

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ

**ИНСТИТУТ КАТАЛИЗА
им. Г.К. Борескова**

**Сибирского отделения
Российской академии наук
(ИК СО РАН)**

Россия, 630090, г. Новосибирск
просп. Академика Лаврентьева, д.5
Телефон: (383) 330-82-69; 330-87-67
Телефакс: (383) 330-80-56; 330-77-54

E-mail: BIC@catalysis.ru

<http://catalysis.ru>

ОКПО 03533913

ИНН 5408100177, КПП 540801001

07.07.2016г. № 15324/2-2143/580

На №

от

Председателю Высшей Аттестационной
Комиссии Республики Узбекистан

100047, Ташкент, ул. Академика Яхъё
Гулямова, 70

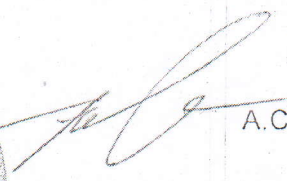
info@oak.uz, info@vak.uz

СПРАВКА

Гомогенно- и гетерогенно-каталитические методы синтеза органических соединений, рассмотренные в диссертационной работе к.х.н., зав. каф. "Химическая технология переработки нефти и газа" Ташкентского химико-технологического института Зиядуллаева Одилжана Эгамбердиевича по теме "Синтез ароматических ацетиленовых спиртов и их виниловых эфиров" использованы в лаборатории нестационарных каталитических методов очистки газов Института катализа им. Г.К. Борескова СО РАН для синтеза реагентов при выполнении научно-исследовательских работ.

Зам. директора, д.т.н., профессор




А.С. Носков

Московский
государственный
университет
имени М.В.Ломоносова
Химический факультет

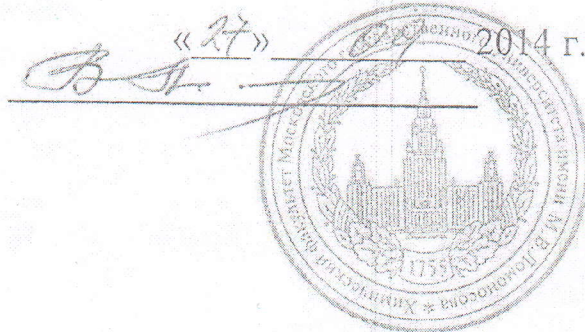
119991, Москва, ГСП-1,
Ленинские горы, д.1, стр.3,
Телефон: (495) 939-16-71;
Факс: (495) 932-88-46;
www: <http://www.chem.msu.ru>
E-mail: dekanat@chem.msu.ru

27.09.2014 г. № 2413/3-042 (Uzb)

СПРАВКА

Руководство Московского государственного университета, подтверждает, что на основе договору содружества между факультетом "Химическая технология топлив и органических веществ" Ташкентского химико-технологического института и Химического факультета Московского государственного университета (от 15.10.2014 г.) выявленные закономерности и научное обоснование в диссертационной работе заведующей кафедрой "Химическая технологии переработке нефти и газа" Ташкентского химико-технологического института к.х.н., доц. Зиядуллаева Одилягона Эгамбердиевича по теме "Синтез ароматических ацетиленовых спиртов и их виниловых эфиров" использовано при выполнении проекта по теме «Адсорбция и активация на модифицированных оксидных носителях в жидкофазных и газофазных превращениях углеводородов» (Грант РФФИ №12-03-00595. 2012-2014 гг.).

Декан факультета, академик
В.В.Лунин





А.В.Екабсонс,

соискатель Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека



ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКА

Аннотация. В статье рассматриваются тенденции развития драматургии на рубеже XX–XXI века, определяются ключевые признаки отнесения произведений «новой драмы» к различным группам драматических произведений.

Ключевые слова: драма, гиперреализм, ремейк, вербатим.

Annotation. The article examines the tendencies of the development of dramaturgy in the end of XX – beginning of the XXI centuries, determines the basic features of attributing «new drama» works to different groups of dramatic works.

Key words: drama, hyperrealism, remake, verbatim.

