

**Елена Лепишева**

*Белорусский государственный университет (Минск)*

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ  
Е. ПОПОВОЙ И РУССКИХ ДРАМАТУРГОВ  
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

**PROGRAMY ESTETYCZNE  
E. POPOWEJ I ROSYJSKICH DRAMATURGÓW  
KOŃCA XX – POCZĄTKU XXI WIEKU**

**Ключевые слова:** эстетические программы, генетические взаимосвязи, реализм, модернизм, постмодернизм, герой, конфликт, хронотоп

Проблема, поставленная в данной статье, – взаимосвязь между авторской стратегией («видением-отражением действительности»<sup>1</sup>) и эстетической программой, избранной драматургом (тяготеющей к реализму, модернизму, постмодернизму), – активно разрабатывается в современном литературоведении. Теоретический диапазон исследований простирается от поэзии Серебряного века (Ольга Бердникова, Светлана Федотова<sup>2</sup>), до прозы конца XX – начала XXI вв. (Галина Нефагина, Людмила Шевченко, Марк Липовецкий<sup>3</sup>). Изучение в данном аспекте русской и белорусской (русскоязычной) драматургии поможет обозначить

---

<sup>1</sup> Л.И. Шевченко, *Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX – XXI веков*, Киев 2009, с. 21.

<sup>2</sup> О.А. Бердникова, *Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Воронеж 2009; С.В. Владимирова, *Поэтология Вячеслава Иванова в контексте художественно-антропологических исканий русского модернизма*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тамбов 2013.

<sup>3</sup> Г.Л. Нефагина, *Динамика стилевых течений в русской прозе 1980-90-х годов*, Минск 1998; М.Н. Липовецкий, *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва 2008; Л.И. Шевченко, *Динамика...*

взаимосвязи родственных литератур, а также прояснить причины творческой эволюции их ведущих представителей.

В центре нашего внимания – произведения известного белорусского (русскоязычного) драматурга Елены Поповой и ее русских коллег, репрезентировавших «новую волну» 1970-1980-х гг. (Людмилы Петрушевской, Александра Галина, Людмилы Разумовской, Владимира Арро, Алексея Казанцева, Ольги Кучкиной, Марии Арбатовой, Николая Коляды). Типологическая близость их пьес 1970-1980-х гг. была закономерным следствием единого исторического контекста, общей советской реальности, сформировавшей сходство мировосприятия, авторской позиции, ракурсы эстетических поисков. Они были направлены в русло *реализма*, обновленного интенциями *модернизма* (элементы абсурдистской поэтики в одноактных произведениях Виктора Славкина, Л. Петрушевской, В. Арро, сюрреалистические эпизоды в пьесах Л. Петрушевской *Уроки музыки* (1973), В. Арро *Пять романсов в старом доме* (1981), В. Славкина *Серсо* (1981), *Алексеев и тени* (1987) М. Арбатовой, Е. Поповой *Жизнь Корицына* (1981)).

Сложная социокультурная ситуация конца XX в. (распад Советского государства, изменение эстетической парадигмы) закономерно повлияла на расхождение авторских стратегий драматургов. Их творчество органично влилось в различные русла драматургических процессов, отличающихся своеобразием в Беларуси и России.

Русскому присущ эстетический плюрализм, разновекторность художественных течений и направлений. Так, активно утверждают себя молодые авторы, названные критикой «новодрамовцами» (Василий Сигарев, Иван Вырыпаев, Олег Богаев, братья Пресняковы и др.). Продолжают создавать произведения их старшие коллеги – представители «новой волны». Однако в постсоветские годы данное направление распадается, происходит творческая рокировка драматургов. Одни – остаются верны *реалистической* традиции (А. Галин, Л. Разумовская, отчасти Н. Коляда, М. Арбатова). Эстетические программы других тяготеют к *модернизму* (*Трагики и комедианты* (1990) В. Арро, *Сны Евгении* (1990) А. Казанцева, *Бифем* (2002) Л. Петрушевской), *постмодернизму* (*Мужская зона* (1994) Л. Петрушевской, *А. Я.: игра слов* (1997) О. Кучкиной). И все же их сближает «острота видения окружающей действительности, великолепное знание психики, а также тонкое

понимание сценических законов»<sup>4</sup>, стремление передать дисгармоничное мироощущение человека, поставленного в трагическую ситуацию кардинального переустройства.

