

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

TOPOS DOMU DOŚWIADCZANIE ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-490-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności

Wanda Supa Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков	15
Matylda Chrząszcz Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku	31
Элеонора Шестакова Феноменология бездомности героев мотива <i>русский человек на rendez-vous</i> в русской словесности XIX – первой трети XX вв.	41
Людмила Авдейчик Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева	65
Анна Булгакова Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева <i>Жизнь человека</i>	83
Марина Красильникова Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века	95
Алексей Овчаренко Безбытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы	109
Татьяна Комаровская Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли <i>Частная жизнь</i>	117

Янина Солдаткина Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова и романе М. Петросян <i>Дом, в котором...</i>	123
Надежда Злобина Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского <i>Дом у дороги</i>	137
Nadzieja Monachowicz Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines	145
Наталья Ковтун <i>Изба – квартира – перекресток</i> : к вопросу о самоопределении героев в поздних текстах В. Шукшина	161
Ирина Середа Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина 1990-х–2010-х	179
Олеся Никитина Дом в сказках Леонида и Ирины Тютчевых <i>Зоки и Бада</i> и <i>Школа зоков и Бады</i>	187
Paulina Charko-Klekot Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami niektórych uralskich dramaturgów	195
Grażyna Król „Tylko mi Ziemi całej do życia brak”. O bezdomnościach Andrzeja Babińskiego	209
Beata Morzyńska-Wrzosek Doświadczenie zamieszkiwania bez zadomowienia. Na przykładzie twórczości Julii Hartwig	227
Marta Niedziela-Janik Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa <i>Koniec wieku</i>	245
Сергей Преображенский Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого дома	259

Святлана Лясовіч

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча) 267

Doświadczanie przestrzeni

Neonila Pawluk

Печаль воспоминаний... Пространство – время – телесная проксемиа в рассказе *Поздний час* Ивана Бунина 279

Вера Шульган

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка 289

Наталья Кнэхт

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание 297

Ілона Смаглій

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко 307

Юрий Подковырин

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме 317

Елена Гулевич

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня* 333

Ірина Кропивко

Речовий світ людини у створенні метафоричного художнього простору у творах С. Поваляевої *Ексгумація міста* та М. Туллі *Сни й камені* 345

Анна Кононова

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков 363

Елена Лепишева

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси 377

Юрий Подковырин

Кемеровский государственный университет

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме

1.

Пространство в литературном (в том числе – драматическом) произведении осмысливается с двух позиций. В первую очередь оно является предметом осмысления в кругозоре **героев** (действующих лиц), горизонтом их жизненных забот и чаяний. Так, высказывание Гамлета «Дания – тюрьма» представляет собой **ж и з н е н н о е** осмысление пространства. Такое осмысление всегда является и **о ц е н к о й**, что подтверждает сам принц в последующей реплике, отвечая на несогласие Розенкранца:

Значит, для вас она не тюрьма, ибо сами по себе вещи не бывают хорошими и дурными, а только в нашей оценке. Для меня она тюрьма (пер. Б. Пастернака).

При всей склонности Гамлета к философским обобщениям отмеченная характеристика пространства для **героя** является сугубо **ч а с т н о й**, обусловлена конкретным состоянием принца и не может быть соотнесена с его жизнью как **ц е л ы м**. Напротив, в кругозорах **автора и читателя/зрителя** (их различие в данном случае для нас несущественно, вот почему в рамках данной статьи мы предпочитаем говорить о двух векторах осмысления пространства, хотя ценностно-смысловые позиции автора и читателя-зрителя, несомненно, различаются) пространство драмы является уже не **предметом** осмысления, простирающимся житейским горизонтом, а **способом** целостного осмысления жизни героя (героев). Иначе говоря, пространство литературного произведения является для автора и читателя/зрителя ни чем иным, как воплощённым, простирающимся смыслом.

Если отмеченное разграничение внутреннего и внешнего векторов осмысления пространства характерно для всякого литературного произведения, то драме как роду литературы присущи также свои, особые, формы пространственной дифференциации. Так, французский театровед П. Пави предлагает разграничивать сценическое и драматическое пространства¹. Если сценическое пространство визуализировано, т.е. непосредственно воспринимается публикой на сцене, то драматическое – выстраивается усилиями читательского воображения под влиянием содержащихся в тексте драмы указаний (ремарок, диалогов и монологов персонажей и т.п.). В такой трактовке специфичным для драмы является именно сценическое пространство, поскольку воссоздание пространственных образов в читательском воображении присуще и другим литературным родам (эпосу, лирике), а также имеет место в процессе чтения нехудожественных произведений. Разграничение драматических и сценических топосов, представленное в *Словаре театра* Пави, ясно демонстрирует особенности пространства театральной постановки, но не драмы как синкретического – словесно-визуального – художественного целого.