Драматургия на рубеже XX–XXI века – явление сложное и неоднозначное. Процесс развития современной драматургии совершается на наших глазах, еще не прошло достаточно времени для окончательных оценочных характеристик, но уже на данном этапе эволюции можно говорить об активных эстетических исканиях «новой драмы», многообразии направлений, традиционных и авангардных. Г.Т.Гарипова справедливо отмечает: «90-е годы обозначили концептуальную тенденцию не только своего состояния, но и перспективного развития литературного процесса следующей эпохи – это синтетизм» [1]. Для современного литературного процесса в драматургии (как, впрочем, и литературного процесса в целом) характерна тенденция сближения, пересечения традиционных (классических) направлений и авангардных (модернистских), т.е. синтез парадигм художественности.

Многие критики пытались классифицировать «новую драму» и с точки зрения хронологии, и с точки зрения художественной выразительности. Мы считаем, что более точные определения тенденций в современной драме

обозначены Марком Липовецким. М.Мамладзе, Е.Щеглова, И.В.Банах выделяют те же тенденции, но с некоторыми вариациями в их названиях и соотносительностью одних и тех же драматургов к разным тенденциям. Так, у И.В.Банаха «неонатурализм», М.Липовецкий же уточняет – «гипернатурализм». Соотнесенность одного автора к нескольким тенденциям обусловлена, прежде всего, многогранностью творчества того или иного драматурга. В творческой копилке Е.Исаевой, например, есть произведения, отвечающие тенденции документального театра (verbatim) – «Первый мужчина» и «неоисповедальной» тенденции – пьеса «Про мою маму и про меня». Обобщив теоретические изыскания наших предшественников в области классификации «новой драмы», мы определили следующие тенденции развития.

1. Гиперреализм. По определению Ю.Борева, «Гиперреализм – обезличенная живая система в жестоком, грубом мире. Главная тема гиперреализма – обезличенная жизнь современного города; доказывает, что мегаполис создает противочеловеческую среду обитания. Гиперреализм – направление, настаивающее на своей «реа-

листической» природе; прилагательное «гипер» варьируется как «новый», «радикальный», «холодный» [2]. В «Пластине» В.Сигарева неработающий фонтан, разбитые окна, пустующая детская площадка, сломанные двери и почтовые ящики, обшарпанные подъезды, сопровождающие трагические события в произведении, усиливают картину безысходности мироощущения героя и враждебности окружающего мира. В.Сигарев у перечисленных выше критиков входит в группу неонатуралистов, или гипернатуралистов, но мы считаем более корректным обозначить указанную тенденцию как гиперреализм. К этому направлению мы отнесем и других драматургов «уральской школы» Н.Коляды, в частности О.Богаева.

2. Неоисповедальная тенденция характеризуется наличием героя, обнажающего свою душу перед реципиентом, отличающегося лиричностью, интимностью переживаний, которому автор дает возможность «высказаться». М.Липовецкий считает: «Этот метод открыл Евгений Гришковец, хотя до него в этом же направлении (хотя и в иной тональности) работала Ольга Мухина (пьесы «Таня-Таня» и



«Ю»), а сегодня эту эстетику подхватили Иван Вырыпаев (его пьеса «Кислород» стала победителем фестиваля «Новая драма» в 2003 году) и Елена Исаева («Про мою маму и про меня»), хотя у нее, скорее, происходит «закрепление пройденного». Гришковец, с его обыденной внешностью и мягким юмором, с его оговорками и запинками, сфокусировал внимание на проблеме личной идентичности современного человека – проблеме, которая, безусловно, определяет сегодняшний драматизм, причем не только в русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом» [3].

