

Вестник

ISSN 1994-2796

ЧЕЛЯБИНСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

НАУЧНЫЙ
ЖУРНАЛ

MONTI BVSEI SIN
IOI ACTA BT COR
CRUDE LIS ALEXINI
CARMI N LNOS TRI
REMI RI M F DN VA
MONTI BVSEI SIN
IOI ACTA BT COR
CRUDE LIS ALEXINI
CARMI N LNOS TRI

Филология
Искусствоведение

Выпуск 63

5 / 2012

К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ РОДОВЫХ ПРИЗНАКОВ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

В статье рассматриваются особенности композиции в современном драматическом произведении, разнообразие модификаций художественной структуры драмы. Композиционная структура отличается фрагментированностью, что усиливает изобразительную и смысловую интенцию произведений «новой драмы». Выявляется своеобразие хронотопа и функциональные изменения ремарки. Ремарки в современной драматургии становятся не просто монтажными секвенциями в композиционной структуре дискурса, в некоторых случаях в ремарки драматургом выносятся фабула произведения.

Ключевые слова: монтажные секвенции, дискурс, метатекст, приквелы, препозитивные, постпозитивные, интерпозитивные ремарки, хронотоп, перцептуальное время и пространство.

Еще в прошлом столетии новаторские высказывания Б. Шоу о «безнадёжно устаревшей», «хорошо сделанной пьесе», деканонизации классического, «гегелевского» драматического действия воспринимались полемически¹. Так, В. Хализев считал «выступления Шоу» «симптомом несостоятельности привычных, восходящих к Гегелю представлений о драме»². Однако драматическое наследие Чехова и во многом последовавшего за ним Горького с их монтажной композиционной структурой, пристальное внимание к «эпическому театру» Брехта с его растяжением драматического действия во времени и пространстве и раздроблением на эпизоды свидетельствовало о том, что драматургу стали тесны традиционные рамки построения действия. С течением времени вопрос трансформации традиционной драматической структуры не воспринимается исследователями так остро. Современные драматурги отказываются от устоявшихся жанровых форм, привычного развития действия, выстраивают свой собственный мир-пространство. Отличительными признаками современной русской драматургии С. Гончарова-Грабовская считает «аморфность», «размытость» жанровых границ, «стилевой эклектизм, разнообразие модификаций художественной структуры драмы», «асинхронность», «игру с временем-пространством»³.

Со стороны драматургов «Новой драмы» все чаще наблюдается коннотация вольного обращения с жанрами: наряду с «пьесой» встречается «текст», «акт», «композиция» и множество других придуманных драматургами жанровых определений. У Ивана Вырыпаева это «Бытие № 2» (Трагедия смысла), «Кислород»

(Акт, который нужно играть здесь и сейчас), у Василия Сигарева произведение «Пластилин» авторского жанрового определения не имеет. Е. Гришковец определяет «Город» как пьесу, но делит ее не на акты и действия, а на *Разговоры* (разговор первый, разговор с другом, с женой, с отцом) и *Монологи*. В пьесе 4 сегмента – разговоры и 2 сегмента – монологи, точнее, солилокви, в которых герои размышляют о психологических и моральных ситуациях, раскрывают душу перед реципиентом. Каждому сегменту автор придает автономное значение. Текст «акта» «Кислород» Ивана Вырыпаева также дифференцирован на сегменты – композиции. В «Кислороде» их – 10. Сегменты обозначены как композиции с акцентированными заголовками (Танцы, Саша любит Сашу, Нет и да, Московский ром, Арабский мир, Как без чувств, Амнезия, Жемчуг, Для главного, В плеере) и специальной нумерацией. Фрагментарность усилена разделением каждой композиции на три куплета, припевы и финал. Каждая композиция представлена как реминисценция одной из библейских заповедей. Трагедия смысла «Бытие № 2» включает в себя два примечания, пролог и 29 сцен. В сценах поочередно представлены адаптированные библейские сюжеты, письма и комические куплеты Пророка Иоанна, исполняемые под гармошку (Радиоколыбельная, День Проституции и т. п.). Василий Сигарев в «Пластине» создает 33 эпизода-сегмента, обрамленных ремарками, которые, по сути, являются описанием монтажных секвенций. Монтажная композиционная структура детерминирует широкие возможности авторской самоидентификации в произведении.