На наш взгляд, для правильной постановки вопроса о природе пространства драмы необходимо обратиться к тем работам, в которых его специфика рассматривается в связи с обозначенной выше смысловой «двухмерностью» художественного мира: его развёрнутостью, с одной стороны, к героям произведения, с другой стороны – к автору и читателю-зрителю. Именно такой подход к драме осуществляется в книге В. В. Фёдорова *О природе поэтической реальности* (Гл. *Поэтический мир драмы*)². В этой работе пространство драмы не становится специальным предметом рассмотрения, но намечаются два направления развёртывания и интерпретации этого пространства. В. В. Фёдоров, считает, что единое эстетическое событие драмы формируется сочетанием двух событий, разворачивающихся в разных ценностных мирах – события исполняемого и события исполнения. Очевидно (и на это указывает сам В. В. Фёдоров), что его концепция двух событий драмы создаётся по аналогии с бахтинским разграничением «события, о котором рассказывается» и «события самого рассказывания» в эпическом произведении. Каждое из этих

¹ П. Пави, *Пространство (театральное), Пространство драматическое, Пространство сценическое*, [в:] П. Пави, *Словарь театра*, Москва 1991, с. 258-264.

² В. Фёдоров, *О природе поэтической реальности*, Москва 1984. (Гл. 4, *Поэтический мир драмы*).

событий разворачивается в особом пространстве, отделённом от другого чёткой смысловой границей. Продолжая намеченную В. В. Фёдоровым аналогию с бахтинской концепцией фабулы и сюжета в эпическом произведении, мы обозначим пространство, в котором совершается исполняемое событие, как **фабульное**. Пространство, в котором совершается событие исполнения, мы обозначим как **сюжетное**. Физически эти пространства могут быть локализованы в одном и том же месте как на сцене, так и в воображении читателя, но в смысловом отношении это именно разные пространства.

Фабульное пространство определяется (размечивается) жизненными интенциями героя: это горизонт его жизненных забот и чаяний. Сюжетное пространство формируется автором и читателем (разными способами). Герой действует и в фабульном, и в сюжетном пространствах, но «знает» (в типичных случаях) только о фабульном. Таким образом, именно сюжетное пространство является присущим драме способом художественного осмысления жизни через создание её топографического образа. Исполняемое событие, разворачивающееся в границах фабульного пространства, при этом тоже не является всецело «прозаичным», нехудожественным, но оно поэтизируется с помощью события исполнения, совершающегося в пределах пространства сюжетного. Рассмотренные «сквозь призму» события исполнения смысловые моменты жизни героев инкарнируются, приобретают художественную весомость.

Сюжетное пространство драматического произведения в широком смысле определяется как **сцена**. При этом под сценой нами понимается, конечно, не сооружение, на котором происходит представление. «Сцена» – это элемент архитектоники драмы как рода словесного искусства, даже если речь идёт о драмах, никогда «на сцене» не ставившихся. Подчеркнем ещё раз, что в «нормальных» (классических) случаях персонаж драмы не знает, что находится на сцене (т.е. фабульное и сюжетное пространства не пересекаются в его сознании). Если же имеет место обратное, как, например, в пьесе современного российского драматурга Михаила Покрасса *Не проговорённое*, то сюжетное пространство «сцены» оказывается моментом жизненного кругозора героев, т.е. частью фабульного пространства.

Важнейшей особенностью сцены как специфического типа пространства является его двойственность: оно делится на открытую взорам область и на зону, откуда совершается видение. Таким образом, наличие «зрительного зала» не является внешним по отношению к художественному целому драмы моментом, а должно рассма-

триваться как существенный элемент структуры художественного пространства дамы. Автор драмы как текста и режиссёр, создавая целое драмы, т.е. особым образом располагая сюжетное пространство относительно фабульного, формирует и «угол зрения» созерцателя (читателя как «виртуального» созерцателя) на фабульное простирающие жизни героя. Следовательно, то, что с жизненной точки зрения (очень часто) является закрытым, интимным, в пространстве сцены открывается, становится представлением, зрелищем (в том числе, зрелищем может стать и само зрелище). Однако зрелищность сцены отличается от похожих типов организации жизненного пространства. Довольно часто изображаемые в драматических произведениях пространства суда, открытой полемики, «театра в театре» представляют собой различные варианты простирающие житейской заботы героя, т.е. связаны только с частью его жизни. Сцена же представляет собой пространственный образ жизни героя драмы как целого. Театральная постановка с присущей ей организацией «сценического» (в терминологии Пави) пространства в этом случае становится естественной реализацией того способа художественного осмысления жизни, который характерен для драмы как «рода поэзии» (Гегель).