Спорным моментом точки зрения Липовецкого, по-нашему мнению, является отнесение пьесы Елены Исаевой «Про мою маму и про меня» к неоисповедальной тенденции. Сама Елена Исаева относит пьесу к документальному (verbatim) театру: «Это почти дословные наши с мамой разговоры... Наверное, я не зря освоила нашумевшую драматургическую технику «вербатим», пришедшую к нам из лондонского Royal Court Theatre. Эта пьеса – практически интервью с самой собой. Воспоминания детства и отрочества, реалий далеких 1980-х, атмосферы жизни, которая утрачена и невозвратима. Но все происходило так, как в пьесе запротоколировано: мамини фразы и фразочки, поступки и непоступки» [4]. Учитывая изложенное, мы считаем вполне обоснованным отнесение данного произведения к тенденции verbatim-театра и более точным отнесение «Кислорода» Ивана Вырыпаева к авангардной драме, поскольку диалоги героев

нам видятся не столько исповедью, сколько своеобразным манифестом молодого поколения, переосмысливающего десять христианских заповедей.

3. Авангардная драма (И.В.Банах). По справедливому замечанию М.Липовецкого, существует третья тенденция, «выделяющаяся на фоне первых двух: драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры» [3]. По определению М. Мамладзе, это – интеллектуальная драматургия, которая осмысливает современность философски, через иносказания и метафоры. К данной тенденции отнесем философские фарсы братьев Пресняковых («Изображая жертву», «Половое покрытие», «Террорист») [4]. Так же в контексте данного направления справедливым будет указать и братьев Дуренковых, и Максима Курочкина, и Ивана Вырыпаева («Бытие № 2», «Кислород»).

4. Ремейк как форма современного драматургического письма (И.В.Банах). М.Липовецкий рассматривает данную форму в ключе неонатурализма. Мы считаем возможным ее дифференцированное рассмотрение. Художественные поиски «новодраматургов» оказались в значительной степени связанными с игровым наследием классиков. Это обусловлено, по утверждению Н.В.Лесных, тем, что «через диалог с классикой современные авторы осуществляют поиск собственного слова, идентификацию современной русской ментальности: определением степени устойчивости принятых в культуре ценностей; попыткой восполнить дефицит

духовной жизни за счет актуализации смыслов, генерируемых русской классикой. Кроме того, обращение к чужому слову и материалу дает драматургу возможность включить нравственный и культурный опыт своего времени в диахронный исторический и вечностный контексты» [5] (драматурги М.Угаров «Смерть Ильи Ильича», или «Облом off»), Н.Коляда («Старосветская любовь»), К.Костенко («Чайка (remix)»), Е.Гремина («Сахалинская жена»), В.Сигарев («Яма», «Пышка»), О.Богаев («Башмачкин»), Е.Палехова («Дон Кихот») и др.).

5. «Вербатим» как средство создания документального текста. Verbatim (пер. с лат. «дословно») «представляет собой своеобразную технику создания текста путем монтажа дословно записанной речи» [6]. Интересные образцы создали драматурги Е.Исаева («Первый мужчина», «Про мою маму и про меня»), М.Курочкин и А.Родионов («Бездомные»), Г.Синькина («Преступления страсти»). Доминантной особенностью данной тенденции является максимальная приближенность языка пьесы к языку изображаемой среды.

Подводя черту под изложенной концепцией развития современной драматургии, необходимо отметить, что «новая драма», написанная с различной эстетической ориентированностью, отражает неоднородность направлений и течений в развитии русской драматургии рубежа XX–XXI века, отличается оригинальностью художественного мышления и художественной формы.

Литература

1. Гарипова Г.Т. Художественная картина бытия в русской литературе на рубеже XX–XXI веков // Русское слово сегодня: теория и практика филологического исследования. – Ташкент, 2012. – С. 57.
2. Боров Ю. Теория литературы. IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – С. 330.
3. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2-3 (40-41). <http://magazines.russ.ru/8080/nlo/2005/73/li27.html>
4. Исаева Е. Ощущаю ностальгию по нормальным чувствам. Культура портал №6 (7414) // <http://www.kultura-portal.ru>
5. Лесных Н.В. «Чайка» А.П.Чехова (remix) как художественная провокация // Вестник Удмуртского университета, 2011, № 4. http://vestnik.udsu.ru/2011/2011-054/vuu_11_054_15.pdf
6. Мамладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах: философских сказках Вячеслава Дуренкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // НЛО. 2005. № 73. <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mama28.html>
7. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – XXI века. – М., 2007. – С. 365.



