

Recenze

preverených hodnôt, s. 111–138, v črtách o Puškinovi, Lermontovovi, Čechovovi a Dostojevském).

Rýsovalo se od počátku, ale závěr to definitivně potvrzuje: Červeňákova esteticko-antropologická koncepce má výraznou mesianistickou dimenzi: “Nastává čas, aby sa veda a umenie, technika a kultúra spojili v zápase o človeka, ktorý poskytuje zmysel všetkému, čo existuje [...] Musí dôjsť k jednote ľudského ducha...” (s. 149–150). Podobné všeobjímající pokusy jsou známé i z filologické hermeneutiky, kdy se její aplikace spojuje s úlohou proroka a vizionáře, takto postupují i někteří zastánci recepčních přístupů přímo v místě Červeňákova působení. Přesahy od vědecké metody a koncepce jsou jistě možné, ale zatím by možná stačilo zkoušet její hrany a hranice, její rozpětí na konkrétním materiálu.

Červeňákova esteticko-antropologická koncepce umění a literatury je inspirativní, je v ní nezbytný díla raťia i emoce; vytvoření takové vědecké školy však předpokládá i jistou obezřetnost a vnitřní oponenturu místo nekonfliktní deklarativnosti, nutnost opřít se o jistou kritiku vlastní a cizí, méně se opírat o beztvaré přitakávání těch, kteří literatuře nerozumějí. K oné vnitřní oponentuře patří jistě i nepominutelné výsledky imanentních metod, tedy i českého i jiného strukturalismu a neostrukturalismu, slovenských komunikativních přístupů, Ďurišinovy meziliterárnosti; to se ovšem týká i filologicko-areálových studií – všechny tyto přístupy mající značný komplementární potenciál si vyžadují další promyšlení a zkoušení, a to hlavně ve vztahu k vnitřnímu ustrojení literárního artefaktu, tedy toho, jak propojit tyto makrokoncepty s průnikem k podstatě tvorby; to si kdysi uvědomovali strukturalisté i fenomenologové (R. Wellek).

Červeňákovo pojetí již přineslo svou akcentací antropologie své plody; jeho další vývoj závisí na výše uvedeném, ale hlavně na osobnostech, které je budou kriticky rozvíjet. Andrej Červeňák je ovšem jako tvůrce v tomto ohledu osobností klíčovou a také tento sumarizační svazek to opět barvitě dokládá.

Ivo Pospíšil

SOUČASNÉ RUSKÉ DRAMA

Современная российская драма. Russisches Gegenwartsdrama. Материалы Международной научной конференции. Materialien der internationalen wissenschaftlichen Konferenz. (27–29 сентября 2007, Казань). Ред. колл.: И. Бидерманн, Е. Н. Шевченко, Т. С. Шахматова. Казань, РИЦ «Школа», 2008, 244 с.

В сентябре 2007 года в Казани прошла международная научная конференция о проблемах современной российской драмы, которая была совместно организована Филологическим факультетом Казанского государственного университета (КГУ) и институтом славистики Гиссенского университета им. Юстуса Либига. В области исследования современной драмы оба учреждения уже в течении нескольких лет работают над проектом «Метаморфозы жанра: драма», основанным в рамках многолетнего партнерства между российским и немецким университетами. Целью совместного проекта, давшего импульс для проведения конференции, на которой исследователям впервые был предоставлен широкий подиум для дискуссий, является – как сказано в предисловии к недавно вышедшему сборнику статей по итогам научной конференции – «осмысление нового драматургического языка, исследование философских, социально-исторических и эстетических причин тех метаморфоз, которым в последнее время подверглась драма как род литературы» (с. 3–4). Сборник составлен из 30 статей, написанных исследователями из России, Германии, Швеции и Польши, и разделен на три тематических части.