В белорусской драматургии конца XX – начала XXI вв. также выделяются два поколения авторов: «старшее» и «младшее». В творчестве представителей «младшего» поколения, многие из которых пишут на русском языке<sup>5</sup> (Николай Рудковский, Андрей Курейчик, Константин Стешик, Павел Пряжко, Диана Балыко, Дмитрий Богославский), можно отметить типологическую близость с русской «новой драмой»: они смело экспериментируют в области эстетики и поэтики, вступают в спор с отечественной литературной традицией. Произведения «старших» драматургов (Алексея Дударева, Светланы Бартоховой, Анатолия Делендика, Галины Коржаневской, Георгия Марчука) в большинстве своем отчетливо расходятся с пьесами русских коллег. Им присуща социально-нравственная проблематика, более оптимистическое видение действительности, приоритет комедии и мелодрамы, национально маркированный герой.

На этом фоне выделяется творчество Е. Поповой, которое (как и в советский период) воплощает схожие с русской драматургией «новой волны» тенденции, что свидетельствует о взаимосвязях родственных литератур в конце XX – начале XXI вв., которые мы попытаемся проанализировать, исходя из *авторских стратегий*, предопределивших избранные драматургами *эстетические программы: реализм, модернизм, постмодернизм*.

В качестве критериев *авторских стратегий*<sup>6</sup> в данной статье выступают индивидуальные представления художника о человеке и его взаимоотношениях с миром, лежащие в основе пространственно-временных параметров его «присутствия – в – мире», воссозданных на

<sup>4</sup> W. Piłat, *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 185.

<sup>5</sup> В белорусском литературоведении существует определение «русскоязычная драматургия Беларуси», объединившая авторов, живущих в Беларуси и считающих себя белорусскими драматургами, однако пишущих на русском языке. См. С.Я. Гончарова-Грабовская, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Минск 2015.

<sup>6</sup> Термин *авторские стратегии* позволяет рассмотреть тенденции развития современной литературы в антропологическом аспекте (с учетом авторского мировосприятия, индивидуального взгляда на мир), на что указывают авторитетные ученые России (М. Липовецкий, Валерий Тюпа, Ольга Журчева), Украины (Л. Шевченко, Наталья Малютина), Польши (Г. Нефагина), Беларуси (Татьяна Автухович).

сцене. В драматургическом тексте эти представления реализуются на уровнях *героя*, *конфликта* и *хронотопа*, анализ которых позволяет выделить два ракурса их художественного воплощения.

В одних пьесах постсоветский человек исследуется во всем спектре взаимосвязей с миром, предстает в *быту*, *социуме* и *бытии*: его онтологизация (демонстрация «присутствия – в – мире») осуществляется через быт и социальное окружение. Через воссоздание повседневно-бытовой обстановки (скудной, неустроенной) выстраивается проекция на экзистенциальные проблемы (потерю самоидентификации, ощущение глобальной неукорененности в мире). Объективно существующая реальность раскрывается здесь в двух, органично взаимосвязанных, ракурсах (социальном и философском), что предопределило обозначение данной авторской стратегии как *социально-экзистенциальная*.

Способность показать «присутствие – в – мире» через эмпирический срез реальности предполагает рациональное видение мироустройства, связанное с метафизической установкой *реализма*. Последняя, согласно современным исследованиям<sup>7</sup>, базируется на «онтологическом тождестве» бытия и мышления, вследствие чего «универсалиям приписывается статус *res* (вещей. – Е.Л.), подразумевая при этом, что порядок сущих идей – залог порядка сущих вещей, и читая один порядок, мы постигаем другой»<sup>8</sup>.

Художественная реальность в произведениях с реалистической установкой последовательно преломляется в трех планах: *бытовом* – *социальном* – *бытийном*, что прослеживается на различных уровнях: героя (социально-экзистенциальная модель), конфликта (имеющего соответствующие сферы проявления), хронотопа (демонстрирующего три пространственно-временные плоскости).

Данная авторская стратегия является магистральной для таких представителей «новой волны», как А. Галин, Л. Разумовская,

---

<sup>7</sup> Интерес представляют попытки пересмотреть положения реализма в свете философии (в частности, метафизики), предпринятые учеными Самарского государственного университета (III Международная научная конференция «Коды русской классики», материалы «круглого стола» «Фантом реализма» (март, 2012)). Из опубликованных работ следует выделить *Коды русской классики: «Дом», «домашнее» как смысл, ценность и код*: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Самара 2010.