ЎЗМУ ХАБАРЛАРИ

№ 1/1 ✦ 2011



ВЕСТНИК НУУЗ ✦ АСТА NUUZ

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КОНТИНУУМА В ПЬЕСЕ ВАСИЛИЯ СИГАРЕВА «ПЛАСТИЛИН»

Екабсонс А.В.*

Проблема понимания художественного текста является основной для филологии. "Филология - служба понимания" - знаменитое определение С.С. Аверинцева. Художественный текст содержит в себе бесконечную глубину смыслов и неисчерпаемые возможности для интерпретации, что порождает множество способов его прочтения и исследования. Учет особенностей воплощения художественного времени и пространства в художественном тексте — необходимая составная часть анализа произведения. Как отмечает Н.А. Николина: «Понятие пространственно-временного континуума существенно значимо для филологического анализа художественного текста, так как и время, и пространство служат конструктивными принципами организации литературного произведения». [1, с.121] Рассмотрим отдельные аспекты художественного времени и пространства текста на примере драматического произведения «Пласталин» молодого драматурга Василия Сигарева. Имя драматурга на сегодняшний день известно широкому кругу филологов, театральных критиков и просто любителям литературы. «Пласталин» был написан в 2000 году, и в этом же году за свое произведение автор удостоился литературной премии «Дебют». «Самый многообещающий драматург» — номинация премии «Evening Standard Award», которую получил Василий Сигарев из рук классика английской драматургии Тома Стоппарда, отметившего талант молодого драматурга: «Если бы Достоевский жил в XXI веке, он написал бы «Пласталин» [2, с.26]. « Это — мой мир. «Пласталин» — так просто история из моего детства. Все детство и молодость я провел в этом мире. Герои написанных мною пьес — это мои друзья» [2, с.26], - вспоминал драматург историю создания пьесы.

Проследим, как реализуется модель мира автора, выраженная на языке пространственно-временных отношений. Исследуя драматургию постмодернизма, Л.В. Маврина выделяет «особую роль в драматургии» развернутых ремарок, которые « не столько описывают сцену, сколько определяют философскую и эмоциональную тональность» [3, 143]. В пьесе Василия Сигарева «Пласталин» ремарки 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. Итак, заглавие, или номинативная ремарка, «Пласталин». Упоминание пластилина изначально, до текста ориентирует реципиента в историческом времени, с одной стороны, особую

популярность пластилин как развивающий материал для творчества снискал во второй половине 20 века, с другой стороны, данная номинативная ремарка ориентирует читателя и в биографическом времени, отсылая его к периоду детства, от которого осталась коробка с пластилином. Акцент на биографическом времени сделан и в афишной ремарке, содержащей скупую информацию о действующих лицах: Максим -14 лет, Она. И другие. Сигарев уточняет: Максим уже не ребенок и пластилин для него не детская игра. В руках героя пьесы Максима пластилин меняет свою форму от безобидной маленькой фигурки до предмета мести черствым взрослым, оскорбившим и унизившим подростка. На то он и пластилин, мягкий и податливый, готовый принять любую форму. Так и с детьми: что слепишь, то и будет, а если некому «лепить»? Если каждый может поранить и искалечить, оставить навсегда рубец в душе? Максим оказался мягким и податливым пластилином в руках враждебного взрослого мира. В приквелах «Пласталина» 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, стгорая остатки пластилина» [4, 426]. 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. Т.о., 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:

*Екабсонс А. В. — стажер-исследователь-соискатель Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека

потеря близкого друга, разочарование в любви, предательство, унижение, потеря единственного близкого человека. Каждый эпизод-испытание приближает героя к неминуемой гибели. Символично, что героя отчаливают из школы именно в 13 эпизоде. Уловивший смысл числа 13 как неизбежного предвестника Смерти отражен и в Вилии. Всем известна история с тринадцатым апостолами на Тайной вечере. Отсюда пошло поверье, что, если в трапезе участвуют тринадцать человек - один из них в течение года непременно умрет. [9]. По сути, герой в «Ластинине» проходит свой крестный путь. Примечательно, что эпизоды неравномерны по объему текста и неоднородны по своей структуре. Неравномерность композиционных частей текста — способ организации его художественного времени: она служит средством субъективной сегментации временного потока и отражает особенность его восприятия. Неравномерность частей определяет особый временной ритм произведения, который основан на преобладании статичности над динамикой. «Ластинин» — произведение со сложной временной организацией, предполагающей взаимодействие различных временных планов. Художественное произведение «Ластинин» образно, многомерно. В произведении наблюдается биографическое, событийное, календарное и историческое время. Время линейное, но идущее по пути вниз к реверсу. Художественное время в тексте выступает как диалектическое единство конечного и бесконечного. В бесконечном потоке времени драматург выделяет цепь событий, а начало событий — смерть мальчика Спиря, а конец — смерть героя. Финал произведения, в данном случае, сигнал того, что временной отрезок, представляемый читателем, завершился, но время длится и за его пределами. Календарное время не обозначено никакими датами. Начало и конец этого времени фиксированы смертью детей. В «Ластинине» календарное время представлено практически только в ремарках. Автор намеренно замедляет, растягивает время. Из 33 эпизодов только в 9 наблюдается смена времени. Прием, преобладающий «вечер», «ночь», «темнота».

Традиционно в русской литературе ребёнок символизирует будущее. Дети хотят жить сегодня, или, как говорит Леха, герой швыряет «седня». [4, 425]. Биографическое время героя Максима дано автором в усечённом виде, мы не знаем, почему герой живет с бабушкой, что стало с его родителями, мы не можем предположить, что ожидает героя. Сигарев не оставляет ему надежды на будущее, одну лишь «темноту» в финальной ремарке. Сам герой не чувствует время, на вопрос «какой час?», Максим, как говорит автор, «срыгается с места и бежит». [4, 429]. Максим находится в постоянном движении: он то что-то лепит, то куда-то идет. Драматург передает «перемещение» героя постоянностью

«...поворачивается и идет по дороге. И вдруг видит Е. Она идет навстречу ему по тротуару...» [4, 432]. Обстановка, место действия произведения схожа с местом «бытования» героев пьесы Н. Коляды «Черепаша Маня», та же «хрушевка», тот же пятый этаж: «Однокомнатная „хрушевка“, пятый этаж. <...> 18, 5 кв. метров» [5, 115]. Только теснота комнат «хрушевки» Сигарев передает не квадратными метрами, а действиями в ремарках: трюб выносит не через дверь — «прихожка узкая — не проходит» [4, 428], а через окно с помощью автовышки.

«Ремарка и реплика, — по мысли С. Владимировой, — неразрывны. Только вместе они обретают драматическую силу... Самая законичная ремарка в едином развитии действия может создавать очень сложную систему отношений и ничем не уступает диалогу» [6, 140]. Интерпретивная ремарка в сочетании с репликами в 26 эпизоде срыгает «маску» с «леткой», «воздушный», «неземной» девушки, «заворожившей» Максима. «Прекрасная» незнакомка неожиданно для Максима становится узнаваемой. Оказывается, зовут ее Тая. Боле того, драматург в ремарке, выходящей реплику, дает характеристику героине, описывает ее эмоциональное состояние и манеру говорить: «Тая (плачет, лицо у нее перекосено). Не трогай меня, дуря! Ты мне не мать больше! Отпусти!... Дуря! Дуря!...» [4, 476].

«Диалог действия» наблюдается в предпоследней ремарке, предваряющей финальное трагическое событие. Ремарка, расширенная до эпического повествования, описывает постепенно нарастающее драматическое напряжение.

Обратим внимание на композицию пьесы. Как говорил сам драматург в одном из интервью: «История собрана из маленьких кусочков разных историй. Лепочка событий, которые происходили с разными людьми — что-то со мной, а что-то с моим родным братом». [7, 1]. Павел Руднев отметил: «Ластинин», если угодно, — знак новой волны в современной драматургии. Писателю удалось совместить очень разнородные, действующие на зрителя как ослепительные фотовспышки, моду на ядовитые, злобные, душераздирающие тексты о жуткой бесприютности бытия и отличное знание российского провинциального контекста». [8]

Сигарев предлагает нашему вниманию пьесу, разделив ее не на действия и явления, а на 33 эпизода.