2.

Для **классической**³ драмы (от античности до XIX века) обычной является ситуация, когда сюжетное и фабульное пространства «физически» располагаются в одном месте, в связи с чем возникает «эффект отсутствия» (В. В. Фёдоров) сюжетного пространства. Таким образом, создаётся иллюзия наблюдения за жизнью героев из зрительного зала сквозь «прозрачную» четвёртую стену. В новейших пьесах довольно часто используется классическое «совмещение» сюжетного и фабульного пространств, даже если другие художественные компоненты (изображение характеров, природа конфликта) свидетельствуют, что перед нами неклассическое произведение. Так, в пьесе Петра Гладилина *Другой человек* фабульное пространство

³ Разграничивая классическую и неклассическую драму, мы, в целом, опираемся на историко-поэтологическую концепцию С.Н. Бройтмана, выделявшего классическую и неклассическую стадии «поэтики художественной модальности» (С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, [в:] Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман, *Теория литературы*, Москва 2004, т. 2, с. 221-334. Однако классическое в данном случае трактуется нами более широко и включает в себя произведения, относящиеся к эйдетической (традиционалистской) поэтике (от античности до 2-й пол. XVIII в.).

комнаты (явленное героям) представлено на сцене как изображение комнаты («Комната. Стул, окно, стол. Обыкновенная обстановка, в самой обыкновенной комнате»). Однако об изображении и комнаты на сцене (т.е. о комнате как сюжетном пространстве) герои не могут ничего знать. Эта иллюзия непосредственного простирания жизни героев перед глазами зрителей (разумеется, осознаваемая именно как иллюзия) приводит к тому, что внимание последних фокусируется на изображённых (фабульных) топосах и изображённых же действиях.

В неклассической драме внимание читателя-зрителя, напротив, сосредотачивается на событии изображения-исполнения, разворачивающемся в сюжетном пространстве. При этом между сюжетным и фабульным топографическими контекстами прочерчивается зримая граница. Так, две пространственные сферы отчётливо выделяются в пьесе Сергея Решетникова *Бедные люди, блин*. Во-первых, это пространство, из которого главный герой – Михаил Блинов – ведёт рассказ о своей жизни. В начале пьесы это пространство определяется в ремарке как «Общество анонимных алкоголиков», членами которого являются не только сам Михаил, его отец, старший брат и друг Виктор, но и Борис Николаевич Ельцин. Однако в дальнейшем это пространство никак не обозначается в пьесе, о нём напоминают только вкрапленные в нескольких местах в текст реплики Ельцина, утверждающего, что он «не пил, а вёл здоровый образ жизни, играл в теннис». По-сути эта первая пространственная сфера пьесы сужается до точки – места, из которого звучит «самоотчёт-исповедь» (Бахтин) Михаила Блинова. Эта исповедь героя-рассказчика по ходу пьесы превращается в своеобразный драматизованный дневник, в котором развёрнутые реплики-«записи» Михаила «иллюстрируются» мини-сценками. Во-вторых, в пьесе многочисленными локусами представлено пространство изображённой в драматизованной «исповеди» Михаила Блинова жизни (купе в поезде, на котором сбежавший из армии герой возвращается домой, комната в общепите, пространства кузбасских городов – Кемерова, Анжерки и т.д.). Судя по всему, оба пространства, как и граница между ними, являются необходимыми элементами целого пьесы. Исповедь героя имеет характер перформанса, проговаривается «здесь и сейчас». При этом упоминаемые в рассказе героя события являются не просто излагаемыми фактами, но являются самостоятельными перформансами. Такая структура «спектаклей в спектакле» обусловлена, как нам представляется, особенностью авторской оценки героя пьесы как

«самоопределяющейся в собственной “эго-истории” “биографической” личности»⁴. Самоопределение героя в собственной «эго-истории» осуществляется в пьесе как акт эстетизации (точнее – драматизации) собственной жизни. Если на уровне «исполняемого события» (фабулы) жизнь героя так и остаётся несобранной, несуразной и хаотичной (процесс её «собирания» только начинается), а конфликт героя с самими собой – неразрешённым, то на уровне сюжета («события исполнения») происходит её эстетическое оформление, превращение в нечто целостное и завершённое, то есть происходит разрешение «доминантного» (И. М. Болотян) для пьесы конфликта. Акцент на событии и исполнении – рассказывания делает необходимым, с одной стороны, оформление рассказа как представления (перформанса), с другой стороны, нехарактерное для традиционной (классической) драмы подчёркивание границы между сюжетным и фабульным событиями и пространствами.