Первый раздел, «Современная российская драма: проблематика, вопросы поэтики, жанровое своеобразие», затрагивает вопросы происхождения так называемой Новой драмы, ее предшественников, структурные и жанровые точки зрения а также проблемы взаимосвязи текста и театральной постановки драмы. При этом авторы сборника неоднократно напоминают о корнях модернизации русской драматургии на рубеже IX и XX столетия, из-за чего в связи с актуальными процессами речь идет даже о «Новой новой драме». Так Т. В. Журчева считает существеннейшим достижением А. П. Чехова в основании им русской трагикомедии как самостоятельного жанра, тогда как на рубеже XX и XXI столетия можно наблюдать исчезновение этого жанра и связанного с ним «пограничного сознания» («От «Новой драмы» к «Новой драме»: смерть трагикомедии (постановка проблемы)»). Взгляд на Чехова обращает и Л. Е. Бушканец, которая видит в драматурге «источник раздражения для современной драмы». Современные молодые авторы не признают «взрослый» взгляд Чехова на мир, считает Бушканец. Существенным индикатором развития Новой драмы является также ее жанровая открытость. Так на примере известного сценического текста Д. Самойлова *Сухое пламя* (1958–63), соединяющего в себе жанры романа, драмы и лирики, Т. И. Акимова в своей статье показывает, что уже в литературе послевоенного времени узнаваемы тенденции жанрового синкретизма. А исследователь Л. Х. Насрутдинова разрабатывает на примерах пьес Л. Петрушевской, И. Савельева и В. Сигарева тему открытости Новой драмы лирике. Совершенно новый, близкий к документальной драме жанр «вербатим», обозначающий перенос точно записанной речи реальных персонажей с улицы в драматургию и опробованный на сцене молодыми драматургами Г. Синькиной и Е. Исаевой,

Recenze

описывает в своей работе И. М. Болотян. В статье Н. Г. Махиной «Специфика комедийности в современной драме» предметом исследования становится тенденция российской современной комедии, с помощью абсурдности, пародии и игры слов описывать постмодернистское жизнеощущение авторов и их персонажей. Несколько статей первого раздела сборника рассматривают Новую драму как средство для выражения переломов в обществе и изменившихся взглядов на жизнь. Так Т. Г. Прохорова в анализе пьесы Л. Петрушевской *Бифем* (2003) приходит к заключению, что эта драма, вопреки ее структурной нетипичности для данного автора, все-таки написана в ключе центральной идеи творчества Петрушевской – описывать потребность в отношениях между людьми и одновременно показывать невозможность реализации этих отношений. Взаимоотношения между образом пространства (город) и драматическими персонажами в творчестве драматургов Тольятинской школы – Вадима Леванова, Юрия Клавдиева, братьев Дуренковых и др. – демонстрирует в своей работе М. И. Сизова. По мнению Сизовой, в текстах тольятинских драматургов легко узнаваемы влияния этого города с его постиндустриальной, мультикультуральной средой. Дальнейшими характерными чертами Новой драмы авторы статей первого раздела книги называют: особенность текстуальной формы и сценического оформления, интегрирующие публику в действие драмы (Т. С. Шахматова: «Некоторые размышления о сценичности современной драмы»); прерывность и фрагментарность драматической структуры (Д. Р. Хакимова: «Дискретность как характерная черта российской «новой драмы»); тенденции к синкретизму и утере цельности текста, заметные, к примеру, в творчестве известного представителя современной российской драматургии, Евгения Гришковца (О. С. Наумова: «Проблема театрального синкретизма в творчестве Е. Гришковца»; Т. Н. Бреева: «Значение коммуникативного провала в пьесах Е. Гришковца»). Взгляд на тематику со стороны привносит в дискуссию польский исследователь Я. Стрыхарский, который написал для сборника статью «Новейшая российская драматургия в интерпретации польских литературоведов (2000–2007 годов)».

«Современная интерпретация классики» – так озаглавлен второй раздел книги. В этом разделе преимущественно обсуждаются влияние классической русской и зарубежной – в особенности драматической – литературы на Новую драму и диалог между старой и новой поэтикой. В центр внимания при этом ставятся такие понятия как деконструкция и актуализация. В двух статьях этого раздела авторы указывают на большое значение шекспировского *Гамлета* для современной российской драмы. При этом речь идет не столько о деконструкции произведения, сколько о еще неисследованном потенциале классического текста для нашей эпохи. В статье «Новорусская гамлетиада» В. Б. Шамина анализирует произведения Б. Акунина, В. Коркия,

Л. Петрушевской и братьев Пресняковых и обнаруживает в них разнообразные сюжетные параллели. Во второй «шекспировской» статье раздела, «Рецепция «Гамлета» в современной немецкой и русской драматургии», С. Г. Чистова заостряет свое внимание на отдельном тексте, а именно на драме В. Коркия *Гамлет.ru* (2001), которую она сравнивает с известной пьесой немецкого драматурга Хайнера Мюллера *Гамлет-машина* (*Die Hamletmaschine*, 1978). Проблемой постмодернистской деконструкции классиков занимаются О. О. Несмелова и Т. А. Карпеева в статьях «Диалог с театральной классикой («Имаго» М. Курочкина и «Пигмалион» Б. Шоу)» и «Интерпретация классических образов и мотивов в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» («Облом off»)». При этом Карпеева не только показывает постоянную актуальность таких классических произведений как гончаровский *Обломов* и их прототипность при поиске новых литературных героев, но и одновременно подвергает критике стереотипию советского анализа классиков. В своей работе «Чеховская традиция в отечественной драме XX века и пьеса Л. Улицкой «Русское варенье, или Afterchekhov», Л. Г. Тютелова освещает пьесу Улицкой с одной стороны на фоне рецепции творчества Чехова в XX столетии и, с другой стороны, как выражение пост-чеховской эры, эры полного сарказма и без связей с прошлым. В статье «Гоголь и современный театр» Э. Л. Финк сравнивает различные новые постановки гоголевских пьес *Женитьба* и *Ревизор*. О пьесе *Dostoevsky-Trip* (1997) В. Сорокина, оригинальное и непочтительное обращение которого с классической литературой сделало его самого почти классиком, размышляет А. Граф. Он интерпретирует пьесу Сорокина как своеобразную художественную парافразу метафоры о наркотичности литературы.

В третий раздел сборника, «Современная российская драма в контексте мировой драматургии», включено несколько статей, речь в которых идет о немецкоязычной или шведской драматургии – то-есть не имеющих никакого отношения к современной российской драме. На фоне заголовка раздела, да и названия самого сборника, они являются, собственно говоря, неуместными. Эту проблему можно было легко решить, расширив тематику сборника (например: «Современная российская и европейская драма»). Всего лишь три из семи работ соответствуют постановке вопроса в заголовке раздела. В одной из них Е. Н. Шевченко исследует образ города в современной российской и немецкой драматургии, анализируя и сравнивая при этом несколько пьес Е. Гришковца с монодрамой *Radio Noir* (1998) немецкого драматурга Альберта Остермайера. Хотя Шевченко находит у обоих авторов много общего как в положительных, так и в отрицательных оценках современного города, который оба писателя отождествляют и с родиной, и в тоже время с враждебным фантомом, все-же она приходит к заключению, что Гришковец и Остермайер являются детьми совершенно различных литературно-духовных традиций:

Recenze

с одной стороны традиции русской литературы XIX и начала XX века с ее ориентацией на реализм, с другой стороны – культуры fin-de-siècle рубежа веков, находящейся под влиянием Шоппенгауера, Ницше и Фрейда. В оставшихся к обсуждению двух статьях последнего раздела А. П. Салахова анализирует драму В. Сигарева, написанную им по роману немецкого писателя Патрика Зюскинда *Парфюмер* (не допущена к постановке) а Л. Ф Хабибуллина исследует политически и культурально мотивированное обсуждение темы России в комедии английского писателя Майкла Фрейна *Балморал* (1987).

В заключительной статье сборника под названием «Создание учебника по современной русской драме: постановка проблемы», А. Ф. Бадаев призывает филологов, театроведов и деятелей театра совместно исследовать феномен российской Новой драмы. Целью этой кооперации может стать составление учебника по Новой драме, в котором должны быть равноправно учтены различные точки зрения.

В целом сборник охватывает многие аспекты современной российской драматической литературы, что делает его ценным справочником для всех заинтересованных в этой тематике. Он наглядно демонстрирует живость и динамизм драмы – жанра, имеющего с самых его истоков высокую значимость в литературной и культурной системе России. Но мнение редакторов книги, считающих, что «сегодня драму можно назвать ведущим родом литературы» (с. 3), всё-таки подлежит сомнению. Такое утверждение представляется несколько смелым и рискованным и консенсус в этом вопросе может быть достигнут только с помощью широкого, всеохватывающего жанрового дискурса. Тем не менее, статьи, представленные в сборнике, являются первоклассной основой для более глубокого исследования российской современной драмы.

Райнхард Иблер (перевод с немецкого: Александр Штриплинг)

NÁPADITÁ KNÍŽKA O GOGOLOVI

Соколянский, Марк Георгиевич: *Гоголь: грани творчества.* Статьи. Очерки. „Астропринт“, Одесса 2009.

Tato knížka je mi drahá nejen kvůli věnování, které mi Oděsan a Lubečan (Lübečan) Mark Sokoljanskij do knížky vepsal, nejen proto, že se občas zásluhou