Традиционно драматический дискурс представляет собой ремарки (служебные указания) и речь героев (монолог, диалог). В XIX веке ремарки утрачивают первоначальное, сугубо служебное значение (А. Грибоедов, А. Пушкин, Н. Гоголь). В конце XIX–начале XX века автор стремился точнее описать пространственно-временные координаты, полнее раскрыть внутренний мир героев. Ремарки стали обретать обстановочный, психологический, интеллектуальный подтекст (А. Чехов, Б. Брехт). Исследуя современную драматургию, Л. В. Маврина выделяет «особую роль в драматургии» развернутых ремарок, которые «не столько описывают сцену, сколько определяют философскую и эмоциональную тональность»⁴. В произведениях «Новой драмы» ремарки часто вплетены в основную повествовательную ткань, выполняя и сугубо функциональную, и сюжетообразующую роль, а в ряде случаев не только комментируя ход действия, но и формируя самостоятельные смыслы. В таких случаях драматический дискурс представляет собой метатекст, включающий в себя ремарки и драматическую речь. Причем ремарки определяют основной принцип построения драмы, выделяют сквозные оппозиции текста и его ключевые символы, соотносят образы разных персонажей, сближая их или противопоставляя, развивают мотивы пьесы, наконец, выражают значимые для ее интерпретации оценочные смыслы. В приквелах «Пластилина» В. Сигарева формируются сквозные семантические оппозиции, значимые для текста в целом. Эти оппозиции – пластилин, мягкий, податливый, и свинец, твердый: «...Его руки лепят из пластилина что-то странное. Закончив, он помещает это странное создание в тарелку с грязно-белой кашей... Он берет сковороду и льет свинец в тарелку. Шипят, сгорая, остатки пластилина»⁵. В группе ассоциативных ремарок драматург показывает фазы превращения «пластилинового человечка» Максима из «огромных комков пластилина» во «что-то непонятное», в «девочку», «в кастет», «в раздавленную пластилиновую фигурку». Драматург придает своему герою «разные формы», чтобы потом скомкать совсем. Таким образом, номинативная ремарка в сочетании с приквелами и ассоциативными ремарками создает лейтмотив произведения, основной метафорический образ «пластилинового человечка». В обстановочных «световых» ремарках Сигарев осуществляет переход из реального времени

и пространства в мир «фиктивных» времени и пространства. Именно в этом «фиктивном» хронотопе происходят метаморфозы с пластилином: «Включает свет. Достает из-под кровати коробку. Начинает лепить...», «...Включает свет... Берет пластилиновую фигурку, с остервенением мнет». Препозитивные, интерпозитивные и постпозитивные ремарки объемны и панорамны. Они играют сюжетообразующую роль, и в них подробно воссоздается хронотоп произведения. К примеру, постпозитивная ремарка к третьему эпизоду воссоздает хронотоп дороги с сопутствующим ему мотивом встречи: «...поворачивается и идет по дороге. И вдруг видит ЕЕ. Она идет навстречу ему по тротуару...»⁶. Тесноту комнат «хрущевки» Сигарев передает не квадратными метрами, а действиями в ремарках: гроб выносят не через дверь – «прихожка узкая – не проходит»⁷, а через окно с помощью автовышки. «Диалог действия» наблюдается в препозитивной ремарке (реминисценция известного эпизода романа Достоевского «Преступление и наказание»), предваряющей финальное трагическое событие. Ремарка, расширенная до эпического повествования, описывает постепенно нарастающее драматическое напряжение.

Припадает ухом к двери... Слушает...

Стучит...

За дверью шаги.

Максим принимает бойцовскую позу.

Щелкает замок.

Максим лезет в карман джинсовки. (за кастетом)

Дверь приоткрылась.

Максим бьет голой рукой.

Курсант убирает лицо.

Дверь ударяет Максима по руке.

Максим падает как подкошенный»⁸.

Ремарки в «Пластине», расширенные до эпического повествования, имеют главенствующее значение: именно в ремарки автор выносит фабулу произведения, в то время как реплики героев создают полифоническое звучание дискурса.

Для сравнения модификации ремарок в современной драматургии приведем «Кислород» И. Вырыпаева. Авторские ремарки в тексте даны в минимальном количестве: номинативная ремарка, одна интерпозитивная ремарка и ремарка паузы. Номинативная ремарка «Кислород» соотносится с именами героев. Кислород состоит из двух атомов, в произведении – два персонажа: он и она проходят стадии

«кислородного голодания», «кислородного отравления», и наконец, обретают единственное желание — «лишь бы до конца не перекрыли кислород», потому как «только ради этого кислорода и придумана вся эта сложная и противоречивая земная жизнь»⁹. Этот мир одновременно и пугает, и заставляет героев искать смысл земного существования, главное слово, тем более времени, как утверждает драматург, осталось немного: «Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит»¹⁰.

Интерпозитивная ремарка в композиции № 5 («Здесь по желанию возможен рэп, исполняет мужчина») вводит в дискурс «акта» песню, в которой заключается мысль о том, что любой, пусть даже негативный, опыт позволяет увидеть мир в другом свете, любая точка зрения имеет право на существование. Песня в соотношении с рассуждениями героев о плодах дерева, плохих и хороших, в заключительной композиции играет важную роль в образовании надтекста произведения. Ремарка условно делит «акт» на две части: в первой — герои проходили стадии кислородного «насыщения» (т. е. поиска смысла жизни), во второй — герои уже дают ответ, для чего нужно жить («для главного») и как нужно жить («по совести»). Ремарка «пауза» имеет большое значение для раскрытия психологического облика героев. Она рассеивает трагическую картину, казалось бы, полной дезориентированности героев, которые опровергают библейские истины жизненными примерами. Пауза позволяет осветить глубокий внутренний конфликт.

ОН: Для главного, останавливаешься, и задаешь главный вопрос.

Пауза

ОНА: Ну и что же для тебя главное?

ОН: То же, что и для тебя...

ОНА: Совесть.

ОН: И для меня то же самое.

Препозитивных ремарок в «акте» нет, автор позволяет себе резюмировать каждую композицию «финалом», обобщающим основные идеи произведения. Каждая композиция завершена, единство действия заменено единством идеи.

Таким образом, «Кислород» — «акт» с предельно условным сюжетом, его герои выражают авторское «жить по совести», минимальное число ремарок в сочетании с «финалами» и

адаптированными библейскими притчами образуют надтекст произведения, заставляющий обратить внимание на социальные, психологические, нравственные проблемы современного общества.

Следующая пьеса драматурга «Бытие № 2» является продолжением авторской идеи, обозначенной в «Кислороде». В отличие от «Кислорода», содержит множество авторских указаний. Трагедия смысла («Бытие № 2»), написанная от лица «шизофренички» Антонины Великановой, по утверждению И. Вырыпаева, «не должна ставиться» на сцене без его «комментариев и текстовых добавлений»¹¹. Помимо номинативной ремарки (Бытие № 2 — Содом и Гомора современности, поэтому герои улетают в Космос на ракете. Космос — Бытие № 1), дискурс трагедии содержит приквелы, в которых И. Вырыпаев рассказывает творческую историю «Бытия № 2», знакомит с персонажами и акцентирует внимание на главном герое — «главный герой — текст». Мизансценические ремарки направлены на объединение нескольких текстуальных включений и представляют собой монтажные секвенции. Секвенции «На сцене жена Лота», «Жена Лота уходит со сцены», «Перед вами исполняет свои песни под гармошку пророк Иоанн», «Сцена VI. (реальное письмо). Исполняется перед сценой» и т. п. связывают тексты разного жанра (эпистолярного, лирического, драматического) с примечаниями (комментарием) Вырыпаева и служат образованию метатекста с условным сюжетом. По мнению Антонины (в письме Вырыпаеву), сюжет не нужен: «Вы написали мне, что в моей пьесе не хватает сюжета. Что сюжет нужен для того, чтобы зритель понимал, что происходит. Но разве зритель не понимает, что происходит с ним каждый день?». Идея произведения фиксируется «поток сознания» психически нездоровой женщины. Антонина Великанова, бывшая учительница математики, в период острой шизофрении пытается осмыслить существование человечества в бытие № 2. В хаотичности, неупорядоченности движения мыслей и переживаний Великановой легко угадывается идея произведения — «есть любовь и еще что-то», «есть внутреннее сердце, которое живет внутри невидимой души, есть Бог», «есть вера в самого себя», каждый человек «знает что-то еще». Катарсис произведения, момент, когда реципиент осмысливает «Бытие № 2» не просто как «бред сумасшедшей», а как «что-то еще», заключен ремаркой молчания: «Мы все

знаем, что происходит. Мы все знаем, что происходит с нами каждый день. Нет причин называть причину. Мой конфликт в том, что нет причин для страдания, а я страдаю. Наступает минута молчания, и пускай каждый решит сам для себя, чему эта минута посвящена». Далее следует ремарка «*Минута молчания*»¹¹.

В пьесе Евгения Гришковца «Город» номинативная ремарка с афишей является традиционной. Она направлена на восприятие города как семантической бинарной оппозиции. Для героя Сергея город – пространство, которое ему хочется покинуть, уехать не «куда-то, а оттуда-то, т. е. отсюда», потому что «в этом городе мне по-другому нельзя», «в любом другом городе будет по-другому», в этом городе даже «городские комары» особо злые, а в каком городе и как по-другому – герой не может определить; для Татьяны город становится родным, с ним связаны самые теплые воспоминания, это город, в котором она родилась, выросла, училась, а теперь растит сына: «Он для меня такой один. Другого не будет»¹². Немаловажную роль в раскрытии характера Сергея играют психологические ремарки, созвучные с общим контекстом пьесы. Данные ремарки направлены на создание образа современного героя средних лет, «махрового эгоиста», рассуждающего о смысле жизни, о кризисе, но не способного преодолеть собственное высокомерие и эгоизм, ищущего «чего-то», теряющего самое главное в жизни человека – друга, жену с ребенком, доверительные отношения с родителями. «Берет ручку, перебирает разные листочки, не может найти, на чем записать», «оглядывается по сторонам в поисках чего-то», «листает книжку, из нее выпадают листочки, карточки, он их поднимает, перебирает»¹² – данные ремарки в сочетании с фактическим временем действия, репликами героя направлены на создание определенного подтекста пьесы. Воспоминания героя уносят нас в апрель, когда природа просыпается, появляются листочки на деревьях как символ новой жизни. Символически – это молодость героя. Именно этот опыт, прошлый, герою не нужен: «Что я умею, весь мой опыт – все бесполезно», как бесполезно его «перевоспитывать, уже бесполезно», бесполезно его «приучать». Далее следует лето, время, которое «выпало», которое Сергей не заметил. Не заметил он, как вырос сын, не заметил, как задержал жену бесконечным «принеси-подай», обидел мать, разочаровал отца («ты еще больший эгоист, чем я»). И накануне осени (оста-

лось пять дней) герой «*вдруг, в одну секунду*» понимает, что он устал, что у него «новое состояние» и он «в этом новом существовании ничего не умеет», ничего не чувствует, кроме «процесса своей слабости». Герой решает избавиться и от телефонной книжки, и от всего того, что связывает с «этим городом». Символическая деталь – телефонная книжка с множеством листочков, постоянно выпадающих, теряющихся. Герой, словно деревья, сбрасывающие осенью листву, стремится сбросить с себя все лишнее. Лишним для него оказывается жена с ребенком («А Татьяна ... женщины гораздо более жизнестойкие создания»), друг, работа с хорошим заработком и свободным графиком. Особое внимание заслуживают ремарки «молчания»: ремарки паузы, расширенные ремарки «молчания» («молчат», «она молчит», «небольшая пауза», «отец молчит», «он стоит, молча кивая головой», «пытается что-то сказать») и многоочия, рассыпанные в повествовании текста в огромном количестве (около 200). А. Н. Зорин отмечает «контекстуальную усложненность пауз», открывающих «путь к драматургии «подводного течения». Метапауза в пьесе, – считает исследователь, – устанавливает соотношение моментов молчания и умолчания на различных уровнях структуры текста... Паузы, способные отразить особенности характера или определенный тип поведения персонажа, обнаруживают личностную несостоятельность героев, ничтожность их молчания на фоне породившей их «пустоты». Нахождение в метапаузе диктует героям и особое психологическое состояние»¹³. В «Городе» с моментами молчания, ремаркой «она молчит» связан образ жены героя Татьяны. Героиня молчит не потому, что ей нечего сказать, не от безволия или заботы. Татьяна «выслушала так много того, чего не хотела», «все про одно и то же», т. е. про «новое состояние» мужа, его желание «не побыть одному, а быть одному». Драматург позволяет своей героине, не нашедшей понимания у своего мужа, высказаться в «Монолог», из которого становится ясно: героиня не надеется на понимание мужа, ей легче промолчать, муж ей «даже не родственник, ... не родственник». Они не смогли стать родными людьми. В «Монолог» появляется одна емкая и значительная деталь – рассуждения героини о пластмассовом манекене. По сути, пластмассовым манекеном и является ее муж. «Умалчивает» отец героя, он дважды пытается прервать разговор с сыном, заранее зная, что сыну ну-

жен не совет, а «одобрение» его «состояния». Образ Сергея, его монолог, реплики буквально «усыпаны» многоточиями и паузами. Гришковец вводит многоточия как семантический прием, отражающий сознание героя, «сознание мерцающее» (П. Руднев). Герой произносит одни и те же слова, «блуждает» в них: или не может выразить свою мысль, или не знает, как сказать, или «теряет» мысль – так строятся «витиеватые рассуждения». Паузы и частотное употребление личного местоимения «Я» в речи героя свидетельствуют о его пафосности и высокомерии. Органический сплав номинативных, психологических ремарок, ремарок паузы и приема многоточия создает не только иллюзию коммуникации (по сути, близкие и родные Сергея не могут вступать с ним в полноценные диалогические отношения), появляется новый тип героя – «махрового эгоиста».

Обратим внимание на решение авторского замысла в «новой драме» сквозь призму времени-пространства. В «Городе» Е. Гришковца время календарное протекает в период с апреля по сентябрь. Для героя время «выпадает», остается незамеченным. Пространство «обитания героя» представлено комнатой, кухней, скамейкой, «нелюбимым городом». Драматург не заполняет пространство Сергея ни предметами быта, ни приятными мелочами, хотя пространство его друга заполнено «ремонтom», пространство жены – «приятными мелочами». Мир вокруг Сергея наполняют «витиеватые рассуждения», капризы, высокомерие – окружающим героя людям становится тесно.

Смыслообразующим центром в пьесе является хронотоп дороги. Путь не приносит герою ни опыта, ни осознания смысла жизни. Символика пути героя представлена драматургом как бесцельная дорога в неизвестность («Он останавливает машину»... Мне до... (называет название улицы, вокзала или какого-то другого места)). Причем эта бесцельная дорога должна быть комфортной (поездка на такси) и должна нести приятное ощущение получения блага за «бесплатно». Дорога не имеет как цели, так и конечной координаты («Водитель. Лучше справа или слева? Он. Да все равно... без разницы»). Герой остается один.

В «Пластилине» В. Сигарева на уровне пересечения перцептуального времени и пространства появляется хронотоп неизвестного провинциального городка, в котором время лишено поступательного движения. День не похож на день, смена временных промежутков

отмечается в основном «вечером» или «темнотой». Время здесь бессобытийное и потому кажется остановившимся. Время сгущается и становится формой пространства. Замедление времени сопровождается расширением пространства, места действия пьесы. Хронотоп «провинциального городка» Сигарева включает в себя разнообразные хронотопы, переплетающиеся друг с другом. К примеру, хронотоп «комнаты», хронотоп «дороги», хронотоп «лестницы», хронотоп «порога», или точнее сказать, калитки, двери. У Сигарева хронотоп «комнаты» и смежные с ним хронотопы лестницы, двери (или порога), улицы являются главным местом действия в произведении. «На улице» герой встречает ЕЕ, в «комнате» он подвергается насилию, «в кабинете директора» герой узнает об отчислении из школы, в «подъезде» Максима оскорбляет сосед и т. д. Связывает их хронотоп дороги. «Максим поднимается по лестнице на пятый этаж», «побежал», «спрятались за перегородкой», «подходят к кинотеатру с задней стороны», «подходит к подъезду», «калитка детского сада», «спускается по лестнице», «дверь на одной петле», «поднимается по лестнице», «у обшарпанной двери». По мысли Н. А. Николиной, «образы, связанные с членением как времени, так и пространства, метафорически представляют жизнь человека, ее определенные кризисные моменты, его искания на грани «своего» и «чужого» миров, воплощают движение, указывают на его предел и символизируют возможность выбора»¹⁴. Автор делит произведение на 33 сегмента. Число 33 в древних мистериях являлось количеством степеней испытания, которые должен был пройти человек на пути к полной реализации и просветлению. В 33 года Иисус был распят на кресте. Герой Максим проходит свой крестный путь, насыщенный испытаниями: потеря близкого друга, разочарование в любви, предательство, унижение, потеря единственного близкого человека. Каждый эпизод-испытание приближает героя к неминуемой гибели. Символично, что героя отчисляют из школы именно в 13 эпизоде. Зловещий смысл числа 13 как неизбежного предвестника Смерти отображен и в Библии. Путь-испытание героя связан с мотивом окна. Начало событийного времени в «Пластилине» фиксируется смертью Спиры (друг героя) и выносом его гроба через балконную дверь. Конец событийного времени – гибель Максима («Подняли Максима. Выталкивают в окно»). Причем календарное время про-

текает в 9 сменах дня и ночи (чередование темноты со светом). Соответственно, календарное время исчисляется девятью днями.

Окно – важный символический образ, имеющий несколько значений. Известен мотив опасности, связанный с *окном*. Через окно в дом, согласно мифопоэтической традиции, проникает нечистая сила и смерть (в Библии: «...ибо смерть входит в наши окна...», Иерем. 9, 21). Вместе с тем с помощью *окна* обманывают смерть или нейтрализуют неприятности (вынос покойника через окно). В христианской культуре символика *окна* может быть связана и с проводником света, образа ясности, сверхвидимости, ока всевидящего, позволяющего человеку установить связь «с солнцем, небесными светилами, богом»¹⁵. В нашем случае окно является рубежом, границей между миром реальным, характеризующимся хаосом, враждебным отношением к герою, теснотой субъективного пространства Максима, несовместимостью его с миром, где царит разгул, произвол, преступность, и миром нереальным, в который его зовет Спиря, появляясь из «калитки детского сада».

Время в «Кислороде» И. Вырыпаева вовлечено в движение героев в пространстве. Пространственный континуум «Кислорода» складывается не только из географических координат: в него входят несколько пространственных пластов – прямое пространство (сценическое), косвенное (внесценическое), субъективное пространство героев и пространство реальное. Драматург акцентирует внимание на косвенном пространстве, упоминаемом в разговорах, воспоминаниях, мыслях героев или в авторском повествовании (финалах). В косвенное пространство включены топоры провинции и столицы, характеризующиеся локальными подпространствами (или локусами). Косвенное пространство индуцирует пространство Вселенной, понимаемой автором как Хаос. В данном дискурсе необходимо выделить и пространства героя: субъективное (метафорическое) «пространство души» и реальное (в смысле «художественной реальности» данного текста). Субъективное пространство героев соотносено с метафорой названия произведения – «Кислород». Кислород – метафора поиска смысла жизни.

В художественном мире Ивана Вырыпаева представлена многогранная пространственная картина бытия. Драматург воспроизводит конкретные реалии своего времени, мир, который

непосредственно видит вокруг себя. Этот мир одновременно и пугает, и заставляет героев искать смысл земного существования. Реальность в «Бытие № 2» осмысливается драматургом через призму его собственного, субъективного восприятия. Модель мира представлена Вырыпаевым в мифопоэтическом хронотопе, где время становится неотъемлемой частью пространства, его «четвертым измерением». Пространственно-временной континуум неразрывно связан с вещественным наполнением – в трагедии это Бог, Жена Лота. Путь героев (от сцены к сцене), обозначенный в ремарках, это путь от периферии к центру, путь очищения и спасения души. Сакральным центром в произведении является «белый квадрат» («Сцена представляет собой белый квадрат 3х3 м»). В христианской культуре белый квадрат символизирует Космос, четыре неподвластных смерти элемента. Стоит указать на особую роль квадрата и соответствующих построений в ритуале сакральных объектов (например, квадратная форма алтаря). В масонской символике квадрат олицетворяет трансформацию грубой материи в материю организованную посредством собственных усилий человека или подвластных ему природных сил. «Белый квадрат» становится центром «сакрального поля», определяющего структуру пространственных отношений. Являясь «сакральным центром», высвечивает пространство «Низа» – «двухметровая глубина» и «Верха» – «Солнце».

Хронотоп в современной драматургии довольно интересен. Как правило, время интегрируется в пространство, а пространство локализуется. Время-пространство может реализовываться как в мыслях и воспоминаниях героя, так и в ремарках. С. Я. Гончарова-Грабовская отмечает: «Реальное и нереальное пространство настолько тесно переплелись и стали взаимозаменяемыми, что трудно понять, что есть что. Большинство драматургов выстраивает мир-пространство для своих героев, в котором внешне все может быть вполне узнаваемо... Но в конечном счете возникает совершенно непривычная, ни на что не похожая реальность, демиургом которой выступает сам автор»¹⁶. Композиционная структура отличается фрагментарностью, что усиливает изобразительную и смысловую интенцию произведений «новой драмы». Постмодернистская ориентированность текстов И. Вырыпаева (поиск смысла жизни, преодоление хаоса бытия) и модернистская ориентированность

текстов В. Сигарева (неприятие современного мира, уход в мир нереальный) отличается оригинальностью художественного мышления и художественной формы. Традиционный чеховский психологизм, положенный на введенный Е. Гришковцом семантический прием многоочия, отражает рефлексию чувств современно-го «горожанина», мужчины «в расцвете лет», «махрового эгоиста», больше говорящего и рассуждающего, чем действующего, занятого. Ремарки в современной драматургии становятся не просто монтажными секвенциями в композиционной структуре дискурса, в некоторых случаях в ремарки драматургом выносятся фабула произведения. «Новая драма», созданная с различной эстетической ориентированностью, отражает неоднородность направлений и течений в развитии русской драматургии рубежа XX–XXI веков.

Примечания

¹ В частности, Б. Шоу считал «построение сюжета» (экспозиция, драматические действия) пьесы и «искусство нагнетения» конфликта «результатом морального бесплодия, а отнюдь не результатом драматического гения». «Гегелевской» драме он противопоставлял драму «ибсеновскую», основанную на динамике чувств и мыслей героев. См.: Шоу, Б. О драме и театре. С. 70.

² Хализев, В. Е. Драма как явление искусства. М., 1986. С. 101.

³ Гончарова-Грабовская, С. Я. Русская драматургия конца XX века : художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития. Т. 1. СПб., 2003. С. 223.

⁴ Маврина, Л. В. Современная русская литература. Поэзия и драматургия 80–90-х годов XX века. Т. 2004. С. 143.

⁵ Новая драма : пьесы и статьи / вступ. ст. Е. Ковальской. СПб., 2008. С. 511.

⁶ Там же. С. 432.

⁷ Там же. С. 438.

⁸ Там же. С. 481.

⁹ Вырыпаев, И. Кислород // Документальный театр : пьесы. М. : Три квадрата, 2004. С. 17.

¹⁰ Там же. С. 18.

¹¹ Вырыпаев, И. Бытие № 2 // Новая драма... С. 53.

¹² Гришковец, Е. Город // Новая драма... С. 171–213.

¹³ Зорин, А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2010. С. 37.

¹⁴ Николина, Н. А. Филологический анализ текста. М., 2003. С. 143.

¹⁵ Топоров, В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции. URL : <http://www.mifinarodov.com/o/okno.html>

¹⁶ Гончарова-Грабовская, С. Я. Указ. соч. С. 221.