<sup>8</sup> М.А. Корецкой, *Res от рассвета до заката: реализм в горизонте философии*, «Вестник Самарского государственного университета» 2014, № 5, с. 163.

М. Арбатова, отчасти Н. Коляда<sup>9</sup>, ряда драматургов, примкнувших к ним на рубеже 1980-х – 1990-х гг. (Олег Данилов, Виталий Рысев, Александр Сеплярский, Роман Солнцев, Лев Проталин). В данный контекст органично вписываются произведения Е. Поповой.

Взаимоотношение с воссоздаваемой действительностью осуществляется в их произведениях в рамках «традиционного языка мимесиса»<sup>10</sup>. Это предопределило ракурс видения героя, которого мы анализируем, исходя из «модели присутствия “я” в “мире”», которая может быть названа *социально-экзистенциальной* (термин Светланы Гончаровой-Грабовской<sup>11</sup>), потому что она отражает как характер социального действия, так и мировоззренческий кризис.

Проявления кризиса воссоздаются многомерно: как кризис «я-для-себя» (потеря самоидентификации), кризис «связи с Другим» (социальная отчужденность), кризис «присутствия – в – мире» (онтологическая маргинальность), однако смысловые акценты распределяются драматургами по-разному, что преломляется в жанре произведений.

*Социальное* фиаско акцентируется в пьесах, тяготеющих к *социальной драме*, подающей героев в натуралистическом ключе. Это нередко осуществляется через сцены физического насилия (учитель Ромашов в пьесе В. Рысева *Седьмая степень свободы* (1993)), бездомные подростки в пьесах Р. Солнцева *Через стекло* (1995), Л. Разумовской *Домой!* (1993). Выведенный на сцену социальный негатив, подобно «шоковой терапии» «театра жестокости» Антонена Арто, по силе воздействия превалирует над интенциями авторов. Поэтому последние (выраженные на речевом уровне через публицистические монологи, как в пьесе Р. Солнцева, либо на уровне действия посредством мизансцен, отсылающих к библейскому коду, как в пьесах В. Рысева, Л. Разумовской) не выполняют своей эстетической функции (не вызывают катарсис).

Данная тенденция широко представлена в русской «новой драме» конца XX – начала XXI вв. (*Черное молоко* (2001), *Пластилин* (2002),

<sup>9</sup> Отметим, что среди произведений уральского драматурга правомерно рассматривать в контексте драматургии «новой волны» лишь ранние: *Игра в фанты*, *Барак* (1988), *Рогатка*, *Мурлин Мурло*, *Чайка спела (Безнадега)*, *Сказка о мертвой царевне* (1989-1990), *Канотье* (1992), *Полонез Огинского* (1993), цикл *Хрущевка* (1994-1997).

<sup>10</sup> Н. Рымарь, *Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: миметическое/антимиметическое*, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013, с. 9.

<sup>11</sup> С.Я. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006, с. 22.

*Божьи коровки возвращаются на небо* (2003) В. Сигарева, *Пойдем, нас ждет машина* (2003) Юрия Клавдиева), однако практически не отразилась в произведениях молодых белорусских драматургов (за исключением пьесы Д. Балыко *Белый ангел с черными крыльями*, (2006)). При этом «новодраматисты» предлагают иной подход к герою: он не противопоставляет себя «среде» (как в пьесах представителей «новой волны»), а самоидентифицируется через деструктивный социум, что проясняет отсутствие (и невозможность!) тенденциозной авторской позиции и тем самым увеличивает эстетический потенциал пьес.

Социально-бытовой акцент находим в пьесах, составляющих моду комедии (*Мы идем смотреть “Чапаяева”* (1992) О. Данилова, *Сирена и Виктория* (1997), *Конкурс* (1999) А. Галина, *Житие Юры Курочкина и его близких* (2000) Л. Разумовской). И хотя герои переживают «внутренний» дискомфорт, их мироощущение детерминировано мощным социальным негативом и в ином плане практически не раскрыто. Данный типологический ряд можно дополнить пьесами белорусских драматургов «старшего» поколения (*Султан Брунея* (1994), *Полковник и ночная красавица* (1998) А. Делендика) либо пришедших в театр в 1990-х гг. (*Жених по переписке* (1993), *Богатый квартирант* (2005) Андрея Федоренко, *Пес с золотым зубом* (1993) Владимира Саулича, *Пупсик* (2004) Геннадия Овласенко).

