголовной ответственности и весь фестиваль оказался бы под угрозой. Другой вариант – вывезти фестиваль за пределы агрессивного тоталитарного государства, сохранить принцип свободы, но это означало, что фестиваль бы-

дет отрезан от привычных финансовых источников, аудитории и тех проживающих в России и Беларусь авторов, которые по разным причинам откажутся от участия в фестивале за рубежом. Дальнейший ход событий показал, что анонимное участие и помощь электронных технологий дают возможность авторам участвовать на условиях анонимности, и в связи с этим «Любимовка», где представлен наиболее широкий круг драматургов и тем, отраженных в пьесах, остается одним из самых репрезентативных из всех фестивалей русскоязычной драматургии.

1.2. ЭМИГРАЦИЯ ФЕСТИВАЛЯ НОВОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ «ЛЮБИМОВКА»

Эмиграция фестиваля «Любимовка», который имел к тому времени богатую, более чем тридцатилетнюю историю своего существования¹, особенно примечательна. Во-первых, эмиграция целого фестиваля – событие, не имеющее аналогов в истории театра и драматургии. Стоит заметить, что этот самый авторитетный для русскоязычного театрального сообщества фестиваль драматургии большую часть своей истории дистанцировался от государственных структур и проводится при небольшом финансировании частных фондов силами волонтеров. И тем не менее, ежегодные сентябрьские события фестиваля, как и лучшие пьесы, которые были представлены на нем, традиционно становились важнейшими культурными новостями в России. После начала полномасштабного российского вторжения на Украину «Любимовка» объявила новую программу, внеочередной *open call* пьес «Драматургия против войны». В преамбуле конкурса содержалось прямое высказывание арт-дирекции фестиваля по отношению к текущим политическим событиям: «...война – это не вопрос политических убеждений. Это вопрос базовых гуманистических ценностей: жизни, здоровья, безопасности, свободы, человеческого достоинства, взаимного уважения, правды и справедливости. Вне поля этих ценностей невозможно заниматься творчеством, осмысливать искусство, вести общественную деятельность. Фестиваль „Любимовка“ выступает против войны, пропаганды агрессии и государственной цензуры» (Любимовка: [s.a.]). Очевидно, что после подобного политического жеста оставаться в России было чрезвычайно опасно. Фестивалю пришлось отказаться от прежних форм существования и искать другие способы деятельности. Адаптация к новой реальности произошла довольно

¹ С подробной историей фестиваля можно ознакомиться на страницах российского журнала «Театр» № 48 (ТЕАТР 2021)

быстро. Уже в декабре 2023 года авторитетный международный театральный портал «*Critical Stage*» писал о «Любимовке» в изгнании:

«In addition, the festival invited those theater artists and producers who left Russia to organize staged readings of the short-listed anti-war plays in the countries of their exile. (...) Since that time, there have been over dozen gatherings of the festival in different countries, including Georgia, Armenia, Israel, Serbia, Germany and France, to name a few. For many Russian-speaking artists, these readings have come to serve as their personal expressions of protest to Putin's regime and its war in Ukraine, as well as to function as gestures of solidarity with Ukraine. These gatherings are now called – The Lubimovka Echo» (Patlay and Spivakovskaya 2023).

С момента объявления бессрочного *open call* «Драматургия против войны» (весна 2022 года) ко времени написания статьи (лето 2024 года) его итоги подводились уже четыре раза. Именно в рамках этих программ появились талантливые произведения на актуальные темы. Спектакль по пьесе «Ваня Жив» Натальи Лизоркиной из первого шорт-листа программы был показан в рамках Эдинбургского театрального фестиваля *Fringe* 2023 года, а также игрался в Лондоне в *Camden people's theatre* и в *Pushkin House*. В Париже на французском языке вышел сборник пьес из антивоенной программы «Любимовки», содержащий и пьесу «Ваня Жив», и другой громкий текст – «Граница» Сергея Давыдова. «Граница», впервые прозвучавшая на «Любимовке», скоро будет участвовать в голливудском *Fringe*. Спектакль вильнюсского Старого театра по пьесе «Восход богов» Морюса Ивашкевичюса был представлен на международном театральном фестивале в Авиньоне в 2022 году. Пьеса Эстер Бол (Аси Волошиной) «*Crime/#AlwaysArmUkraine*», вошедшая во второй шорт-лист, была издана на английском, французском, чешском языках, а в 2023 году на французском и русском языках вышла отдельной книгой² (Бол 2024). То есть, антивоенный голос «Любимовки» услышан в Европе и даже в мире, и в этом еще одна, важнейшая на сегодняшний день, миссия этого фестиваля.

Тексты пьес-победителей хранятся в электронной библиотеке на сайте фести-

² На английском пьеса опубликована на ресурсе «*Critical Stages/Scènes Critiques*» No. 27 (2022) (перевод Рикардо Марсел-Видал), на чешском в журнале «*Svět a divadlo*» No.2 (2023). Французская версия вышла в издательстве *Maison d'Europe et d'Orient – Editions l'Espace d'un instant* (перевод Gilles Morel), на русском языке – в издательстве «Бабель» (Тель-Авив) в 2024 году.

валя «Любимовка» (Любимовка [б.д.]) в открытом доступе, хотя часто подлинные имена авторов пьес скрыты под псевдонимами. Эта библиотека является одним из самых важных источников материала для научной работы тех, кто занимается новейшей русскоязычной драматургией. Конкурс антивоенных пьес оказался популярным и среди тех, кто покинул Россию и Беларусь, и тех, кто по-прежнему там находится, сюда присылают пьесы и пишущие на русском языке украинские авторы.

2. ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКТОР

Итак, в 2022 году русскоязычное сообщество драматургов раскололось: фестиваль молодой драматургии «Любимовка» переместился из Москвы в Европу, события «Эха Любимовки» силами волонтеров и при небольшой поддержке местных частных или государственных фондов прошли в 2022–23 гг. в разных странах. Как справедливо утверждают авторы материала, опубликованного в 2023 году на авторитетном международном ресурсе «Critical Stage», *«in its repertoire, The Lubimovka Echo features plays written by the Russian exilic playwrights who left Russia because of their anti-war position; writers from other countries, including Ukraine, Lithuania, Belarus and Kazakhstan, who have decided to continue using Russian as their language of professional expression; and those who remain in Russia but hold an anti-war stand»* (Patlay and Spivakovskaya 2023).

В России по-прежнему в условиях самоцензуры работают «Ремарка», «Первая читка», «Сториз», «Евразия» и другие фестивали русскоязычной драмы. Это во многом изменило социальный аспект существования русскоязычной драматургии, как с точки зрения сюжетов и явлений, которые она теперь охватывает, так и с точки зрения образования разрыва между авторами, живущими в тоталитарных режимах, и теми, кто эмигрировал.

2.1. В УСЛОВИЯХ ЖЕСТКОЙ ЦЕНЗУРЫ

Конкурсные итоги 2022 и 2023 годов показали, что жесткая самоцензура авторов, живущих в тоталитарных странах, порождает невиданное до сих пор жанровое разнообразие текстов, выходящих из-под пера российских и белорусских авторов.

Например, белорусский автор Константин Стешик – самый репертуарный из современных драматургов на российской сцене сегодня, ранее тяготевший к ре-

алистическим формам драмы, один за другим написал тексты, которые можно отнести к драматургии абсурда.

«Голова» (шорт-лист конкурса «Первая читка» в 2022 году) – это короткая пьеса для 3-4 актеров, действие ее разворачивается в маленькой кухне блочного дома, квартиры в таких домах, как правило, достаются современным молодым людям от бабушек и дедушек, родившихся и проживавших в СССР. Перед хозяином квартиры и двумя его друзьями – обычными «пацанами» с городских окраин – автор ставит философский вопрос о том, в каких формах может существовать человеческий разум. Этот вопрос порождается ситуативной коллизией пьесы: некто Палкин приносит в квартиру своего друга найденную в метро живую голову. Мужскую голову без следов отсечения от тела, но со всеми признаками сознания, развитого мозга, слуха, человеческой речи, обоняния и т. п.

Пьеса написана в повествовательной манере от лица хозяина квартиры (персонаж Я), однако графика текста традиционна для драмы, а все внутренние реплики Я заключены в ремарках:

«Он посмотрел на меня страдальчески и даже пустил слезу.

ПАЛКИН. Костя. Может мне в дурку?³

Я. Да откуда ж я знаю?» (Стешик 2024: 1).

Попытка трех «пацанов» допустить в свое сознание существование разума вне обычного человеческого тела и установить с ним связь заканчивается плачевно: третий персонаж – Пухов, не выдержав интеллектуального напряжения, разносит находку Палкина железной трубой: «В конце концов от головы остались только ошметки костей, розовые комки и заляпанные кровью стол и полотенце» (Стешик 2024). Однако философский вопрос, что называется, повисает в воздухе, и герои одноактовки «Голова», высшим наслаждением для коих еще недавно было употребление водки с селедкой, приходят в finale пьесы к ощущению экзистенциального ужаса:

ПАЛКИН. Вот и нет ничего, Костя. Вообще ничего. Одна только боль.

Я ничего не ответил» (Стешик 2024: 22).

Так пьеса и заканчивается: молчанием, подчеркнуто произнесенным вслух. Безусловно, этот текст отсылает к коротким рассказам и сценкам ведущего

³ Разговорное обозначение психиатрической клиники.

мастера русского абсурда Даниила Хармса, которые в 1970-х годах объединили под названием «Случаи»⁴. «Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно» (Хармс 1978: 58). Однако, в отличие от хармсовских персонажей, чьи действия почти лишены мотивировок, а тела находятся в фактически беспредметном пространстве, герои «Головы» прочно укоренены в быт, отчаянно рефлексируют и пытаются установить логические связи между окружающими их явлениями:

«ПАЛКИН. Я принес тебе чудо, чтобы поделиться им с тобой. Не с Пуховым и не с кем-то еще, кто кроме «Форсажа» и пива ничего не понимает.
А ты...

Я. А я просто пока не могу поверить. Я очень рациональный» (Стешик 2024: 6).

Герои воспринимают существование говорящей головы как акт трансгрессии, и их защита выливается в агрессивный акт уничтожения того, что не укладывается в привычные жизненные схемы и лишает их разум равновесия – в этом кроется жуткая метафора современного состояния социума на постсоветском пространстве.

Одноактная пьеса «Я помидор» – драматургический дебют Ивана Орлова из Санкт-Петербурга – также использует инструменты комедии абсурда. Как и у Стешика, пьеса начинается как бытовая история, где муж (Саша) и жена (Женя) обсуждают рутинные семейные вопросы. Интрига, придуманная автором, заключается в том, что Саша начинает замечать, что с ним, а точнее, с его телом происходят странные изменения. Он чувствует, что разбухает, наполняется водой, краснеет. Поначалу Женя отмахивается от его жалоб, но вскоре видит и сама, что внешний облик мужа постепенно меняется.

«САША. Я камнем лежу, пить хочу жутко, а встать не могу.

ЖЕНЯ. Но ты ведь сможешь ходить на работу?

САША. Женя, какая работа? Я помидор» (Орлов 2022: 7).

⁴ В 1978–1988 годах в ФРГ выходило составленное Михаилом Мейлахом и Владимиром Эрлем четырехтомное собрание сочинений Хармса: здесь были напечатаны и «Случаи» (ХАРМС 1978).