Число 33 в древних мистерилах 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 в пьесе тоже проходит свой крестный путь, насыщенный испытаниями:

глаголов настоящего времени, тем самым показывая желание отыскать какой-то смысл в жизни в настоящем. Но время для героя ограничено, как и для других детей в «Пластине», у них нет будущего, они не вырастают. Событийное время со своим трагическим содержанием связано с образами девушки и учительницы Людмилы Ивановны. В начале пьесы драматург называет героиню Она, потом прекрасная незнакомка именуется Татьяной, в дальнейшем - превращается в бесстыдную и капризную соблазнительницу, углубляя контраст между высокой мечтой о прекрасном, о счастье, о любви и реальной пошлостью, беспросветностью.

Образ Людмилы Ивановны, учительницы, нарушающей этические нормы, выгоняющей Максима из школы, также несет в себе приметы движения времени. Ее, даму «все в том же коричневом платье», настигает несчастье, после которого, по словам Лехи, Людмила Ивановна «вся правильная ходит», «в бога ударились».

Сложной временной организации текста соответствует пространственная его организация. В тексте пьесы оно многомерно: выделяется пространство автора и пространство героя. Пространство автора открытое, постепенно расширяющееся. Расширение пространства мотивируется постепенным познанием внешнего мира. Так, автор рисует пространство комнаты Максима, далее отправляет героя по другим координатам: улица, квартира друга, фонтан, школа, кинотеатр, стадион и т.д. Максим дважды проходит по всем пространственным координатам. В ряду пространственных характеристик мы наблюдаем повторы, которые организуют начало и конец произведения, что характерно при кольцевой композиции. В начале и конце произведения Максим поднимается по лестнице в квартиру, связанную с героем мотивом смерти. Пространство героя тесное, суживающееся. Признак тесноты распространяется как на внешний, так и внутренний мир персонажа. Теснота пространства соотносится со сквозным образом тесного, душного круга жутких впечатлений, в котором живет подросток с чуткой и ранимой душой. Максиму тесно: он то падает в обморок («это у тебя от духоты. Душно там, народу много»), то его тошнит, то герой плачет, но чаще всего подростка мучают головные боли. «Перестань, перестань. Больно», «снова ночь, снова темно, снова Максим лежит в постели. Снова держится за голову. Снова скулит, сжав зубы», «Вдруг начинает плакать на самом деле. Сильно. С надрывом. По-настоящему». Трагические события в жизни героя связаны с суживающимся вокруг него пространством. «Вдруг стены начинают пульсировать. Комната сжимается. Потолок надвигается на Максима... Это уже не комната - это гроб. Максим кричит...». [4, 457].

Реально видимое персонажем пространство дополняется воображаемым. «Максим оборачивается. В калитке детского сада стоит мальчик... Свет падает на его лицо, и становится видно, что это лицо с фотографии на памятнике из нержавеющей стали» [4, 441].

Художественное пространство неразрывно связано с художественным временем. Художнику, писал М.М. Бахтин, свойственно «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и... воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон... а как становящееся целое, как событие». [11, 204]. Ученый считал, что хронотоп имеет сюжетное и изобразительное значение. Сюжетное значение - 33 эпизода-хронотопа являются организационными центрами событий в «Пластине». Именно в хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Каждый из 33 эпизодов-хронотопов произведения «дает существенную почву для показа-изображения событий» [11, 283]. В пьесе «Пластину» 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. Люди в этом времени, как отмечает автор, занятые своими проблемами: «Там подобно муравьям копошатся люди. Идут по своим делам и опаздывают... Рассказывают друг другу анекдоты и сами смеются... Находят копейки и теряют рубли... Радуются и грустят, любят и ненавидят... Бегут за автобусом и не успевают, встречаются и расстаются. Любят и ненавидят. Но никто из них не смотрит вверх. Туда, где танцуют голуби. Туда, где рождается дождь. Туда, где на самом КРАЮ стоит Максим». [4, 478]. 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. М. Бахтин выделяет у Достоевского «порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также продолжающие их хронотопы улицы и площади» как главные действующие места действия, «где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека» [11, 281]. У Сигарева, по нашему мнению, хронотоп «комнаты» и смежные с ним хронотопы лестницы, двери (или порога), улицы тоже являются главными местами действия в