Такое видимое отделение сферы изображения от изображённых топосов в большей степени характерно для эпоса, что позволяет говорить о размывании границ между родовыми формами⁵. Однако отмеченные черты эпизации драмы, как нам представляется, необходимо рассматривать в соотношении с другими элементами её художественной структуры и прежде всего – конфликтом.

Нарочито усложнённая сюжетная и, следовательно, пространственная организация характеризует пьесы Ивана Вырыпаева *Бытие № 2*, *Кислород*, *Иллюзии*, *Июль*. Событие изображения-исполнения (сюжетное событие) и образуемый им пространственный контекст выносятся в этих пьесах на первый план. Так, в пьесе *Бытие № 2*⁶ отчётливо выделяется несколько пространственных «слоёв».

1. «Реальное» пространство «психиатрической больницы», «пациенткой» которой является Антонина Великанова – «автор» пьесы *Бытие № 2*. Оттуда она пишет письма «Ивану Вырыпаеву», там доктор Аркадий Ильич читает её пьесу и т.д.
2. «Бытие», вселенная, где «чёрные тучи закрыли небо», «появилась огромная серебряная луна» (57-58), ракеты улетают

⁴ И.М. Болотян, С.П. Лавлинский, *Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы»*, [в:] *Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей*, Кемерово 2010, с. 57.

⁵ Прозрачность и смещение родовых и жанровых границ в целом характерно для произведений неклассического этапа поэтики художественной модальности (см. об этом: С.Н. Бройтман, *Историческая...*, с. 313-334).

⁶ И. Вырыпаев, *Бытие № 2*, [в:] *Новая драма*, Санкт-Петербург 2008, с. 53-118. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

- на Солнце (114, 118) и т.п., – это изображённое (фабульное) пространство пьесы Антонины Великановой. Предельность вопросов, которые задаются героями этой «пьесы в пьесе» (о смысле жизни, бытии Бога и т.п.), очерчивает пространство до пределов космоса.
3. Сюжетное пространство – сцена – «трагедии» Антонины Великановой: «белый квадрат 3 x 3 м.» (57). Такая аскетичность сцены вполне соответствует «космичности» пространства, разворачивающегося перед героями. Поскольку сцена лишена каких-либо намёков на конкретность бытия, то она предстаёт как пространство полностью соотнесённое с бытием.
 4. Пространство «перед сценой или сбоку» (54), откуда читаются тексты Ивана Вырыпаева и письма Антонины Великановой. «Сцена», с которой звучат реплики «Бога» и «жены Лота», по отношению к этому, более широкому, пространству «постановки» пьесы Антонины Великановой оказывается фабульным пространством, а событие её «исполнения» – прозаическим, жизненным событием. Границы между этими топографическими контекстами оказываются преодолимыми.
 5. Все описанные выше пространства входят в обобщающий ценностный и пространственный контекст, в котором действует «главный герой пьесы – текст» (54). Это своего рода пространство высказывания, слова.

Сложность сюжетной и пространственной структуры пьесы, на наш взгляд, напрямую связана с особенностями построения характеров персонажей и природой конфликта. Состояние «раздвоения», в котором пребывают не только страдающая «острой шизофренией» Антонина Великанова, но и беседующий сам с собой «Бог» Аркадий Иванович, называющий себя в последней сцене «русской женщиной Антониной» (115) «пророк Иоанн», – это проявление кризиса самоопределения. Герои пьесы – это, если воспользоваться определением С. Лавлинского и И. Болотян, личности, самоопределяющиеся как представители «рода человеческого»⁷. Конфликт же пьесы представляет собой «столкновение героя с Другим как Чужим», в качестве которого выступает «Высшее Начало, Бог»⁸. Контекстом са-

⁷ И.М. Болотян, С.П. Лавлинский, *Типология конфликтов...*, с. 57.

⁸ Там же.

моопределения для героев является не только «маргинальное»⁹ пространство психиатрической больницы № 2 и пространство «бытия», но также пространство театра. В письме А. Великановой упоминается цитата из Шекспира о «мире-театре» (55), а также то, что для самой Антонины это понимание очень важно и она желает передать его зрителям. Можно предположить, что, с точки зрения героини, индивидуальный опыт её бытийного самоопределения имеет смысл, только если кому-то адресован, преобразён в эстетическое событие. Эстетизация собственной жизни (выстраивание её как «текста» и квазиэстетической акции) является формой самоопределения героя по отношению к внемирному другому, который уже не Бог, а просто Другой – зритель.