Очевидно, что «Я помидор» начинающего автора – это дань любви и поклонения Эжену Ионеско и написана, что называется, «на полях» «Носорогов» – как современная вариация на тему классической комедии абсурда. Но если герой «Носорогов» сопротивляется превращению из человека в агрессивное животное, то герою «Я помидор» по душе происходитящая с ним метаморфоза: ему нравится быть помидором. Поэтому социальное наполнение конфликта иное, чем у Ионеско. Поведение Жени – это социальный эскапизм, идеальный вариант которого был воплощен в созданном во второй половине XIX века Александром Гончаровым Обломове, главном герое одноименного романа. У Саши опухают, а затем и вообще исчезают ноги, и постепенно муж-помидор создает все больше проблем для своей супруги: он уже не может проходить в двери, он постоянно помещается на кухне, время от времени пьет воду, постепенно увеличиваясь в размерах. Финал пьесы вовсе не напоминает *happy end* классической комедии: Женя узнает от подруги, что превращение мужчин в помидоров – это массовое явление в их городе, и на этом фоне возникла фирма, которая вывозит из квартир подобные овощи для переработки в кетчуп и даже выдает за них компенсацию. В finale пьесы героиня сдает на кетчуп уже бессловесного и безмозглого мужа-овоща и получает за него неплохие деньги.

Абсурдистская линия подхватывается Иваном Андреевым из Екатеринбурга, имя этого автора в русскоязычной драматургии появилось лет десять назад, но его последняя пьеса «Стойко падают киты» в 2023–24 гг. вошла в шорт-лист сразу нескольких фестивалей: «Ремарка» и «Исходное событие – XXI век», «Первая читка». Сознательно или нет, не знаю, но фабула «Китов» отсылает к другому классическому тексту абсурдистского театра – пьесе Ионеско «Бред вдвоем», где муж и жена выясняют отношения, не замечая выстрелов и взрывов за окном их жилища. У Ивана Андреева классическое комедийное *qui-pro-quo*: студент-филолог по ошибке позвонил в квартиру, где девушка назначила другому молодому человеку «слепое свидание», и вся ее семья ожидала явление «жениха», действие происходит на фоне разрушения домов вокруг, и эти разрушения прекрасно видны и слышны из квартиры, где происходят события. Однако никто из домочадцев не воспринимает эти взрывы как нечто угрожающее их жизни, а глава семейства успокаивает себя, зачитывая вслух текст листовок, распространяемых властями города, где сказано, что не следует поддаваться панике, поскольку в районе происходит плановая реконструкция домов.

Смирившись с тем, что ему придется жениться на вульгарной девице, которую он видит впервые, филолог пытается втолковать ей и ее семье, что всем им необходимо немедленно бежать, поскольку на их улице остались одни руины

взорванных домов и скоро их жилище постигнет та же участь. На что «невеста» (и здесь используется чисто брехтианский прием «выхода из роли») произносит монолог «о домах, которые стоят на спине китов-самоубийц»:

«ДОЧЬ. ...есть люди, которые создают этот миф. И их вера сильнее твоей логики. Ты, дурачок, пытаешься что-то доказать, аргументировать. А кто-то просто ставит дом на спину кита-самоубийцы. Потом другой поставит и свой дом на спину кита. И вот на спине его уже квартал. И целый город. И весь диск Земли» (Андреев [б. д.]).

Как мне кажется, в этом монологе формулируется важнейшая тема многих пьес, написанных в последние два года авторами, живущими в России и Беларуси: логика, рациональное мышление перестают работать на этих территориях.

Еще за несколько лет до начала войны в пьесе известного российского драматурга Михаила Дурненкова «Война еще не началась» появился герой, который хвастался, что ему в голову вживили «блок абсурда»: «Блок абсурда делает меня похожим на живого. На настоящего человека» (Дурненков 2017: 7). То, что было не более чем метафорой в 2017-м, стало реальностью к началу 2023 года. «Блок абсурда», который при помощи медиа «вживили» в мозг нескольким народам, способствует освоению жанра абсурда драматургами, живущими в России и Беларуси. Абсурдистские черты есть также в новых пьесах Аси Демишкевич, Артема Материнского, Оли Потаповой, Полины Коротыч, Ники Вельд и др.

Один из самых известных российских авторов Ярослава Пулинович в довоенные годы работала главным образом в жанре «ловко сделанной пьесы», будь то комедия или мелодрама. Имея счастливую судьбу на сцене, пьесы Пулинович редко становились победителями фестивалей новейшей драматургии, поскольку структура, темы и герои ее текстов были слишком традиционными. Однако созданный в 2023 году «Человек ростовский» сразу оказался в списках победителей нескольких конкурсов драматургии («Любимовка», «Ремарка», «Первая читка»). Пьеса начинается как комедийный монолог простого парня Егора из города Ростова-на-Дону, это почти стендалп, где тридцатилетний герой обращается с проклятиями к своей маме, поскольку она постоянно требует, чтобы тот ездил на дачу и выращивал там картошку. Однако вскоре комедийные краски сменяются фантастическими. Для того, чтобы вырваться из зоны влияния матери, герой, преодолевая невероятные усилия, становится космонавтом. Сначала он счастлив, но наступает момент, когда что-то пошло не так, и его корабль

отрывается от земного притяжения и несется в космическую даль. Последняя фраза героя: «Всё, что бы я сейчас хотел, – это вернуться к тебе, мама, на нашу гребаную дачу и копать твою гребаную картошку, которой ты вынесла мне весь мозг. Потому что, как ни крути, мама, я человек ростовский, я не могу жить без дачи... Но так не будет больше никогда, мама. Так не будет никогда... Я лечу в неизвестность, мама, и, скорее всего, я погибну» (Пулинович 2024).