произведении. «На улице» герой встречает ЕЕ, в «комнате» он подвергается насилию, «в кабинете директора» герой узнает об отчислении из школы, в «подезде» Максима оскорбляет сосед и т.д. Связывает их хронология дорог. «Максим поднимается по лестнице на пятый этаж», «побежал», «спрыгнул за перепорожком», «подходит 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». [1, 135]

Максим не хочет покидать этот мир, не хочет идти за погибшим другом Спирой в калитку, «в глубины» детского сада: «Я потом, Спиря». Он бросает вызов миру взрослых с чердака: «Обломаетесь...». Образ другого мира связан с хронологическим «калитки» детского сада и Спирой. «В калитке детского сада стоит мальчик». В пресе погибают три ребенка. Вводя хронологический «калитки» детского сада и образа Спиря, «лицом с фототрафии на памятник из нержавеющей стали», драматург индустрирует внесценическое пространство калитки. Максим несколько раз пытается просить помощи у соседей, но они не пускают его в «свой» благоустроенный мир. «Подходит к соседней квартире. Звонит. Ждет. Никто не открывает. Максим звонит в дверь... Пытаясь... Голос. А взрослых нету... Мне нельзя открывать...» [4, 481]. Герой делает выбор в пользу единственной открывшейся ему «обшарпанной двери», за которой его ожидает «темнота».

«Драматургический текст, — заметил П. Лави, — это избыток песка, на поверхности которых периодически и по-разному локализуются сгустки, направляющие восприятие, и сгустки, поддерживающие неопределенность или двусмысленность». [10, 394]. В тексте драмы из 33 представленных эпизодов 6 составляют авторские ремарки. Основная функция ремарок — выражение интенций автора. Одновременно это средство передачи авторского голоса сужит способом непосредственного воздействия на читателя

драмы. Таким образом, ремарки, составляющие основу «Ллэстилина», многофункциональны и не сводятся к сужающим сценическим указаниям. Они определяют основную принцип построения драмы, выделяют сквозные оппозиции текста и его ключевые символы, соотносят образы разных персонажей, обличая их или противопоставляя, развивают мотивы пьесы, наконец, выражают знаемые для ее интерпретации оценочные смыслы. Для «Ллэстилина» характерны смыслообразующие, сюжетообразующие и сужающие ремарки.

Ремарки сужают своего рода пермутации. Смыслообразующие (ассоциативные) ремарки, насквозь пропитанные метафорическим значением пластилина, сменяются сюжетообразующими, развивающими драматическую повествовательность, разрывая на небольшие отрывки — отличительная черта «постмодернистской» литературы. В «Ллэстилине» по такому принципу выстроены 33 эпизода композиции. Причем, «текстуальные разрывы» между фрагментами отмечены нумерацией. Изучая повествовательную ткань произведения, мы пришли к выводу, что драматург выносит основную фабулу в ремарки, а реплики придают действию полифоническое звучание, усиливают драматическое напряжение.

«Ллэстилин» Ситарева может показаться на первый взгляд слишком темным. Но за это «страшными историями» стоит личный опыт. Как говорит сам драматург: «Я - расказчик. Я просто хочу рассказать историю о чьей-то беде или радости. Поделился». [12] По мнению драматурга, чтобы очиститься, надо увидеть грязь, прикоснуться к ней, оттереть. «Ллэстилин» Ситарева не столько «уличным языком», сколько художественными образами, индустрированными смелыми экспериментами со временем и пространством. В тексте одновременно совмещается пространственная точка зрения «с высоты птичьего полета» и изображение фокуса с определенной позиции. