



当代俄罗斯戏剧文学 研究 (1991-2012)

The Study of the Contemporary Russian Drama
(1991-2012)

王丽丹 李瑞莲 著



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press



当代俄罗斯戏剧文学 研究（1991—2012）

The Study of the Contemporary Russian Drama
(1991-2012)

王丽丹 李瑞莲 著



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目(CIP)数据

当代俄罗斯戏剧文学研究(1991—2012)/王丽丹,李瑞莲

著. —北京:中央编译出版社, 2016. 9

ISBN 978 -7 -5117 -3095 -4

I. ①当…

II. ①王… ②李…

III. ①戏剧文学 - 文学研究 - 俄罗斯 - 1991 - 2012

IV. ①I512. 073

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 210031 号

当代俄罗斯戏剧文学研究(1991—2012)

出 版 人: 葛海彦

出版统筹: 贾宇琰

责任编辑: 程 彤 曲建文

责任印制: 尹 珺

出版发行: 中央编译出版社

地 址: 北京西城区车公庄大街乙 5 号鸿儒大厦 B 座(100044)

电 话: (010)52612345(总编室) (010)52612370(编辑室)
(010)52612316(发行部) (010)52612317(网络销售)
(010)52612346(馆配部) (010)55626985(读者服务部)

传 真: (010)66515838

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京紫瑞利印刷有限公司

开 本: 787 毫米×1092 毫米 1/16

字 数: 412 千字

印 张: 26

版 次: 2016 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

定 价: 88.00 元

网 址: www.cctphome.com

邮 箱: cctp@cctphome.com

新浪微博: @中央编译出版社

微 信: 中央编译出版社(ID: cctphome)

淘宝店铺: 中央编译出版社直销店(<http://shop108367160.taobao.com>) (010)52612349

本社常年法律顾问: 北京嘉润律师事务所律师 李敬伟 问小牛

凡有印装质量问题,本社负责调换,电话:(010)55626985

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

前言 当代俄罗斯戏剧文学概观

20 世纪末，苏联解体后，即后苏联时期，俄罗斯社会文化的总体发展态势对俄罗斯戏剧的发展影响十分明显。这一时期，俄罗斯戏剧创作力求探索全新的艺术表现形式，追求个性化的戏剧表达方式，推崇使用杂糅的艺术语言，戏剧作品充斥着“游戏”概念，单一流派或独占鳌头的戏剧现象已被分解，剧作家们对创作手法与目标进行多角度全方位的尝试。这一时期戏剧文学发展之初，仍延续了前一阶段戏剧的诗学及美学特点，后经过繁复的发展历程，脱胎换骨，才得以呈现今天的戏剧文学面貌。在这一艰难的蜕变过程中，社会文化的客观影响与戏剧人的主观努力形成合力，成就了后苏联时期俄罗斯戏剧文学的繁荣。我们在此回溯、梳理一下这一发展过程。

20 世纪 70—80 年代，柳·彼特鲁舍夫斯卡娅、亚·加林、阿·杜达列夫、列·佐林、埃·拉德金斯基、维·梅列日科、格·郭林、柳·拉祖莫夫斯卡娅、阿·卡赞采夫等“新浪潮”（Новая волна）或曰“后万比洛夫戏剧”（послевампировская драматургия）剧作家辛勤耕耘，剧作不断。但在 90 年代初，新剧本却很少上演，主流剧院经常上演的是俄苏经典剧目及据其改编的剧本，或者是西方的荒诞戏，如法国剧作家贝克特的《等待戈多》、尤奈斯库的《秃头歌女》等。^① 随着苏联解体，文化界的戏剧改革，剧院失去了政府稳定的财政支持，演员的工资及各种经费都难以兑现，加上剧作家与剧院之间的沟通不畅，致使剧本难以与受众见面，以至于剧评家、演员、导演一致否认有新剧本存在。^② 20 世

① Липовецкий М., Боймерс Б., Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». -М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 8-9.

② Громова М. Русская драматургия конца XX-начала XXI века. -М.: Флинта : Наука, 2007. С. 230.