Ужас, который входит в комедийный монолог постепенно, – это уже не экзистенциальный ужас от столкновения разума с несоразмерными ему явлениями, как в «Голове» Стешика. Прозрачность метафоры подчеркивает ужас от неизвестности и непредсказуемости дальнейших вызовов, с которыми столкнутся граждане ведущей боевые действия агрессивной тоталитарной страны.

2.2. БЕЗ ЦЕНЗУРЫ

У русскоязычных авторов, проживающих в демократических странах, можно увидеть другие тренды, здесь преобладают искренность, документальность, автофикшн, лирика. Интересно, что у этих драматургов формальная логика и рациональное мышление по-прежнему работают в создаваемых в пьесах миражах, и, несмотря на экстраординарные обстоятельства, в которых находятся их персонажи, логика определяет большинство мотивов поступков героев, их размышлений и рефлексий относительно происходящего вокруг. И более того, если авторы, о которых говорилось ранее, ищут источники вдохновения в работах драматургов XX века, их коллеги, отражая сегодняшнюю реальность, прибегают к более традиционным драматургическим формам.

Жанр написанной на русском языке литовским драматургом Марюсом Ивашкявичюсом документальной пьесы «Восход богов»⁵ определяется автором как «театральное расследование военного преступления». В центре пьесы убийство российскими оккупантами литовского документалиста Мантаса Кведаравичюса весной 2022 года во время боев за Мариуполь. Режиссер и его жена Анна снимали в те дни документальный фильм «Мариуполис 2». Узнав о задержании Мантаса, Анна, рискуя своей собственной жизнью, нашла тело мужа и после череды нечеловеческих усилий перевезла его через территорию России в Литву.

Действие пьесы развивается как попытка участников репетиции найти причину убийства кинорежиссера оккупационными войсками с помощью воссоз-

⁵ Премьера спектакля «Старого театра» (Вильнюс, Литва) по этой пьесе состоялась 15 июля 2022 года на Авиньонском фестивале.

дания страшных мариупольских событий по реальным документам: дневнику Анны Белобровой, ее переписке в мессенджерах с мужем и другими людьми во время пребывания в Мариуполе. В реальности это убийство так и осталось нераскрытым.

Пьеса начинается как театральный кастинг на роль Анны, в результате которого режиссер (в пьесе он обозначен как Голос) приходит к выводу, что не одна, но несколько актрис смогут осилить эту роль:

«**ГОЛОС.** Ты у нас Анна... Бесстрашная.

Ты Анна... Рациональная.

Ты у нас будешь Анна... Угадай... Романтическая...» (Ивашкевичюс 2022: 11).

В итоге театральное расследование обнаруживает и преступника, и главный мотив преступления: это желание одного из российских офицеров продемонстрировать свою власть и развлечься среди «скучных» военных будней. Обнаружив, что молодая красивая женщина разыскивает мужа-литовца, задержанного солдатами его подразделения, этот офицер, согласно пьесе, расстреливает Мантаса, а затем направляет поиски Анны так, что она как будто случайно обнаруживает тело мужа в куче мусора, тогда как его убийца наблюдает эту сцену, сидя неподалеку в кресле, как в театре. Здесь мы видим стремление автора пьесы выстроить логическую цепочку событий в гуще безумия и абсурда войны, сделав из русского офицера-убийцы шекспировского злодея. Пьеса заканчивается, как кинофильм: титрами, в последнем из которых автор опять-таки стремится сформулировать суть рассказанной истории, оставаясь в пределах рационального мышления.

«Анна Белоброва вместе с телом Мантаса Кведаровичюса тайно вывезла и весь ими отснятый в Мариуполе материал, из которого за рекордные сроки в Париже был смонтирован фильм «Мариуполь-2», премьера которого состоялась на Канском кинофестивале. (...) За пять лет их „невозможной“ любви Мантас создал Анну, какая она есть сегодня, и сам же в ней поселился» (Ивашкевичюс 2022: 61–62).

Таким образом, драматург пытается вскрыть смыслы реальности шекспировскими ключами, преувеличивая личностные масштабы и пренебрегая ставшим уже краеугольным в современной философии понятием Анны Арендт «баналь-

ность зла» (Арендт 2008: 118).

Традиционность драматической структуры отличает и другие пьесы авторов-эмигрантов, независимо, реальная или придуманная история лежит в их основе. Пьеса Микиты Ильинчика, белорусского автора и режиссера, проживающего сегодня в Польше, «*Fucking in Bruxelles*⁶ – это выдуманная история, главный герой которой весьма типичен для сегодняшней европейской реальности:

«**МАКСИМ.** Ты можешь почитать в интернете миллион сопливых историй, что произошло не только со мной, а с каждым, кто приехал, или сбежал, или выбежал, или съебался» (Ильинчик 2023: 15).

Молодой парень – политический иммигрант из Беларуси – испытывает то, что испытывает вероятно каждый начинающий иммигрант: разочарование, крушение иллюзий, потерю идентификации, падение самооценки, одиночество... Все это побуждает Максима задумать и начать осуществлять проект мести. Через специальный чат знакомств для геев он приглашает на свидания чиновников:

«**МАКСИМ.** Я придумал правила, что у меня будет специальный кабинет, такой кабинет доктора Калигари, куда может попасть не каждый, а только сотрудники европарламента. Назовем их „клиентом“. Поиск „клиента“ происходит с 9 до 18, в рабочее время» (Ильинчик 2023: 11).

«Жертвы» Максима – успешные европейские мужчины, клюнувшие на приманку красивого юноши, приходят в его квартиру на БДСМ-сеансы⁷, где подвергаются жесткому абьюзу: «...причинять боль, никакого компромисса, только боль. Если бюрократия ебет меня, то бюрократию буду ебать я» (Ильинчик 2023: 11).

Пьеса построена как монтаж эпизодов и ремарок. В эпизодах действие развивается в диалогах, автор выстраивает его традиционно, согласно гегелевским формулам. Главный герой пытается достичь желаемого, преодолевая различные – внутренние и внешние – препятствия на этом пути, препятствия искажают цель, и в результате Максим меняется сам, открывая свои подлинные – внутренние – проблемы: необходимость любить и быть любимым, что и снимает драматическую коллизию. Ремарки же передают различные модусы внутренней

⁶ Пьеса написана на русском языке, но автор дает ей название на английском языке.

⁷ BDSM – практики, связанные с психологическими и сексуальными ролевыми играми.

жизни главного героя: от чтения прогноза погоды или гугловских справок: «В славянской культуре месть не сопряжена с понятиями возмездия и отмщения. Месть есть чувство стихийное, чувство переполняющее человека» (Ильинчик 2023: 10), до обращенных к самому себе внутренних восклицаний: «Максимка, перестань это делать. Максим, не надо. Максим, мама родила не для этого. Максим, ты извращенец? Ты революционер? Ты начинающий перформер?» (Ильинчик 2023: 24), а также воспоминаний и размышлений: «В детстве так легко, так хорошо. Папа, мама, дедушка, бабушка. Все живы. Бабушка красит волосы в центре огорода. Папа жарит мясо на мангале» (Ильинчик 2023: 33).

В целом пьеса при всей экзотичности материала, на котором она создана, по своим драматическим свойствам представляет типичную историю взросления подростка с романтическим сознанием, который в процессе прохождения через определенный опыт изживает внутренние травмы. Истоки подобной драматической структуры можно найти в мещанских трагедиях XVIII века.

3. ЭПИЧЕСКИЙ ФАКТОР

Гораздо сложнее построен текст пьесы Эстер Бол⁸ «Crime/#AlwaysArmUkraine» (2022)⁹, жанр которой обозначен как «экранная проза или горизонтальная группа пьес» (Бол 2024: 3). Пьеса, созданная через три месяца после начала полномасштабного вторжения России на Украину, как уже говорилось, первоначально была представлена на сайте фестиваля «Любимовка» во втором списке победителей конкурса «Драматургия против войны». За два последующих года она не только была переведена на несколько языков, опубликована, прочитана актерами в рамках различных фестивалей драматургии, но и стала предметом исследования.

В «Crime...» можно обнаружить черты документальной пьесы, автофикации, мелодрамы и даже погребального плача. Действие разворачивается отраженно: о важнейших событиях в жизни героини (персонаж ТЫ) мы узнаем из ее сообщений друзьям и родственникам в мессенджерах, постах в социальных сетях, здесь нет ни одного живого диалога, все отведенное автором сценическое время героиня сидит перед экраном ноутбука. Польский исследователь Кшиштоф

⁸ Известный российский драматург Ася Волошина (р. 1985) эмигрировала в Израиль в конце февраля 2022 года, где сменила свое имя на Эстер Бол. В настоящее время живет в Париже.

⁹ Пьеса написана на русском языке, но автор дает ей название на английском языке.

Тычко (*Krzysztof Tyczko*), интерпретируя термин экранная проза, обращается к киноведческой терминологии, делая сопоставления между строением этой пьесы и советскими кинопроизведениями 1930-х годов, например, «Окраиной» Бориса Барнета (1934). С подобной интерпретацией трудно согласиться, очевидно, что словосочетание *экранная проза* в подзаголовке пьесы следует понимать буквально: это повествование создано на экране ноутбука, возможно даже айфона. И если и говорить о связи пьесы с эпическими стратегиями в драматургии и театре, то самая близкая аналогия это – политический театр Эрвина Пискатора: с виртуозным мастерством режиссера сплетать вымышленный (иногда классический) сюжет с документальным контекстом. Основанный на идее о том, что «не индивидуум с его частной, личной судьбой, а само время, судьба масс стали героическими факторами новой драматургии...» (Пискатор 1934: 126–127).

Именно Пискатор еще в 1920-х годах заложил основы так называемого симультанного действия, в котором соединялись разыгранные актерами сценические эпизоды, отснятые с исполнителями сценических ролей кино-эпизоды, документальная хроника, проекции фотографий, текстовых документов, написанные лозунги и т. п. В самом известном спектакле Пискатора «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ»¹⁰ по драме А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы» мелодраматические эпизоды пьесы об интригах русской царицы и приближенного к императорскому двору Григория Распутина были – при помощи так называемой сегментной сцены – смонтированы со строчками из подлинной переписки последнего русского царя со своей женой, газетными репортажами о боевых действиях на фронтах Первой мировой войны и даже с отснятым Пискатором эпизодом будущего расстрела большевиками царской семьи. При сопоставлении с историческим контекстом, современными событиями пьесы, а также фактами недалекого будущего, текст пьесы приобретал совершенно иное, эпическое звучание, а ее персонажи из субъектов и акторов превращались в песчинки, захваченные неумолимым ходом истории, что соответствовало постулатам исторического материализма Карла Маркса – Фридриха Энгельса, а под влиянием марксизма Эрвин Пискатор, как известно, находился в 1920–30-е годы.

Написанный в цифровую эпоху текст Эстер Бол построен по похожему принципу: он состоит из искусно смонтированных сообщений СМИ, комментариев к ним пользователей, свидетельств в телеграм-каналах, переписки геройни со своей либеральной подругой и бабушкой, убежденной сторонницей Путина, а

¹⁰ Спектакль был поставлен в 1927 году в Театре на Ноллендорфплатц в Берлине.

также ее личной истории, понятной из ее постов в социальных сетях и переписки в мессенджерах. Сами диалоги, которые пишутся, а не проговариваются, приобретают характер пунктира, где эмоциональные реакции сжимаются до значков-эмодзи:

«ТЫ

Киев выстоял

ТЫ выстаивает

ТРИША да...