И лишь в пьесах, жанровая структура которых включает элементы комедии и драмы, выстраивается проекция социально-бытового неблагополучия на неукорененность в бытии, осмысленная через категорию *трагического*, поскольку герой поставлен в принципиально неразрешимую ситуацию «дилеммы жизненных позиций в ролевом миропорядке»<sup>12</sup>, отчего безысходными оказываются любые перспективы, открывающиеся перед ним.

Отсюда – равная экзистенциальная неустроенность персонажей, нивелирующая их поляризацию на удачливых/неудачливых, «победителей»/«проигравших». Их способы социального действия (погружение в рефлексии одних и ложная самоидентификация через социальный престиж других) «прочитываются» как неудачные попытки справиться с бременем своей судьбы, найти выход из мировоззренческого тупика.

<sup>12</sup> В.И. Тюпа, *Трагедийный жанр*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, сост. и отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2012, с. 10.

Так, пьеса Е. Поповой *Прощание с Родиной* (1997) показывает жизненный итог компании бывших сослуживцев (работников института): одни – растеряны и апатичны, другие пытаются выжить в постсоветском социуме, найти свою «нишу», третьи – эмигрируют, надеясь утвердиться за рубежом. При этом духовный дискомфорт, ощущение неполноты жизни преследует всех, выражаясь в ностальгии, дружеских встречах как попытке преодолеть одиночество.

Одинаково неустроены и персонажи русских драматургов, оказавшиеся на разных нишах социальной иерархии. Отсюда – их сочувствие чужой боли, порыв к единению, являющиеся в большинстве пьес недолговечными: расстаются Пьетро и Наташа (*Титул* (1993) А. Галина), распадается семья Боголюбовых (*Конец восьмидесятых...* (1989) Л. Разумовской), не преодолевают отчуждения Евгений и Татьяна (*По дороге к себе* (1993) М. Арбатовой). Иную мировоззренческую ориентацию воплощают герои Н. Коляды (Римма в пьесе *Сказка о мертвой царевне*, Илья в пьесе *Рогатка* (1990), Людмила и Валентин в пьесе *Уйди-уйди* (1999)), единение которых оканчивается нравственно-духовным преображением.

В этих пьесах общее неблагополучие героев воспринимается как фатальность «внешних» обстоятельств, что позволяет отметить их *жертвенность*. Эта тенденция преломляется и на уровне *конфликта*, доминирующая линия развития которого «герой – бытие» отражает вовлеченность человека в хаос кардинального переустройства, ощущение обреченности, свидетельствует о его *субстанциальной* природе.

Особенность воплощения конфликта – в отсутствии динамики, неизменности исходной ситуации, поэтому корректнее говорить не о конфликте (сцеплении противоборствующих сторон), а о коллизии, носящей (как и герой) *социально-экзистенциальный* характер: противоречия имеют социальные основания, хаос социума предстает как хаос экзистенциальный. Акцентируется и *психологическая* коллизия: утрата самоидентичности, деструктивные тенденции психики, обусловленные неудовлетворенностью жизнью.

Как правило, сюжет пьес раскрывает социально-бытовые перипетии представителей постсоветского социума. Так, в центре внимания пьесы Е. Поповой *Баловни судьбы* (1992) – семья престарелого советского генерала, чье благополучие осталось в прошлом, в «другой цивилизации с

парадами, маршами», которая «провалилась куда-то, как Атлантида»<sup>13</sup>. Причины фатальной неустроенности видятся драматургу не столько в неспособности «вписаться» в постсоветский социум, сколько в глубоко укорененном противостоянии человека и жизни, что свидетельствует о развитии конфликта по линии «герой – бытие». Его реализация отсылает к традиции Антона Чехова: как и герои его пьес, персонажи Е. Поповой приходят к пониманию того, что жизнь изменить не просто не удастся, но «не дано» – таков объективный закон бытия. Отсюда – их апатия, равнодушие к жизненным переменам: «Мне, собственно, все равно»<sup>14</sup>, – лейтмотивом звучит из уст Ирины, «Я прекрасно уже пожил»<sup>15</sup>, – объясняет Слава свою неспособность утвердиться в новых условиях.

В качестве антагониста, с которым сталкиваются герои, выступает *Время*, органично связанное с концептом *Судьбы*, что выражено на уровне языка через размышления Ирины о силе их воздействия на человека: «разверзлись хляби небесные»<sup>16</sup>.

В этом отношении близок Е. Поповой А. Галин, также выведший в качестве антагониста концепт *Судьбы*, понимаемой как *жизненные обстоятельства*, неподвластные человеку. В пьесе *Чешское фото* (1996) ими является публикация эротического фотоснимка в журнале, определившая «фиаско» героев в настоящем (талантливый Зудин получил тюремный срок и не смог реализовать свой потенциал, Раздорский разбогател, но не обрел покой). Анализируя причины их внутренней дисгармонии, А. Галин приходит к мысли о фатальной неспособности изменить судьбу: «в одну и ту же реку нельзя войти дважды!»<sup>17</sup>, что близко идейно-философской концепции Е. Поповой. Однако, в отличие от белорусского драматурга, он осложнил финал пьесы явным трагическим аккордом (Зудин обрекает себя на вечное ожидание).

Если в пьесах Е. Поповой и А. Галина *Судьба* понимается как *жизненные обстоятельства*, то в произведениях Н. Коляды – как неумолимый *Рок*, что привносит экзистенциальный лейтмотив Смерти. В пьесе *Канотье* (1992) он выражен на нескольких уровнях художественной структуры: языка (развернутая авторская ремарка), системы персонажей

<sup>13</sup> Е. Попова, *Баловни судьбы*, [в:] Е. Попова, *Прощание с Родиной*, Минск 1999, с. 221.

<sup>14</sup> Там же, с. 215.

<sup>15</sup> Там же, с. 248.

<sup>16</sup> Там же, с. 221.

<sup>17</sup> А. Галин, *Чешское фото*, «Современная драматургия» 1996, № 1, с. 79.



(Старуха-Соседка), пространственно-временного континуума (гиперболизация деструктивного быта), экзистенциальной ситуации (столкновение Саши со смертью). Предложенное драматургом разрешение данного конфликта в целом благоприятно, что связано с преодолением *психологической* коллизии, переходом от духовного коллапса к чувству сопричастности Другому.

Таким образом, в плане семантического наполнения конфликта «герой – бытие» пьеса Е. Поповой сближается с произведением А. Галина, а в плане авторского видения перспектив разрешения *психологической* коллизии – с произведением Н. Коляды. Однако если герои белорусского драматурга находят спасение в стоическом принятии собственной судьбы, то герои Н. Коляды, носители «порогового сознания» (Наум Лейдерман), – в умиленном переживании хрупкости земного бытия, близости смерти.

*Социально-экзистенциальная* авторская стратегия сказалась и в пространственно-временной организации пьес, последовательно демонстрирующей различные параметры «присутствия – в – мире»: *быт – социум – бытие*. Локализация сценичного действия осуществляется через быт (сферу частной жизни), являясь знаком социальных процессов (подчеркнуто деструктивных), свидетельствующих о бытийном неблагополучии человека.

При этом существенно возрастает семантическая нагрузка предметно-вещного мира, детали которого становятся «символическими уликами»<sup>18</sup>, указывающими на неустроенность человека в социуме и шире – в мире. Таковыми становятся *потерянные вещи* (символы-лейтмотивы утраченных перспектив). В упомянутой пьесе Е. Поповой *Баловни судьбы* это – не возвращенные Вандой старинные часы. В пьесе А. Галина *Чешское фото* данный мотив «обрамляет» кольцевую композицию: неспособность Зудина удлинить брюки (потеря «нормального» облика) становится метафорой потери жизни в финале. В пьесе Н. Коляды *Канотье* он прослежен как в бытовом (канотье – символ прошедшей молодости), так и в бытийном плане (персонифицированная в образе старухи смерть – символ потерянной жизни).

В отличие от вышеперечисленных авторов, отражающих постсоветскую действительность в русле жизнеподобия, ряду их коллег в

<sup>18</sup> О.В. Семеницкая, А.В. Сеницкая, *Улика*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков...*, с. 245.

конце XX – начале XXI вв. присуще иное видение, обусловленное антропологическим скептицизмом, кризисом рациональности. Среди них – Л. Петрушевская, Алла Соколова, А. Казанцев, Семен Злотников, В. Арро, О. Кучкина, авторские стратегии которых могут быть названы *экзистенциальными*, поскольку бытовой и социальный срез реальности интересуют драматургов лишь опосредованно. Как правило, они нивелируются или «овнешняют» расколотое сознание персонажа.