纪80年代末、90年代初,俄罗斯剧院处于低迷与危机状态。近90年代中期,“剧院总的情形突然发生了急剧与最终的变化”^①。首先是,“解冻时期”(1953—1964)结束后,“几乎存在了40年的意识形态走到了尽头,与官方的冲突结束了”;其次是,“戏剧中心的概念消失了,社会急剧分层,分解成许多独立、自治的阶层,其中每一阶层都找到了自己的价值体系与社会导向,自己对艺术的需求。这两种主要情形彻底改变了剧院的作用和地位”。^②同时,90年代步入戏剧创作的“青年作者”大军,他们感到剧院不关注自己,他们的剧本被演出的机会少之又少,即使剧本被搬上舞台,其演出质量也难以评说,类似的种种“不满足感推动剧作家们开始行动起来”^③。此外,为重新唤起受众对戏剧的兴趣,重振剧作家的创作信心,以米·罗欣、维·斯拉夫金、弗·古尔金、阿·卡赞采夫、爱·博亚科夫、叶·格列米娜、米·乌加罗夫等为代表的戏剧人先后发起并组织了“柳比莫夫卡”(Любимовка)、“金面具”(Золотая маска)、“伟大的变化”(Большая перемена)、NET(или НЕТ, Новый Европейский Театр)、“新戏剧”(Новая драма)、“纪实戏剧”(Документальная драма)、“剧中人”(Действующие лица)、“新剧本”(Новая пьеса)、“纪实影剧”(Кинотеатр.doc)、“欧亚艺术节”(Евразия)、“现实戏剧”(Реальный театр)、“五月朗诵会”(Майские чтения)等各种形式的戏剧艺术节,其中包括开办戏剧大师班、组织青年剧作家剧作大赛及创作论坛等戏剧活动。这些艺术节主要是“为了下一代”,关心后来人,“任何剧本都可以接受,其原则是否认成规定势”^④。今天俄罗斯的许多著名剧作家正是从这些艺术节上脱颖而出。由于这些雨后春笋般遍地开花的艺术节,20世纪末,俄罗斯戏剧呈现了“强势化、动态化的发展特点”^⑤。

于此前后,出现了难以数计的独立剧院和私人剧院。如,爱·博亚

① Богданова П. Б. Большая перемена // Современная драматургия. 1999. №4. С. 164.

② Там же.

③ Гремина Е. Ставка на успех-это тупик. Беседу ведет Полина Богданова // PRO SCENI-UM: Вопросы театра: Выпуск 2 / Ред. -сост. В. А. Максими́ва. -М. КомКнига. 2008. С. 116.

④ Новикова С. Елена Гремина: «Верю: хэппи-энд существует» // Современная драматургия. 2007. №1. С. 174.

⑤ Васильева С. С. Пути развития русской драматургии конца XX века // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 11. 2012. С. 96.

科夫的“实践剧院”(Практика), 叶·格列米娜与米·乌加罗夫的“纪实剧院”(ТЕАТР. ДОС), 米·罗欣和阿·卡赞采夫的“戏剧与导演中心”(Центр драматургии и режиссуры М. Рощина и А. Казанцева), 莫斯科的“旁白”剧院(Апарте), 克麦罗沃的“包厢”剧院(Ложа), 车里雅宾斯克的“女人”剧院(Бабы), 圣彼得堡的“独家”剧院(Особняк), 尼·科利亚达的“科利亚达剧院”(叶卡捷琳堡市), 瓦·列万诺夫的实验剧团(Студия Вадима Леванова)(陶里亚蒂市), 伊·维雷巴耶夫的“游戏空间”剧院(Пространство игры)(伊尔库茨克市), 等等。“90年代中期, 仅在一个莫斯科就出现了上百家剧院与戏剧学校, 而且很多以前的学校也变成了剧院。”^① 这些独立或私立剧院为年轻的剧作家提供了展示自己剧本的演出空间, 也为年轻导演提供了展示处女作的平台。

这一时期, 剧作家们先后创建了自己的网站, 宣传自己的戏剧创作, 同时, 还将自己的剧本挂在专门的网站上, 如, “谢·叶菲莫夫戏剧图书馆”^②、“剧本图书馆”^③、“戏剧图书馆”^④、“新戏剧”剧本^⑤等; 剧作家们还可以在大型杂志上刊登剧本, 如, 《当代戏剧》《戏剧》《剧作家》《电影艺术》《十月》《新世界》, 等等。定期剧本集刊《情节》(始于1990年)、《兰斯克鲁纳》(Ландскрона, 始于1996年)、《新剧本》(始于1990年)、《五月朗诵会》等陆续问世。一些杂志还专门开辟了戏剧专栏, 为剧评家、文艺理论家、演员、导演、记者等戏剧人围绕戏剧展开辩论、探讨提供了阵地。涌现出一大批剧评人, 如, П. 波格丹诺娃、Б. 布罗夫、Н. 列伊杰尔曼、М. 利波韦茨基、М. 格罗莫娃、И. 卡努尼科娃、Л. 秋捷洛娃、П. 鲁德涅夫、Е. 索科林斯基、О. 富克斯、Л. 马柳加、Г. 扎斯拉夫斯基、С. 莫托林、В. 扎巴卢耶夫、А. 津济诺夫、И. 博洛佳恩, 等等。剧评家们不仅围绕戏剧文学的诗学问题及美学特征进行考察探究, 而且为受众对戏剧的理解与接受进行了阐释剖析。毫不夸张地说, 剧评家们立足于文本细读与亲临剧场, 为后苏联时期戏剧文

① Липовецкий М., Боймерс Б., Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». - М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 7.

② Театральная библиотека Сергея Ефимова. <http://www.theatre-library.ru/>.

③ Библиотека пьес. <http://krispen.ru/>.

④ Театральная библиотека. <http://artclub.renet.ru/library.htm>.

⑤ Новая пьеса. <http://www.-newdrama.ru/plays/>.

学与舞台戏剧的健康发展创下了难以比肩的功绩。

20 世纪末的剧作家由几代人构成,他们分别于 20 世纪 60 至 90 年代登上戏剧创作舞台。90 年代开始戏剧生活的剧作家主要有叶·格列米娜、米·乌加罗夫、奥·穆欣娜、瓦·西加列夫、伊·维雷巴耶夫、叶·伊萨耶娃、马·库罗奇金、杜尔涅科夫兄弟、亚·热列兹佐夫、普列斯尼亚科夫兄弟、克·德拉贡斯卡娅、奥·博加耶夫、叶·格里什科维茨、尤·克拉夫季耶夫、瓦·列万诺夫,等等。与此同时,产生了“新戏剧”(Новая драма)这一戏剧现象。新生代剧作家基本上都被归入“新戏剧”这一概念中。“新戏剧”理念实际上是诠释了年轻剧作家对全新戏剧创作形式的实验追求,是“对假定性情境,甚至是对整个假定性世界进行模式化的艺术实验,也是一种构建艺术手段的实验,是为表达一定的思想而进行的特殊语言加工,而这一思想是完全符合我们这一疯狂的现实世界”^①。身为“新戏剧”剧作家兼导演的米·乌加罗夫在谈到“新戏剧”的现实性时说:“这是一次伟大的行动,每位作者都有一种感觉——他并非一人。”^② 这说明了“新戏剧”现象的广泛性与集体性。“新戏剧”精神领袖叶·格列米娜对“新戏剧”的发展信心十足,认为:“新戏剧一定会抢占一个它可能占据的地位。”^③ 90 年代对“新戏剧”这一称谓的诸种定义也揭示了其发展内涵的多样性:“新新戏剧”(новая новая драма)、“后苏联戏剧”(постсоветская драма)、“新俄罗斯戏剧”(новороссийская драма)、“现实戏剧”(актуальная драматургия)、“青年戏剧”(младодраматургия)、“紧急戏剧”(ДЧС-драма чрезвычайной ситуации)等。^④

如果说 20 世纪 70—80 年代的“新浪潮”戏剧得到剧作家与剧评家的一致认可,那么,年轻剧作家于 20 世纪末在“新戏剧”框架下进行的实验创新,使“新戏剧”及其特点、作家群、于文学进程中的地位等内容成为剧评家热议的焦点。主要意见分两派。一是以 М. 格罗莫娃、П. 鲁德涅夫、И. 博洛佳恩等为代表的剧评家,他们为“新戏剧”摇旗呐

① Громова М. Русская драматургия конца XX-начала XXI века. -М.: Флинта : Наука, 2007. С. 128.

② Заславский Г. Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой / Г. Заславский. - Электрон. текстовые дан. -Режим доступа: <http://www.zaslavsky.ru>. -Загл. с экрана.

③ Там же.

④ Васильева С. С. Пути развития русской драматургии конца XX века // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 11. 2012. С. 97.

喊，为剧作家及其话剧倾心力，到了逢戏必评、逢场必到的地步。支持派剧评家对剧作家勇于直面现实、反映最棘手、最阴暗的社会问题的创作姿态给予了肯定的评价，“新戏剧提出问题，让人们思考”，尽管它“不提供答案”，但他们“仅暂时激发智力这一点就已是功德无量”^①，而且，“‘新戏剧’促进了并正在促进敏感的生活领域的公开化，因此它可以与电视进行竞争”^②。显然，支持派剧评家看好“新戏剧”的是其与时俱进的创作手段、姿态及题材。

另一派持相反意见的，是以 И. 维什涅夫斯卡娅、П. 波格丹诺娃、Е. 索科林斯基等自称“保守派”的剧评家。他们对“新戏剧”中个别作家也持赞同的态度，但俄罗斯“今天舞台文学的整体状况”使剧评家“无限伤心”^③，他们坚持“真正的艺术向来是‘为艺术而艺术’，即对人进行伦理、道德方面的教育”^④。他们对“新戏剧”剧本的虚实（梦境与现实）难分、人物的丧心病狂、色情内容泛滥……感到痛心疾首，认为“新戏剧”不过是为了“赚取空虚好奇的公民的廉价轰动”（П. 波格丹诺娃语）^⑤。

“新戏剧”现象与2002年“实践剧院”导演爱·博亚科夫和“纪实剧院”总监兼剧作家叶·格列米娜创办的“新戏剧”艺术节有密切联系。“新戏剧”剧作家多半以 Verbatim（“逐字逐句”“一字不差”之意）的手法进行创作。这些作家的思想审美基本相似，所以剧评家有时也将“新戏剧”看成一个流派。^⑥但由于“新戏剧”语言的不加修饰、刑事犯罪情节的基本导向，使这一戏剧现象很快让受众丧失兴趣，最后能被人们记住且坚持在舞台上不断谢幕的作品并不多见。正如文艺评论家 М. 利波韦茨基所认为的，“新戏剧不可能成为文化主流趋势”^⑦。2009年，

① Громова М. «Осторожно! Драматурги!», или Курс на Льва Николаевича. «Новая драма 2005»: вокруг и около фестиваля // Современная драматургия. 2006. № 1. С. 157.

② Там же. С. 156.

③ Вишневская И. Заметки консерватора // Театр. 2000, №4. С. 7.

④ Там же. С. 9.

⑤ Гремина Е. Ставка на успех-это тупик. Беседу ведет Полина Богданова. // PRO SCAENI-UM: Вопросы театра: Выпуск 2 / Ред. -сост. В. А. Максимица. -М. КомКнига. 2008. С. 121.

⑥ Макарова В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии: 1980 – 2010 гг.: диссертация кандидата филол. наук: 2010. МГУ им. М. В. Ломоносова. Филол. фак. С. 104.

⑦ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». -М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 12.

由于“新戏剧”艺术节创办者在“组织和创作宗旨上的分歧越来越明显”^①，作为艺术节的“新戏剧”首先宣布终止戏剧活动。但无论如何，21世纪初盛况空前的“新戏剧”为年轻剧作家们提供了展示自我的舞台，对这一时期俄罗斯实验戏剧的发展功不可没。

后苏联时期，由于俄罗斯戏剧整体形势的良性发展，其中包括戏剧节、戏剧舞台、戏剧杂志、戏剧组织者、策划者等因素凝聚合力，促使这一时期俄罗斯戏剧的整体发展呈繁荣景象，使俄罗斯戏剧文学的总体概况基本表现为“音调变奏”^②。这一变化集中表现为戏剧流派纷呈、戏剧体裁杂糅、戏剧主题多样、戏剧语言散文化、戏剧人物边缘化、传统戏剧元素异常丰富等特点。

一、戏剧流派纷呈

后苏联时期的俄罗斯剧作家们遵循不同的戏剧创作美学，共存于统一的文化空间，使这一时期的戏剧文学具备了复杂的体裁及风格特色，反映了戏剧流派与思潮的驳杂纷呈。有研究者认为，后苏联时期的剧评界、研究者“更喜欢说起世纪之交文学发展的趋势，而非某一形成的流派”^③。但在剧评家的笔下，这一时期的剧作还是或隐或显地被贴上了各种流派或学派的标签。有“新自然主义倾向”（неонатуралистическая тенденция）^④、“新自白倾向”（неоисповедальная тенденция）、“新社会主义现实主义戏剧”（новая соцреалистическая драматургия）、“超自然主义”^⑤（гипернатурализм）、“新俄罗斯感伤主义”（новый русский сентиментализм）戏剧，等等。马卡罗娃（Макарова В.）在论述中把后苏联时期的戏剧分为后现代流派、新现实主义、现实主义和“新戏

① Решетников К. Старые партнеры похоронили «Новую драму» // Газета. №67, 16 апреля 2009. С. 18.

② Вишневская И. Заметки консерватора // Театр. 2000, №4. С. 22.

③ Макарова В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии: 1980 – 2010 гг. : диссертация кандидата фил. наук. Москва. 2010. С. 117.

④ Липовецкий М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: Философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. №6. С. 243.

⑤ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». - М. : Новое литературное обозрение, 2012. С. 12.

剧”。^① 我们比较倾向于贡恰罗娃—格拉博夫斯卡娅（Гончарова-Грабовская С. Я.）的流派分类，剧评家将这一时期的戏剧文学分为传统派与非传统派^②两大类，我们在此基础上对其进行流派细分。本书中的流派分类尽管具有某种假定性，但这一假定性立足于本时期的剧本细读与剧情分析。属于传统派戏剧的主要有现实主义、超级现实主义、感伤主义等戏剧流派。

后苏联时期的现实主义戏剧（реалистическая драма）创作以“新浪潮”剧作家（列·佐林、埃·拉德金斯基、维·梅列日科、格·郭林、柳·拉祖莫夫斯卡娅、亚·加林等）为主，他们于20世纪70—80年代已全力以赴于现实主义创作，后苏联时期他们仍在此轨道上笔耕不辍。此外，这一时期也出现了难以数计的中青年剧作家，他们在各种流派争先恐后大有淹没现实主义戏剧之趋势下，能够做到文化守成，坚持现实主义阵地，致力于现实主义戏剧创作，使后苏联时期的现实主义仍处于与其他流派势均力敌的地位。其中占一席之地的有以埃·拉德金斯基（1936—）为代表的反映俄罗斯新生活与新阶层的城市剧本，以亚·加林（1947—）为代表的反映当代老人与女性生活现状及生存困境的弱势群体剧本，以斯·洛博焦罗夫（1948—）为代表的西伯利亚剧作家反映俄罗斯当代农村生活的剧作，以娜·普图什金娜（1949—）为代表的反映俄罗斯当代女性生活的女性戏剧，等等。

超级现实主义本来是指20世纪60年代后期兴起于美国的一种排除画家主观意念，追求真实、客观再现物象的艺术流派。而在俄罗斯21世纪之初，有剧评家以此称谓来命名当代俄罗斯的一个戏剧流派。当代俄罗斯超级现实主义戏剧（гиперреалистическая драма，又称后现实主义戏剧 постреалистическая драма，或残酷现实主义戏剧 жестокая реалистическая драма）^③，主要以尼·萨杜尔（1950—）、叶·格列米娜（1956—）、普列斯尼亚科夫兄弟（1969—，1974—）、瓦·西加列夫（1977—）等作家的创作为代表。该流派剧作家力求以更敏锐深邃的视

① Макарова В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии: 1980 – 2010 гг. : диссертация кандидата фил. наук. Москва. 2010. С. 118.

② Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX-начала XXI века: учеб. пособие. -М.: Флинта: Наука, 2006. С. 18-19.

③ Там же. С. 29.

角来透析、挖掘逼真的生活故事,以写实主义手法对现实进行原生态客观记录。普列斯尼亚科夫兄弟的《恐怖主义》(2002)以类似于瑞典戏剧家斯特林堡(1849—1912)《梦剧》(1902)的怪诞手法再现了当代俄罗斯社会的“梦魇”生活,剧本以碎片叙事方式演绎了由家庭升至社会层面的种种恐怖事件,警告人们可以从黑暗而沉闷的噩梦中醒来,但永远不会是阳光明媚的早晨。剧作家的另一部剧本《扮演受害者》(2002)是一部不折不扣的现代版《哈姆雷特》:大学毕业生瓦利亚的母亲准备嫁给他的叔父,而瓦利亚刚去世不久的父亲经常托梦给他,暗示他,似乎是母亲与叔父合谋毒死了他。瓦利亚准备进警察局工作,暂时从事犯罪现场扮演受害者角色的工作。这一工作与父亲的长期托梦为瓦利亚从最初的不作为到最后实施杀人计划起了助推作用。所以,疯狂荒谬的现实生活与更加疯狂荒谬的犯罪现场使一个满怀理想、充满期待的青年人由扮演受害者最终转身成为杀人真凶。一些看似普通的生活故事经过作家的精心剪辑、拼贴,显得波诡云谲,充满悲情的生活常显示出滑稽可笑的另一面。瓦·西加列夫的每部剧本都是一个血腥味十足的残酷的现实主义故事。《橡皮泥》(2000)讲述了孩子成长过程中典型的自闭、孤独、逆反、暴力倾向等令无数家庭苦不堪言的青少年教育问题。剧本企图说明,孩子不是橡皮泥,不能随家长心想捏成什么样就能捏成什么样,同时孩子也是橡皮泥,其可塑性极大,他是否能健康成长取决于他所生活的环境。因此,理性、科学的教育方法是为孩子提供一个舒适安全的成长环境的必备条件。《橡皮泥》中14岁的马克西姆在成长过程中缺少亲情与关爱,导致其孤独的生命面临着远离群体被社会抛弃的威胁,他甚至主动放弃被爱的权利,走向偏执、自闭、自戕,以至于对社会造成危害。瓦·西加列夫的《黑牛奶》(2001)及《终身流浪者》(2005)同样反映了教化与道德问题,读后令人发指、毛骨悚然。《黑牛奶》中作者将一个堕落之人的道德世界比喻成被染黑的牛奶,无论其道德世界曾经如何的洁白无瑕,一旦放纵,混合上其他杂质,在无尽的黑暗世界里徘徊良久,再想恢复当初的本色几乎不可能。那份道德尚存却已心力交瘁的挣扎在与精神沦丧的世界进行较量时显得微不足道、力不从心。《终身流浪者》中面对亲人落难时表现出的冷漠,令人对家庭教育不敢恭维。可以发现,与该艺术流派毫无二致,超级现实主义戏剧同样“显

得比较悲观”^①。剧作家在以逼真的自然主义手法叙述残酷的现实的同时，揭示了社会道德的堕落，同时也流露出作家的不安情绪与忧患意识。在谈及创作主题及任务时，剧作家瓦·西加列夫说：“这是关于我今天的故事。关于当代人的故事。”^② 俄罗斯超级现实主义戏剧在凸显当代俄罗斯社会精神贫乏及现实贫困之时，对社会道德风尚的滑坡和崩溃施以浓墨。

后苏联时期俄罗斯**感伤主义戏剧**（драматургия сентиментализма）的代表是以尼·科利亚达（1957—）为主的“乌拉尔戏剧流派”。科利亚达剧作被认为是对后苏联社会现实的自然主义解读。他们以反映俄罗斯当代社会边缘群体的日常生活为主，展示“底层”人的精神世界及心理问题。在讲述剧中人无家、无亲人的孤独寂寞感的同时，对主人公那种死亡随时相伴的无安全意识进行了深度剖析。科利亚达的剧本以呈现人物伤感内心为宗旨，剧中人物不多，有时仅一人与动物对话，有时就是独角戏。作家热衷于使用非标准语，说明词有时成为剧本内容不可分割的一部分，剧本的感伤基调从说明词开始逐渐渗透，剧中人物对“辉煌”往事的留恋及对“苏联神话”的怀旧成为故事的主要背景，这种让人唏嘘不已的伤感充斥着剧本的各个角落。

这一时期的非传统戏剧主要有实验戏剧、纪实戏剧、荒诞派戏剧、后现代戏剧等。**实验戏剧**（экспериментальная драма）的最主要代表是“新戏剧”的剧作家们（我们把他们归到纪实戏剧里讲述），此外，叶·格里什科维茨、尤·玛姆列耶夫、阿·斯拉博夫斯基等剧作家的实验戏剧成分也十分醒目。尤·玛姆列耶夫（1931—）的剧本《月亮的召唤》（1995）与《夜来人，或与陌生人的婚礼》（1996）中，神秘元素与侦探情节穿插交错，人物游走于光明与黑暗、梦幻与现实、恐惧与享受之间，魔幻怪诞地展示了剧中人超常规意识可以抵达的极限境界；阿·斯拉博夫斯基（1957—）在各种艺术创作体裁之间穿梭，其《27号剧本》（1994）以提问、回答的方式实现了剧本实验性的特点，诠释了家庭婚姻如同循环往复的无聊游戏，其中丈夫与妻子不断地出走，回归勾勒出

① [美] 爱德华·卢西·史密斯：《超级现实主义》，封一函译，北京，人民美术出版社，1989年，第12页。

② Алпатова И. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы // Культура. 2003, № 42. С. 11.

当代人对婚姻的游戏态度；叶·格里什科维茨（1967—）的独角戏极具探索性与实验性，其故事是每个人都经历过的成长阵痛，是每个人每天都可能发生的无奈与龃龉，是蹉跎的岁月与伤心的往事。在考察作家的独角戏时，我们将独角戏与舞台演出结合起来分析。格里什科维茨在舞台上那种欲说还休、欲罢不能的手势及其讲述时深邃迷离的眼神足以使观众相信其叙事的真实性，进而使观众进入角色，感同身受。这种很容易引起共鸣、兼具感伤与浪漫特色的心理独白，加之以标新立异的舞台表现手段，使格里什科维茨的独角戏在后苏联时期的俄罗斯实验戏剧舞台上独显风范。

应该说，21 世纪初俄罗斯戏剧的新生事物——新纪实戏剧（документальная драма）是实验剧的一支生力军。新纪实戏剧对于叶·格列米娜、米·乌加罗夫、叶·伊萨耶娃、伊·维雷巴耶夫、马·库罗奇金、克·德拉贡斯卡娅、亚·罗季奥诺夫、弗·扎巴鲁耶夫、阿·津济诺夫、亚·瓦尔塔诺夫等剧作家来说，刚开始时“新奇又不很习惯”。这一源自于英国的新戏剧形式（Verbatim）操作技巧实在是新颖独到。演员带着录音机来到被采访人中间，就选定的主题采访多人。收集者（即剧作家）根据收集来的资料进行再创作时，必须保留所谓的“信息资助者”的独特属性，包括其语言停顿、叹息，甚至是“不雅之言”，作家无权编辑人物的台词，无权根据素材增补自己对故事的想象，他只能缩减台词。经过英国导演的培训之后，俄罗斯许多剧作家对这种“一字不差”（вербатим）^① 的戏剧表达方式趋之若鹜，认为这种纪实戏剧是一种丰富语言的手段，可以从内部达到审视整个戏剧的效果。“所收集资料的重要系数在很大程度上决定着未来作品的艺术水平，因此对于纪实剧作家来说重要的是选题及所收集资料的质量，其中尤其是问题提得是否巧妙。”^② 这一时期纪实戏剧主要涉及的内容为监狱、犯罪、吸毒等社会现象及妓女、流浪汉等边缘人的生活状态，但也并非仅这些“赚取空

① Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX-начала XXI века. -М.: Флинта: «Наука», 2006. С. 8.

② Калужских Е. В. Специфика построения документальной и вербатим-пьес // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. №1 (37). С. 75.

虚好奇的公民的廉价轰动”^①的题材，也有“关于我们身边的普通人”^②。后苏联时期的纪实剧本不见传统上所谓的戏剧冲突，也没有鲜明的人物性格，更不涉及戏剧动作，所有的一切手段只为内容服务。

新世纪的纪实戏剧极具实验性，因其对受众常造成一种出其不意的效果，又叫“休克戏剧”（шоковая драматургия）^③。这种使人“休克”的纪实戏剧真实地记录了这一时期的现实生活，涉及社会、政治、伦理等现实问题，反映，各种社会阴暗面的问题，知吸毒（《梦》《坑》，2002），恐怖活动（《氧气》，2002），流浪汉生活（《无家可归者》，2002），车臣老兵（《时间窘迫》，2000，《士兵的书信》，2001，《复员军人列车》，2004），车臣逃兵（《打量面孔》，2000），同性恋（《同性恋者》，2002），犯罪（《激情之罪》，2003，《大地的苹果》，2004）等，人物为不同阶层的俄罗斯人。剧作家似乎对苦难、不幸之根源兴趣不大，他们只判断事实，使受众有机会思考“这里现在”正在发生什么。^④莫斯科“纪实剧院”的每场演出都会引起观众异常强烈的反应，褒贬不一。舞台上赤裸裸的超现实元素令一些观众有被戏弄、被侮辱的感觉，有观众观戏至半，愤而离席。可以说，作为一种实验戏剧，纪实戏剧始终在实验中前行。一些纪实戏剧创作者后来又加入“实践剧院”，该剧院的演出比“纪实剧院”更具先锋姿态：舞台上的演出者可以与观众互动，一场戏通常是在观众的直接参与中完成，是一种演员与观众共同实践的演出。

荒诞派戏剧（драма абсурда）在这一时期相对比较盛行，代表作家有阿·卡赞采夫、尼·萨杜尔、德·利普斯科夫、马·库罗奇金、普列斯尼亚科夫兄弟、杜尔涅科夫兄弟、弗·索罗金、奥·博加耶夫，等等。阿·卡赞采夫（1945—2007）的《兄弟俩与丽扎》（1998）以虚实结合的荒诞手法讲述了一对画家兄弟与女孩丽扎的故事。天才画家彼得兄弟精神不很正常，二人于生活中的位置常常倒置，丽扎是兄弟俩的心灵至交，是他们生活的希望与支柱。荒诞的生活反映了俄罗斯人

① Грмина Е. Ставка на успех-это тупик. Беседу ведет Полина Богданова // PRO SCENIUM: Вопросы театра: Выпуск 2/Ред. -сост. В. А. Максимица. -М. КомКнига. 2008. С. 121.

② Там же.

③ Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX-начала XXI века. -М.: Флинта: «Наука», 2006. С. 9.

④ Там же.

的真实生存状态：惶恐动荡的生活使每一个体都神经脆弱，无抗挫能力。他们的唯一乐趣是生活于虚幻空间里，享受着曾经的快乐与幸福。尼·萨杜尔（1950—）以荒诞离奇、亦真亦幻的戏剧情节，行为乖戾、内心孤独的人物形象，时空倒置、任意拼接的叙事手法，完成了戏剧创作的现实性与传统性的完美结合。1998年“反布克奖”得主马·库罗奇金（1970—）的《九个轻快的老太太》（1997）充满了荒诞、无意义，很难把握作者创作该剧本的宗旨，似乎每一剧中人都是一个象征，其中既有上帝的形象，也有希望、快乐的影子，亦有彼世人的轮番登场。在他的另一部剧作《楚里科夫》（2003）中，年轻的俄罗斯商人楚里科夫应已故父亲的邀请前往地狱周游一圈，但此番别有滋味的彼世之旅没为其生活带来任何变化，且“异域之旅”也没能改变他一直以来对诸如生死问题的看法。剧本荒诞的剧情及悖论的叙事方式，说明人生的荒诞无常，而最重要的是——生活亦非在别处。应该说，后苏联时期的荒诞戏剧成分多表现于内容上，而非艺术形式上。尽管剧本解构了传统的逻辑，颠覆了传统概念中的正统思想，但对现实世界中的事件却依旧兴趣十足，人们似乎相信：一切皆在变化，一切皆有可能。

后苏联时期的后现代戏剧（постмодернистская драма）主要表现为两种形式。一是以颠覆经典人物形象为目标的互文性剧本；二是以经典作品为原型的改写剧本。第一种创作形式主要以米·乌加罗夫、奥·博加耶夫、普列斯尼亚科夫兄弟等剧作家为代表。米·乌加罗夫（1956—）的《四月的绿颊》（1994）以后现代手法颠覆了列宁及克鲁普斯卡娅在人们心目中的神话印象。剧本描写了4月的苏黎世湖边列宁及夫人与一个年轻人的相遇，通过他们之间的对话揭示了无聊乏味、高度警觉的领袖生活及美好浪漫的普通人的生活。其中既有日俄战争的暗影，也弥漫着俄国国内战争的阴霾。简单的对话勾勒出列宁简单粗鲁的形象及其强权思想，克鲁普斯卡娅则任性、专横。剧本既有游戏文本成分，也有讽刺模拟，看似不相融的戏剧成分悖论般契合一处。剧本企图以荒诞的故事情境颠覆曾经的伟人在以往官方文学中模式化的形象，梳理了当代人对列宁及克鲁普斯卡娅的态度及评价，剧作从形式到内容弥漫着辛辣的讽刺。“乌拉尔戏剧流派”代表剧作家奥·博加耶夫（1970—）的戏剧创作证明其老师尼·科利亚达“不仅是位最职业的戏剧作家，也

是一位优秀的教育家”^①。奥·博加耶夫凭借剧本《俄罗斯人民邮政》(1996) 赢得1997年俄语“反布克奖”, 其戏剧创作仿佛应验了俄罗斯著名文化人尼·米哈尔科夫“今天真正有切肤之感的文化只能在俄罗斯边远地区找到”^②的思想。《俄罗斯人民邮政》讲述了朱可夫晚年的孤寂生活。剧本在记述了苏联特定历史时期进程的同时, 分析了人物的孤独人格及成因。剧中每位人物均身负重大历史使命, 但由于社会及个人等原因, 使命的完成不能尽如人意, 空留诸多遗憾。奥·博加耶夫的另一部后现代剧作《死耳朵》(1995) 演绎了俄罗斯经典作家普希金、果戈理、契诃夫、托尔斯泰同时现身的荒诞故事。故事悖论深邃, 令人心灰意懒——今天读书的人少而又少, 经典正在被人们遗忘, 一个警察甚至把撕毁的《死魂灵》误读成《死耳朵》^③。在弗·索罗金(1955—)的剧本《陀思妥耶夫斯基之旅》(1997)中, 剧中人借助于药片的作用穿越到陀思妥耶夫斯基的《白痴》(1868)等作品中进行经典剧情再现。普列斯尼亚科夫兄弟的《被俘的精神》(2002)则以搞笑形式道出了白银时代诗人别雷、勃洛克及勃洛克妻子之间的三角关系, 剧本自始至终呼唤人性与精神自由。

后现代作家乐于在今天的文化背景下重塑经典人物, 嘲笑过去的社会神话, 颠覆历史人物的经典形象。这一时期的后现代剧作集中勾勒出大众文化流行下的经典失范过程。后现代戏剧的另一种表现是, 剧作家对加工经典作品产生了兴趣, 对其内容进行引用、扩张、改写, 创作了著名剧情的当代版本。一些后现代剧作与经典作品的互文关系甚至从剧本标题就一目了然。如尼·萨杜尔的《乞乞科夫老弟》(1998)、《纪念彼巧林》(1999), 伊·施普里茨的《小底层》(1996), 瓦·西加列夫的《暴风雪》(1999), 米·乌加罗夫的《伊里亚·伊里奇之死》(2000), 鲍·阿库宁的《哈姆雷特》(2002), 奥·希什金的《安娜·卡列尼娜—2》(2001), 列·菲拉托夫的《再论皇帝的新装》(2001)和《新十日谈, 或流行鼠疫的城市故事》(2002), 柳·彼特鲁舍夫斯卡娅的《哈姆雷特。零行动》(2002), 奥·博加耶夫的《黑修士》(2002)、《巴什玛

① Заславский Г. «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра? // Знамя. 1999. № 9. С. 197.

② Там же.

③ 俄语中“魂灵(души)”与“耳朵(уши)”两个词只有一个字母之差。