ТЫ

Листаю вверх их. (Новости.)

ТРИША

бля, я представляю

понравилось до 15 лет заключения за «дискредитацию российской армии»?

ТЫ (*Triše*)

Да, я уже заценила.

СКРИНШОТ

ЗАПРОС НА ПЕРЕПИСКУ В ФЕЙСБУКЕ:

ДИКИЙ ДМИТРИЙ (*tебе*)

„Украина переможё“, сука?? Заведомо ложные фейки (ст. УК 207 часть 3

„Публичное распространение заведомо ложной информации об использовании Вооруженных сил РФ“) будут караться штрафами от 700 000 до 1,5 млн либо можно получить до 15 лет колонии:))). Ну что суши мразь сухари.

ТРИША

смайлик слезинка, смайлик вытаращенные глаза¹¹» (Бол 2024: 41–42).

Быстро меняющаяся документальная среда создает ощущение симультанного действия огромного напряжения – как будто героиня одновременно находится под обстрелом, а также в гуще обсуждений в социальных сетях и в информационном поле международных, российских и украинских СМИ. Чрезвычайно важно, что все эти факты, действия и свидетельства относятся к первой неделе войны, когда смятение и неразбериха были преобладающими эмоциями среди людей и средств массовой информации. Канадский исследователь современного театра и драматургии Яна Мейерсон справедливо видит в пьесе отсылку

¹¹ Пьеса цитируется в авторской орфографии.

к персональному опыту каждого читателя, в этом, по мнению Мейерсон, заключается смысл имени протагониста пьесы – ТЫ: «Accordingly, the text of the play functions both as an act of documenting the catastrophe and as the record of the author's emotional state, in which many other Russian people including YOU, found themselves in the first weeks of the invasion. The time of this play is not historical, and it is not denoted by any literal devices of temporal distancing, it is the immediate time of here and now, the time of the historical catastrophe...» (Meerzon 2023: 43).

С одной стороны, в отношении структуры пьесы драматургические принципы автора укладываются в концепцию политического театра Эрвина Пискатора, где драматург и режиссер «...совершенно сознательно отбрасывают всякие художественные образы и ограничиваются тем, что заставляют говорить голые факты» (Пискатор 1934: 67). Все, что происходит с героиней с момента начала войны типично и узнаваемо: выход на митинг, задержание, месяц, проведенный в камере, отъезд, эмиграция. Но постепенно из потока документов проглядывает выдуманная история: персонаж ТЫ находится в потоке эмоций, связанных с тем, что ее возлюбленный – украинский скульптор, который воюет в территориальной обороне под Киевом, не появляется в Сети, и никакая информация о нем ей недоступна. За несколько дней пребывания в полной неизвестности и безуспешных попыток что-либо узнать о судьбе своего возлюбленного, героиня находит утешение в посланиях, которые она отправляется ему в мессенджере, не надеясь, что он их когда-нибудь прочтет:

«ТЫ

Зря, зря, зря мне бросал в лицо в первые дни войны, чтоб оскорбить и оттолкнуть, что я „интересуюсь Украиной“ из-за того, что для меня это личное (то есть из-за тебя).

Может быть даже и тебя вообще нет – точно так же, как меня – нет. Так же, как нет и всего довоенного прошлого. Может, это мое под/сознание сконструировало тебя, потому что нужно было направить на что-то любовь.

ТЫ

Нет, нет, нет.

ты есть, ты есть. Ты жив. /.../

Как я могла написать так, любимый? Ты есть, и я чувствую это всем» (Бол 2024: 116).

Если бы этот вымышленный сюжет – послания девушки своему пропавшему возлюбленному – не был помещен в плотный поток документальных мате-

риалов, пьеса превратилась бы в обычную мелодраму. Однако оснащение любовной истории документальным контекстом поднимает текст до трагического звучания, и здесь этот контекст работает иначе, чем у Пискатора, возвышая, а не дискредитируя чувства и действия героини. Исторический контекст: война, зверства россиян на Украине, международные переговоры, российская пропаганда – существуют не над и не в параллельной реальности, а в ней, это она сама ежесекундно перерабатывает сотни слов и изображений из медийной среды и создает свой ответный поток слов, выпуская их в сеть.

Анализируя несколько пьес Эстер Бол, Яна Мейерсон справедливо отмечает:

«On the pages of her plays, myth and reality, history and current events are intertwined in the poetic gesture of new tragedy comparable in its emotional impact and artistic power to the works of such influential playwrights as Wajdi Mouawad, Koffi Kwahule, or Elfriede Jelinek. Tragic Chorus is the dramaturgical element that interests Bol the most: a type of collective protagonist, Chorus speaks about mass disasters and helps Bol turn theatre into a place for political activism» (Meerzon 2023: 32).

Хор возникает и в «*Crime/#AlwaysArmUkraine*», но не буквально, а опосредованно. По ходу действия пьесы множество документальных источников, сетевых «голосов» начинает работать подобно античному хору, с которым ведет диалог протагонист, сидя перед светящимся экраном своего ноутбука.

В финале пьесы автор опять обращается к инструментам эпического театра, и здесь уже драматургические приемы заставляют вспомнить не пискаторовские, а брехтовские принципы. Героиня ТЫ неожиданно решает вернуться в Россию, и мотивы ее поступка лежат не в области политического или психологического выбора, ее решение возникает в диалоге между персонажем ТЫ и автором пьесы.

«ТЫ (автору)

Что бы ты со мной не сделала внутри пьесы, в которую я заточена, своей цели ты не достигнешь. Самосожжение? Самоубийство? Возвращение в Мордор, в ГУЛАГ? Все это вызовет сочувствие ко мне по законам драматургии. А твоя цель – вызвать сочувствие не ко мне.

А моя цель – вызвать сочувствие не ко мне.

Да ты изначально так это и знала. Изначально знала, что необходимо вызвать сочувствие не ко мне, маленькой россиянке в „изгнании“ с комплек-

сом жертвы. Не к слезящемуся глазу, а ко всему, что видит этот глаз, что он способен видеть. Через свой маленький расцарапанный экран. Согласись» (Бол 2024: 174).

Сам финал, неоднократно вызывающий споры на презентациях пьесы в форме читок¹², отсылает к парадоксальным окончаниям пьес Бертольда Брехта, например, «Трехгрошовому финалу» одной из самых известных пьес создателя теории эпического театра – «Трехгрошовой опере», где убийцу, приговоренного к казни, не только милуют по воле королевы, но и производят во дворянское звание:

«Верхом на коне появляется Браун – королевский вестник.

БРАУН. По случаю коронации королева повелевает немедленно освободить капитана Макхита.

Всеобщее ликовение.

Одновременно он получает звание потомственного дворянина...

Ликовение.

...замок Мармарел и пожизненную ренту в десять тысяч фунтов...» (Брехт 1963: 237).

В «*Crime/#AlwaysArmUkraine*» Эстер Бол также создает искусственный финал, который объясняется в вышеприведенной реплике ТЫ почти что цитатой из Бертольда Брехта: цель пьесы не вызвать сочувствие зрителя к героине, а призыв занять политическую позицию и начать помогать Украине. Поэтому нельзя не согласиться с Яной Мейерсон в том, что эта пьеса является не только драматургическим произведением, но и формой политического активизма.

4. Выводы

В рамках круглого стола «*Playwright During the War*», который состоялся во время фестиваля «Эхо Любимовки» в июне 2023 года в Гранаде, Михаил Дурненков сформулировал эмоции, как мне кажется, близкие и понятные многим русскоязычным драматургам:

¹² Пьеса была представлена в формате читки на фестивале «Эхо Любимовки» в Тель-Авиве (2022) и Белграде (2022) и в формате авторской читки в Берлине и Ереване (2023), в качестве медиа-инсталляции в Лионе в рамках проекта *Musée des histoires (non) imaginées* на фестивале *Sens interdits* (2023).

«...when the war started, everything that I believed in in terms of art had instantly lost its value. For example, for years I firmly believed that my writing was making a difference; I thought that my plays served as a warning against what would and did happen. When it happened, when the full-scale invasion began, it had immediately become clear to me that everything I'd done was simply pointless. And once you recognize this feeling, it becomes very difficult, if not impossible, to write anything at all» (Patlay and Spivakovskaya 2023).

Однако по прошествии времени подавляющее большинство авторов снова взялись за перо, и корпус драматургических текстов, созданных за первые два года войны, оказался богатым материалом для исследования. И как бы цинично это ни звучало, последняя эпоха и резкий слом политической, социальной, ситуативной, эмоциональной и т. п. реальностей оказались продуктивной почвой для отражения в драматических формах.

В своем исследовании я сфокусировалась на жанровом разнообразии созданных в русскоязычном пространстве пьес. Здесь очевидны такие тенденции, как преобладание драматических, документальных жанров в пьесах драматургов-эмигрантов и широчайший спектр жанровых поисков, включающих освоение и обновление инструментов комедии абсурда, жанровых принципов обэриутов, привнесения фантастических элементов в документальный материал.

Отдельного анализа потребовал драматический опыт Эстер Бол «*Crime/#AlwaysArmUkraine*». Здесь автору удалось соединить отражение шокового состояния индивида, проживающего первые недели войны, с эпической картиной происходящего в это же время в мире масс-медиа и социальных сетях. Новаторское преобразование инструментов немецкого эпического театра в цифровую эпоху позволили автору создать произведение, которое, возможно, останется одним из важнейших текстов настоящего времени.

ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЕВ, Иван. [б.д.] 2024. «Стойко падают киты». *LiTerraTypa* № 221. URL: https://literratura.org/issue_dramaturgy/5634-ivan-andreev-stoyko-padayut-kity-16.html (05.09.2024). [ANDREEV, Ivan. 2024. [s.a.]. 2024. „Stojko padaût kity”. *LiTerraTypa* № 221. URL: (https://literratura.org/issue_dramaturgy/5634-ivan-andreev-stoyko-padayut-kity-16.html (05.09.2024).]
- АРЕНДТ, Ханна. 2008. *Банальность зла. / Эйхман в Иерусалиме*. Москва: Европа [ARENDT, Hanna. 2008. *Banal'nost' zla./ Èjhman v Ierusalime*. Moskva: Evropa.]
- БОЛ, Эстер. [Ася Волошина]. 2023. *Crime/#AlwaysArmUkraine*. Тель-Авив: Бабель. [BOL, Èster. [Asâ Vološina]. 2023. *Crime/#AlwaysArmUkraine*. Tel'-Aviv: Babel'.]
- БРЕХТ, Бертольт. (В сотрудничестве с Э. Гауптман, К. Вейлем) 1963. *Teatr. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 1. Москва: Искусство. [BREHT, Bertol't. (V sotrudničestve s È. Gauptman, K. Vejlem) 1963. *Teatr. P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniâ*. V 5 t. T. 1. Moskva: Iskusstvo.]
- ДУРНЕНКОВ, Михаил. 2017. «Война еще не началась». *Любимовка*. URL: <https://www.lubimovka.art/durnenkov> (05.09.2024). [DURNENKOV, Mihail. 2017. „Vojna eše ne načalas”’. *Lûbimovka*. URL: <https://www.lubimovka.art/durnenkov> (05.09.2024).]
- ИВАШКЯВИЧЮС, Марюс. 2022. «Восход богов». *Любимовка*. URL: <https://www.lubimovka.art/ivashkyavichyus> (05.09.2024). [Ivaškávičús, Marûs. 2022. „Voshod bogov”. *Lûbimovka*. URL: <https://www.lubimovka.art/ivashkyavichyus> (05.09.2024).]
- ИЛЬИНЧИК, Микита. 2023. «Fuckin in Bruxelles». *Любимовка*. URL: <https://www.lubimovka.art/ilinchik> (05.09.2024). [IL'INČIK, Mikita. 2023. “Fuckin in Bruxelles”. *Lûbimovka*. URL: <https://www.lubimovka.art/ilinchik> (05.09.2024).]
- ЛЕПИШЕВА, Елена. 2016. «Стратегии интерпретации Войны в белорусской и русской драматургии конца XX–XXI вв.». *Антропология времени*: в 2 ч. Ч. 2: 284–291. [LEPIŠEVA, Elena. 2016. „Strategii interpretacii Vojny v beloruskoj i russkoj dramaturgii konca XX–XXI vv.”. *Antropologija vremeni*: v 2 č. Č. 2: 284–291.]
- ЛЮБИМОВКА. [s.a.] *Любимовка*. URL: <https://lubimovka.art/news/14> (05.09.2024). [LÚBIMOVKA. [s.a.] *Lûbimovka*. URL: <https://lubimovka.art/news/14> (05.09.2024).]
- ОРОЛОВ, Иван. 2022. «Я помидор». *Театральная библиотека Сергея Ефимова*. URL: https://theatre-library.ru/authors/o/orlov_ivan (05.09.2024). [ORLOV, Ivan. 2022. “Â pomidor”. *Teatral'naâ biblioteka Sergeâ Efimova*. URL: https://theatre-library.ru/authors/o/orlov_ivan 05.09.2024).]

- ПИСКАТОР, Эрвин. 1934. *Политический театр*. Москва: ОГИЗ-ГИХЛ. [PISKATOR, Èrvin. 1934. *Političeskij teatr*. Moskva: OGIZ-GIHL.]
- Пулинович, Ярослава. 2024. «Человек ростовский». *OK.RU*. URL: <https://m.ok.ru/group/52105464184920/topic/156690527892312?ysclid=ma2afcwy8z234826054> (05.09.2024). [PULINOVIC, Âroslava. 2023. „Čelovek rostovskij”. *OK.RU*. URL: <https://m.ok.ru/group/52105464184920/topic/156690527892312?ysclid=ma2afcwy8z234826054> (05.09.2024).]
- СТЕШИК, Константин. 2024. «Голова». *LiTerraTypa*: 221. URL: <https://literratura.org/dramaturgy/4759-konstantin-steshik-golova.html> (05.09.2024). [STEŠIK, Konstantin. 2024. „Golova”. *LiTerraTura*: 221. URL: <https://literratura.org/dramaturgy/4759-konstantin-steshik-golova.html> (05.09.2024).]
- ТЕАТР. 2021. № 48. [TEATR. 2021. № 48.]
- ХАРМС, Даниил. 1978. *Собрание произведений в 4 книгах*. Бремен: K-Presse, 1978–1988 гг. Т. 3. [HARMS, Daniil. 1978. *Sobranie proizvedenij v 4 knigah*. Bremen: K-Presse, 1978–1988 gg. T. 3.]
- MEERZON, Yana. 2023. „‘The chorus perishes’ – On Esther Bol’s theatre of catastrophe”. *Studii și cercetăr i științifice. Seria Filologie*: 50: 29–53.
- PATLAY, Anastasia, Liza SPIVAKOVSKAYA. 2023. „The Lubimovka Echo Festival and the Russian Language Anti-War Drama in Exile”. *Critical Stage*: 28. URL: <https://www.critical-stages.org/28/the-lubimovka-echo-festival-and-the-russian-language-anti-war-drama-in-exile/> (05.09.2024).
- TYCZKO, Krzysztof. 2023. „A co to jest rosja – teraz już nie wiem’. Ewolucja światoodczucia w Crime Asi Wołoszyny Wobec innych jej sztuk”. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*. no. 33: 1–39.

THE WAR THROUGH THE LENS OF NEW RUSSIAN-LANGUAGE DRAMA: A TRANSFORMATION OF THE TEXT

NATALIA SKOROKHOD

ABSTRACT

The article is devoted to the current Russian-Ukraine war reflected from several perspectives. The aim of this study is to examine the changes that have taken place in the themes, genres, and presentation of modern Russian-language drama since the start of the full-scale invasion of Ukraine by the Russian Federation. The first issue discussed by the author is the response of drama communities and festivals dedicated to Russian-language plays in Russia, Ukraine, and Belarus to the start of the war. The second question which is investigated here is if emigration and repression have an impact on contemporary drama. The article will prove that the phenomena of emigration and the threat of repression significantly shape the narrative landscape of contemporary plays. The lack of freedom of expression leads to rich, diverse dramatic forms that challenge identity, humanism, and rationalism in the face of danger, and here we can note the emergence of such genre as drama and comedy of the absurd or exploration of forms of the Russian fairy tale in documentary, which have rarely been seen in drama before. Authors from the emigrant circle, who do not experience such tensions, often use personal narratives and documentary forms to convey the realities of homelessness. The third part analyses the play by Esther Bol *Crime/#AlwaysArmUkraine*, where the author innovatively applies the principles of German epic theater. The analysis based on the materials of plays awarded at annual festivals of Russian-language plays such as *Lubimovka*, *Remarka [Remarque]*, *Pervaya Chitka [The First Reading]*, *Stories*, and others. A comprehensive research method is employed, incorporating both analytical tools derived from classical, modernist, and postmodern drama theories, as well as techniques of cultural and sociological analysis.

KEYWORDS:

contemporary russophone dramaturgy, full scale russian invasion of Ukraine, Lubimovka festival of playwriting, displacement, comedy of the absurd, epic theater