Отсюда – переход от реалистических принципов творчества советского периода к эстетическим моделям *модернизма* (А. Соколова, С. Злотников, В. Арро, некоторые пьесы Л. Петрушевской, А. Казанцева) и *постмодернизма* (*Мужская зона* Л. Петрушевской, *А. Я.: игра слов* О. Кучкиной).

Если в реалистических произведениях «я» активно внеположен миру<sup>19</sup> («внешней» обстановке), то здесь «я» неразрывно связан с миром и Другим, повторяя их деструкцию. Отсюда – зыбкие границы между персонажами, которые утрачивают психологическую определенность и социокультурную детерминированность, осмысляются как существа *экзистенциальные*.

Нередко они выступают как «двойники» (деформированное сознание одного «зеркально» отражается в деструкции другого). Подобную «двойственность» и взаимопроникновение неавтономных сознаний встречаем в пьесе А. Казанцева *Братья и Лиза* (1997) (сумасшедший Симон изображает умершую мать, затем – Лизу). В пьесе Л. Петрушевской *Бифем* (2002) сосуществование двух тел (матери и дочери) составляет основу сюжета, решенного в абсурдистском ключе.

Особое место занимают «персонажи-фантомы», оставляющие сомнение в «реальности» своего существования. Они представлены в пьесах Л. Петрушевской *Опять двадцать пять!* (1993) (странное существо, являющееся либо ребенком Женщины, либо «экспонатом» по кличке Жучка), С. Злотникова *Бдым* (1987) (жители таинственного города Бдым), В. Арро *Трагики и комедианты* (1987) (Человек в крылатке, стреляющий в Чугуева). Синтезируя реальные и фантастические черты, эти персонажи способствуют созданию атмосферы сна-яви, зловещей фантазмагории, алогичности мира, свидетельствуя об обращении драматургов к арсеналу *абсурдистской* поэтики.

---

<sup>19</sup> М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 126-127.

Нивелировка бытового и социального срезов существования персонажа сказалась и на их универсализации. Как отмечал Геннадий Поспелов, «понятие “универсального” в искусстве используется для обозначения универсальных (антропологических) свойств человека, в отличие от тех черт, которые сформировались в нем культурной традицией и окружающей средой, а также неповторимо индивидуальных начал»<sup>20</sup>. Ссылаясь на данное определение, а также на положение Анатолия Собенникова о различии антропологических концепций А. Чехова и Мориса Метерлинка, можно отметить, что в рассматриваемых пьесах ракурс видения «универсального» близок эстетике символизма, «предметом изображения которого становится родовое, а не личностно-индивидуальное начало в человеке»<sup>21</sup>. Отсюда – его предельное упрощение и обобщение (отказ от собственных имен, «психологического и жестикуюляционного мимесиса»<sup>22</sup>), в результате чего персонаж воспринимается не как полноценная личность, но как воплощение отдельной грани абсурда.

Наиболее часто данный прием использует Л. Петрушевская. Действующие лица цикла *Темная комната* (1988) обозначены в афише как Мать, Сын, Чурбан (*Свидание*), А. и Б. (*Изолированный бокс*), среди персонажей пьес *Что делать!* – Девушка, Мужчина, Первая женщина, Вторая женщина, *Опять двадцать пять!* – Женщина, Девушка. Усиление художественной условности на уровне героя присуще и пьесе А. Соколовой *Раньше* (1989) (действующие лица Он и Она), играть которую следует, как указано в ремарке, «без реквизита, с воображаемыми вещами»<sup>23</sup>.

Дальнейшее развитие *экзистенциальной* модели героя, утвердившей идею абсурдного сдвига реальности, невозможности преодолеть хаос мира и человеческой души, – герой, манифестирующий эстетику *симулякра*, «у которого подорвана связь с трансцендентным центром, нет подобия сущности»<sup>24</sup>. Его дисгармоничное сознание окончательно децентрируется, что проблематизирует идентичность человека, принципиально отрицая его

<sup>20</sup> Г.Н. Поспелов, *Вопросы методологии и поэтики*, Москва 1983, с. 53.

<sup>21</sup> А.С. Собенников, *Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова)*, Иркутск 1997, с. 190.

<sup>22</sup> П. Пави, *Абсурд*, [в:] П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 2.

<sup>23</sup> А. Соколова, *Раньше*, [online], <http://bookfi.org/book/849943>, [03.11.2009].