В новейших пьесах нередкой является ситуация, когда сюжетное пространство сужается до места, откуда звучит голос. Данный топос мы уже определили выше как пространство высказывания, или вербальное пространство. Так, в пьесе Ивана Вырыпаева *Июль*¹⁰ «текст для исполнения» предваряется ремаркой: «На сцену выходит женщина. Она вышла только для того, чтобы исполнить этот текст» (59). Таким образом, исполнение текста является особым действием, развивающимся в предназначенном только для этого пространстве. При этом пространство исполняемого текста (фабульное пространство) отличается широтой и многообразием (дом, трасса, «ночлежка» под мостом, монастырь, «сцена», представляющая из себя ледовую арену, больничная палата и т.п.). Предельная абстрактность сюжетного пространства в этом и подобных ему случаях соответствует неопределённости пространственной локализации повествователя в эпических произведениях. Оформление «сценического» (в терминологии П. Пави) пространства в такого рода пьесах характеризуется особой аскетичностью (в *Июле* ничего не говорится о том, как должна выглядеть сцена, откуда женщина читает текст). Оформление сюжетного пространства как вербального, на наш взгляд, свидетельствует о том, что «территория» конфликта в современной неклассической драме смещается из сферы поступков в сферу рефлексии, осмысления – путём проговаривания – субъектом драматургического высказывания уже

⁹ О значимости таких пространств в современной драме речь пойдёт в 3 части данной статьи.

¹⁰ И. Вырыпаев, *Июль*, [в:] И. Вырыпаев, *Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы*, Москва 2011, с. 58-93. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

совершённых (в фабульном пространстве) поступков. Позиция такого «драматургического повествователя» предельно сближается с позицией читателя-слушателя-зрителя пьесы.

3.

Помимо соотношения сюжетного и фабульного пространств в драматическом произведении требует изучения ценностно-смысловая дифференциация пространства современных пьес (как на сюжетном, так и на фабульном уровнях). Поскольку пространство прочно связано в художественном целом драмы с конфликтом и характерами героев (то есть оно образует – вкупе со временем – горизонт их самоопределения), встаёт вопрос о специфических для современной драмы топосах, в наибольшей степени согласующихся с природой её конфликтов и структурой характеров. К ответу на этот вопрос мы попробуем подойти через анализ социальных и частных пространств в мире драме, а также тех топосов, которые не подходят под оба этих определения.

Сам выбор того жизненного пространства, в котором действует герой, представляет собой акт художественного осмысления жизни. Сцена может представлять собой пространство, где зрелищем становится (так сказать, публикуется) социальная жизнь или наоборот частная¹¹. В традиционной драме (до конца 18 века) на сцену переносятся, главным образом, социальные топосы, которые, как правило, являются субститутами мироздания, мира вообще¹². В драме 19-20 вв. предметом изображения на сцене становятся, как правило, различные частные топосы: от гостиной до спальни и будуара. Сцена, таким образом, представляет собой зрелище (опубликование) публичной либо частной жизни. В неклассической драме на сцене может быть «опубликована», представлена в виде действия и внутренней жизни, сознание героев (как, например, в «монодрамах» Н. Евреинова).

¹¹ Г. Гачев называет это соответственно «театром пространства» и «театром помещения» (Г. Гачев, *Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр*, Москва 2008).

¹² «Место действия античного театра – это словно центральная площадь мирового пространства (его представляли себе как бы городом, полисом), куда приходят исповедаться, посовещаться, затевать и делать дела» (Г. Гачев, *Содержательность художественных форм...*, с. 188).

Своеобразие топографии новейшей русской драмы как варианта неклассической драматургии может быть адекватно понято и описано только в сопоставлении с отмеченными традиционными типами изображённого в драме пространства. Пространства новейшей драмы не имеют, часто, аналогов не только в «театре пространства», но и в «театре помещения» (Г. Гачев), т.е. сценичными становятся те топорсы, которые до этого никогда не могли стать «сценой». Следовательно, меняется позиция зрителя относительно жизненного пространства героя, и это изменение является частью формирования нового сюжетного пространства драмы.

Так, социальные топорсы в произведениях новейшей русской драмы сдвинуты на периферию изображения, соотнесены с бытом, а не с бытием – как в античном или шекспировском театре. Например, в *Пластiline* Василия Сигарева «дворец», где проходят «выборы», упоминается только потому, что там «фаршик дешёвый дают»¹³. Очень часто общественные пространства в текстах новейшей драмы приобретают гротескные или даже монструозные черты. Такое осмысление социальных топорсов связано, думается, с тем, что в них для героев новейшей русской драмы возможно не личное самоопределение, а только ролевая определённость. В этих пространствах герои-протагонисты новейшей драмы подвергаются насилию. И либо изгоняются из них (*Пластилин* Василия Сигарева), либо уходят сами (*Пойдём, нас ждёт машина* Юрия Клавдиева), т.к. не могут самоопределиться в них, отчуждены от любых, предлагаемых обществом, форм самоидентификации. Социальные топорсы в целом ассоциируются для героев новейшей драмы с минастиями. Довольно часто изображаемым в произведениях новейшей драмы социальным пространством является школа. В большинстве случаев данный топорс как в кругозоре героя, так и в оценке автора, создающего сюжетное пространство сцены, предстаёт как мир социального насилия, в котором принципиально невозможно личностное самоопределение героя. Именно так изображена школа в уже упомянутом *Пластiline* – тексте, в котором концентрируются многие эстетические новшества современной русской драматургии. Для главного героя – Максима – это пространство подавления, из которого он в конце концов изгоняется. Центрами «тоталитарного» пространства школы является «кабинет русского языка и литературы», а также «кабинет директора». На стенах кабинета русского

¹³ В. Сигарев, *Пластилин*, [в:] *Новая драма*, Санкт-Петербург 2008, с. 473. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

языка висят «портреты классиков» (445), словно бы подчёркивая характеризующую этот топос иерархичность. Упомянутым официальным топосам противопоставлено «маргинальное», социально табуированное пространство школьного туалета, в котором герои относительно свободны (могут курить, обсуждать свои дела). Персонаж, в котором сосредоточено присущее школьному пространству насилие, – это учительница русского языка Людмила Ивановна. Она чувствует себя полноправным хозяином школьной «территории». Так, в 4 и 11 эпизодах пьесы Людмила Ивановна входит в мужской туалет, что противоречит общечеловеческим нормам поведения, но вполне соответствует «нормам» школьного пространства, как оно изображено в пьесе Сигарева.

В *Собирателе пуль* Юрия Клавдиева¹⁴ школа также выступает в качестве пространства насилия и подавления личности. Характерно, что среди многообразных школьных локусов опять особое внимание уделяется туалету. В школьном туалете главный героя (обозначаемый в пьесе просто местоимением «Он») подвергается грубому насилию и сам в свою очередь выступает в качестве насильника: отбирает деньги у младшеклассника. С точки зрения главного героя пьесы, школа – это место, в котором невозможно его личностное самоутверждение:

Он. (...) Ничего мне там нужного не рассказали. Пусть туда дебилы ходят, которые сами ничему не способны научиться (...).

Он. (...) Мне вот по жизни больше всего нравится думать. В школе этого делать нельзя (266-267).

В *Собирателе пуль* нет таких монструозных образов учителей, как в *Пластiline*, но педагоги в пьесе всё же выступают в качестве субъектов насилия (показателен в этом отношении эпизод в школьной библиотеке – с. 264-266). Однако «тоталитарным» пространством для героя *Собирателя пуль* является не только школа (социальный топос), но и дом (топос частной жизни). Здесь главным источником насилия является отчим, противопоставляемый в кругозоре героя «сентиментальному» образу ушедшего отца. Дом также не является тем пространством, в котором герой может самоопределиваться, проявить себя как личность. Это особенность организации художественного мира пьесы Юрия Клавдиева подводит нас к разговору о топосах частной жизни в новейших российских пьесах.

¹⁴ Ю. Клавдиев, *Собиратель пуль*, [в:] *Новая драма*, Санкт-Петербург 2008, с. 245-284. Далее пьеса цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Пространства **частной жизни**, так же, как и социальные топосы, в кругозоре героев большинства современных пьес предстают территориями насилия, в границах которых невозможно самоопределение человека. Герои произведений новейшей драмы не способны самоопределиться не только по отношению к социальным ролям, но и к «ролевым» формам частной жизни (мать, дочь, муж, жена¹⁵, сын). Отсюда специфическое сиротство (в широком смысле этого понятия) многих «новодрамовских» персонажей, обусловленное как субъективным стремлением выйти за пределы всех жизненных «ролей» и рамок (герой *Собирателя пуль* собирается уехать «в тайгу», к «шаманам»), так и объективной утратой топосами частной жизни качеств дома (в традиционном для русской литературы сентиментально-идиллическом смысле этого понятия). Характерным примером «перерождения» домашнего пространства в новейшей драматургии, превращения его в *анти-дом* является инфернальный образ «малосемейки» в *Пластiline*. Наименование этого топоса происходит от слова «семья» (хотя и в сочетании с приставкой «мало-»). Однако данное пространство утратило всякие связи с семейно-родовыми, домашними ценностями, является, так сказать, минус-домом. Признаки распада и запустения отмечены в ремарках, характеризующих этот «дом»: «дверь... висит на одной петле» (462), искорёженные почтовые ящики, обшарпанная дверь. В комнате на пятом этаже вместо ожидаемой «подруги» герои встречают двух мужиков «лет тридцати» (464), в которых опознаются (по многочисленным татуировкам) бывшие «зэки» – гости из «мёртвого дома» (социального субститута мира мёртвых). В этой комнате герои – Максим и его друг Лёха – подвергаются сексуальному насилию, а для Максима «малосемейка» становится местом его гибели. Но не только чужое для Максима пространство «малосемейки», но и собственная квартира воспринимается героем как территория смерти:

Комната становится всё меньше и меньше. И вот это уже не комната, а маленькая шкатулка, с обитыми черной материей стенками. Это уже не комната – это гроб (457).

Кризис самоидентификации, переживаемый героями новейшей русской драмы, и обусловленная им тяга к личностному самоопре-

¹⁵ Так, фабула пьесы П. Гладилина *Другой человек* представляет собой ряд неудачных попыток героев определить по отношению к «ролям» мужа и жены (есть основания полагать, что и к финалу пьесы герои продолжают рассматривать положения «мужа» и «жены» как некие ролевые формы).

делению в сочетании с невозможностью «собрать себя» в традиционных жизненных контекстах и хронотопах (как частных, так и социальных) превращает героев современных пьес в широком смысле в людей дороги. (...). Так, для героинь пьесы Ю. Клавдиева *Пойдём, нас ждёт машина*¹⁶ – Юли и Маши – поездка за город, в «дачный массив за гаражами», – это одновременно и попытка «выпрыгнуть» из тесных рамок обыденного существования и привычной жизненной роли, найти себя, став «кем-то ещё». Характерно, что попытка самоидентификации героинь осуществляется через «примерку» ролевых масок авантюрных персонажей (Бонни и Клайда, Тельмы и Луизы) – вольно или невольно бросивших вызов социуму «беглецов».

Смещение смысловых границ дома и дороги наблюдается в пьесе В. Сигарева *Фантомные боли*¹⁷. Место действия этой небольшой пьесы – вагончик в трамвайном депо, «переделанный в жилое помещение». Как видим, вагончик – элемент дорожного пространства – преобразован в пьесе в некое подобие «дома». Данное семантическое «наложение» соседствует в пьесе с другими: также смещены границы человеческого и вещественного («кладбище» мёртвых вагонов в депо, «трамваи с татуировками на бортах» и т.п.), жизни и смерти (главная героиня пьесы Ольга спит со многими мужчинами, принимая их за погибшего мужа), бытия и небытия (центральный образ «фантомных болей»), нравственные границы. В центре этого искажённого мира оказывается именно дорога, а точнее трамвайные пути и всё, что с ними связано (вагоны, депо). Вообще дорога в пьесе – это сугубо отрицательный образ. В кругозорах героев, образующих фабульное пространство, дорога – источник опасности, боли и гибели. Ольга, её муж Владимир и дочка гибнут одинаково – под колёсами трамвая. Вообще, дорога в пьесе связана не с освобождением и развитием, а с дурной повторяемостью, круговертью и «рутиной» человеческого (и всякого другого!) существования (в развёрнутой, напоминающей начало рассказа, авторской ремарке, в частности, говорится: «(...) Следом приходит другой трамвай и все повторяется. И т.д., и т.д., и т.д... Рутиня, в общем»). По сути, такое движение без развития и обновления является образом смерти.

В мире пьесы образу движения по кругу противопоставлено движение снизу вверх, к небу. В финале *Фантомных болей* Глеб и Дмитрий видят, как погибшие Ольга, её муж и дочка (для Глеба, в от-

¹⁶ Ю. Клавдиев, *Пойдём, нас ждёт машина*, [online], http://www.theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev_4.doc, [30.10.2014].

¹⁷ В. Сигарев, *Фантомные боли*, [online], <http://vsigarev.ru/doc/boli.doc>, [30.10.2014].

личие от Дмитрия не знающего истории Ольги, это просто «ребёнок какой-то») поднимаются, потом летят по небу. Для Дмитрия и прежде всего для Глеба (давно работающего сторожем и в большей степени привязанного к «кладбищенскому» миру трамвайного депо) наблюдение за «вознесением» Ольги и её родных – это беспрецедентное расширение кругозора, приобщение топографическому и ценностно-смысловому «верху». Не случайно созерцание «полёта» героев сопровождается изменением их эмоционального состояния, зафиксированным в ремарках. Так, Глеб «смеётся, плачет», Дмитрий «улыбается, плачет» (ранее эти, противоположные, но одинаково «размыкающие» человека, эмоции соединяются только в поведении Ольги: «заплакала, смеётся»). То, что переживают, хотя и по-разному, Дмитрий и Глеб в финале пьесы, по нашему мнению, может быть определено как слёзный (или слёзно-смеховой) катарсис. Это чувство соединяет не только героев, до этого готовых убить друг друга, но также героев, «драматургического повествователя» (автора ремарок) и зрителей. Логическим продолжением и завершением описанной сцены является финальная авторская ремарка, в которой образ замкнутого, лишённого развития бытия (вечно повторяющееся движение трамваев по кругу, ужасающая череда похожих смертей на трамвайных путях и т.д.) сменяется образом обновления: «А за окном начинает стремительно светлеть. Утро идет. Новый день. Новая жизнь».

Традиционная оппозиция топографических низа и верха довольно часто акцентируется в новейших русских пьесах. Так, в пьесе Ю. Клавдиева *Я, пулемётчик* главный герой – типичный «парень с волыной», жизнь которого проходит в сфере ценностного н и з а, в мире «бандитов, стреляющих друг в друга во имя возможности заработать денег». Но во время очередной «разборки» герой вдруг в о з н о с и т с я над местом действия:

(...) И в какой-то момент я ослеп и оглох за нашей в хлам простреленной тачкой. Я исчез. Вознёсся. Как какой-нибудь Христос или воздушный шарик (...).

Это перемещение героя в верхнюю сферу бытия связано с расширением кругозора, с обретением нового, более адекватного, взгляда на мир и своё место в нём:

(...) И я понял, чего говорил мне мой дед – я понял, братва, до меня дошло! Вот эта вся байда, вся залечь про Родину, про «ни шагу назад», про «за нами Москва», ну, про это всё! Я догнал! (...).

Особое место в произведениях современных российских драматургов, на наш взгляд, занимают пограничные, **маргинальные** пространства, которые своим положением на грани (краю) и как бы между мирами (живым и мёртвым, бытием и инобытием, человеческим и нечеловеческим) соответствуют «кризисному», пороговому состоянию героя, не способному самоопределиться в социальном и частном мирах. Такие маргинальные пространства доминируют в произведениях новейшей драмы, именно на их территории происходит развитие конфликта пьес. Прообразом таких пространств в отечественной драматургии является «ночлежка» в пьесе *На дне* М. Горького. В новейшей драме можно выделить несколько подтипов таких маргинальных топосов.

- 3.1. Это пространства социально - табуированные, но, в целом, предполагаемые социумом, его существованием. Это туалеты, подвалы и чердаки (*Пласталин, Собиратель пуль*, кино-вариант – *Все умрут, а я останусь* В. Гай-Германики (по сценарию Ю. Клавдиева и А. Родионова)), кладбища, публичные дома, тюрьмы, психиатрические лечебницы (*Бытие № 2*).
- 3.2. Различные варианты минус - домов (общаги, больницы, дома престарелых (*Муттер* Вяч. Дурненкова), ночлежки, пустые квартиры в *Развалинах* Ю. Клавдиева, «мёртвый дом» рядом с кладбищем в пьесе В. Сигарева *Божьи коровки возвращаются на землю*).
- 3.3. Пространства, лишённые всяких признаков быта, соотнесённые (как в античных или шекспировских драмах) с бытием непосредственно (*Земля в Бытии № 2* И. Вырыпаева), зачастую вымышленные, представляющие собой развёртку внутреннего мира героев.

SUMMARY**Semantic parameters of art space in modern Russian drama**

In this article art specifics of space of the drama as literary genres are considered. Two measurements of drama space are allocated: space of story and space of plot. The space of plot of the drama, as a whole, corresponds to space of “a narrative act” in an epic work. In the classical drama (from antiquity till the 19th century) authors didn't focus the attention of the audience on the space of plot. The author of the article comes to a conclusion that in the non-classical drama the emphasis is placed on the space of plot. In the article, ways of the organization of art spaces in the works of I. Vyrypayev, V. Sigarev, S. Reshetnikov, E. Grishkovets are examined. Also semantic heterogeneity of art space in the modern drama is investigated. Semantic oppositions “top and bottom”, “private and social” come to light. The author of this article draws a conclusion that key situations in topography of modern plays occupy “marginal” spaces. The author of the article draws a conclusion that in the forefront in modern plays there are marginal (boundary) spaces (the thrown houses, toilets, cemeteries, waste grounds, etc.). The importance of these spaces is defined that they reflect a condition of a character. This condition is defined as identity crisis.

Keywords: drama, art space, story, plot, semantic parameters, topography, identity crisis.

Ключевые слова: драма, художественное пространство, фабула, сюжет, смысловые параметры, топография, кризис идентичности.