<sup>24</sup> М.Н. Липовецкий, *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва 2008, с. 237.

тождество самому себе. *Персонажи-симулякры* появляются в драматургической практике Л. Петрушевской (*Мужская зона*, 1994), О. Кучкиной (*А. Я.: игра слов*, 1997). Активно реализуют данный подход к персонажу представители российской «новой драмы» Михаил Угаров (*Зеленые щеки апреля* (1995), *Смерть Ильи Ильича/Облом-off* (2001)), Владимир Забалуев и Алексей Зензинов (*Поспели вишни в саду у дяди Вани*, 2006).

*Экзистенциальная* авторская стратегия проявляется и на уровне конфликта, который, развиваясь по линии «герой – бытие», смещается в метафизическую плоскость. В его основе – *экзистенциальные* коллизии, которые воплощают дисгармоничное мироощущение постсоветского человека не в повседневно-будничной обстановке, но в *экстремальной* ситуации, когда мир предстает антагонистом, «явленным в неведомой доселе тревожности и чуждости»<sup>25</sup>. Отсюда – отрицание социальной обусловленности конфликта, актуализация устойчивых мотивов (*одиночество, незащищенность, страдание*), ослабление (либо нивелирование) *психологической* коллизии.

Для их воплощения драматурги активно используют эстетические средства *нереалистических* систем (драмы абсурда). Один из сюжетных инвариантов экстремальной ситуации, передающей данные противоречия, – *парадоксальное событие*.

*Парадоксальные события* представлены в цикле одноактных пьес Л. Петрушевской *Темная комната* (1988) (встреча матери и сына в тюрьме, беседа смертельно больных женщин, процедура казни). Имеют место они и в циклах Е. Поповой *Истории странного мира* (1992) (встреча с инопланетянином, явление реинкарнации) и Н. Коляды *Хрущевка* (1994-1997) (полет на искусственных крыльях, голосе из небытия и др.).

Наиболее органичным видом драмы, давшим сценическое воплощение данным событиям, стала одноактная пьеса, конфликт которой отличается глубиной и емкостью, а событийный ряд – концентрацией и динамикой, передающей фантазмагоричность, абсурдность действительности. У Е. Поповой и Н. Коляды абсурд возникает только на уровне ситуации, в структуре их конфликта можно выделить *психологическую* коллизию, поскольку герои способны к внутреннему

---

<sup>25</sup> О.Ф. Больнов, *Философия экзистенциализма*, Санкт-Петербург 1999, с. 60.

сопротивлению царящему вокруг хаосу. Они находят спасение в частном мире, «стремясь очеловечить собственное существование внутри самой реальности»<sup>26</sup>. Так, привязанность к дереву, дому помогает духовно выстоять героям пьесы Е. Поповой *Дерево* (1992). Данная стратегия присуща и персонажам Н. Коляды: Нина, Миша и Зина устраивают «театр теней» (*Мы едем, едем, едем*, 1995), пережить смерть подруги пожилой женщине помогают воспоминания (*Девушка моей мечты*, 1995).

Иная концепция мира и положения в нем человека демонстрируется Л. Петрушевской, увидевшей их безысходность, что обусловило абсурд в пьесах не только на уровне содержания (как у Е. Поповой и Н. Коляды), но и на уровне формы. Как следствие – драматические ситуации теряют реалистические очертания (приметы времени и социума), трансформируясь, по мнению Н. Лейдермана, в «абстрактную экзистенциальную модель»<sup>27</sup>; сюжетные положения связаны с лейтмотивом *смерти* (разговор смертельно больных женщин, свидание матери и сына в тюрьме, казнь); обращение к архетипам (персонажи лишены собственных имен, восходят к архетипам Матери, Сына и др.). Все это приводит к нивелированию *психологической* коллизии.

Ракурс видения *экзистенциальных* противоречий, предложенный Л. Петрушевской, оказался близок драматургам младшего поколения: как русским (*Блин-2* (2001) Алексея Слаповского, *Пластилин* (2001), *Агасфер* (2005) В. Сигарева, *Культурный слой* (2004) братьев Дурненковых, *Геронтофобия* (2012) Вадима Леванова), так и белорусским (русскоязычным) (*Труссы* (2006) П. Пряжко, *Спасательные работы на берегу воображаемого моря* (2006) К. Стешика, *Настоящие* (2006) А. Курейчика). Однако, если в пьесах представителей российской «новой драмы» их исход неизменно трагичен (гибель героя, надежда лишь на метафизическое бытие), то драматурги Беларуси решают данные проблемы иначе (уход героя «в себя» как попытка преодолеть хаос окружающей действительности).

Преломляется *экзистенциальная* авторская стратегия и на уровне *хронотопа*, неустойчивого и *релятивного*. Он балансирует на грани реального и ирреального (*Опять двадцать пять!* (1993) Л. Петрушевской), сна и яви (*Раньше* (1989) А. Соколовой, *Бегущие*

<sup>26</sup> Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы*, Москва 2006, с. 580.

<sup>27</sup> Там же, с. 617.

*странники* (1996) А. Казанцева), истины и мистификации (*Трагики и комедианты* (1990) В. Арро, А. Я.: *игра слов* (1997) О. Кучкиной).

Итак, в ходе сравнительного анализа мы выделили два типологических ряда, репрезентирующих авторские стратегии: *социально-экзистенциальную* (Е. Попова, А. Галин, Л. Разумовская, Н. Коляда, М. Арбатова) и *экзистенциальную* (Л. Петрушевская, В. Арро, О. Кучкина, А. Казанцев). Они представляют собой различные варианты художественной интерпретации постсоветской действительности (героя, его взаимодействия с миром, жизненного пространства), каждый из которых помогает выявить частичные грани ее осмысления.

### Список литературы:

1. Бахтин М.М. , *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979.
2. Больнов О.Ф. , *Философия экзистенциализма*, Санкт-Петербург 1999.
3. Галин А. , *Чешское фото*, «Современная драматургия» 1996, № 1.
4. Гончарова-Грабовская С.Я. , *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Москва 2006.
5. Корецкой М.А. , *Res от рассвета до заката: реализм в горизонте философии*, «Вестник Самарского государственного университета» 2014, № 5.
6. Лейдерман Н.Л. , Липовецкий М.Н. , *Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы* , Москва 2006.
7. Липовецкий М.Н., *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва 2008.
8. Пави П., *Абсурд*, [в:] П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991.
9. Попова Е. , *Баловни судьбы*, [в:] Е. Попова, *Прощание с Родиной*, Минск 1999.
10. Пospelов Г.Н. , *Вопросы методологии и поэтики*, Москва 1983.
11. Рымарь Н. , *Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: миметическое/антимиметическое*, сост. и науч. ред. Т.В. Журчева, Самара 2013.
12. Семеницкая О.В., А.В. Синицкая, *Улика*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, сост. и отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2012.
13. Собенников А.С., *Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова)*, Иркутск 1997.

14. Соколова А. , *Раньше*, [online], <http://bookfi.org/book/849943>, [03.11.2009].
15. Тюпа В.И. , *Трагедийный жанр*, [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, сост. и отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2012.
16. Шевченко Л.И. , *Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX – XXI веков*, Киев 2009.
17. Piłat W., *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000.

## **AESTHETIC MODELS OF E. POPOVA AND RUSSIAN PLAYWRIGHTS AT THE END OF 20TH AND THE BEGINNING OF 21ST CENTURIES**

### **Summary**

The dramatic art of E. Popova (who is the one of leading Belarusian Russian-speaking writers) was investigated in the aspect of Belarusian and Russian relations. Taking as an example a creative heritage of E. Popova and the *new wave* generation of Russian Drama (L. Petrushevskaya, A. Galin, L. Razymovskaya, V. Arro, A. Kazancev, O. Kuchkina, N. Kolyada, M. Arbatova), we paid attention to esthetic models: *realism*, *modernism*, *postmodernism*. The typological affinity of their plays of the 1970-1980s was a natural consequence of a uniform historical context, the general Soviet reality which generated similarity of attitude, an author's position, aesthetic searches (*realism*). In the end of XX and the beginning of XXI centuries there was a cardinal change of social and cultural paradigms, which led to valuable "accent changes". In their works E. Popova and Russian playwrights have addressed aesthetic searches of the new "stage languages" which diagnoses this dialectically difficult epoch. Their author's strategies tend to *realism* (E. Popova, A. Galin, L. Razymovskaya, N. Kolyada, M. Arbatova), *modernism* (L. Petrushevskaya, V. Arro, A. Kazancev), *postmodernism* (L. Petrushevskaya, O. Kuchkina).

**Keywords:** aesthetic programs, genetic relations, realism, modernism, postmodernism, the hero, the conflict, the chronotope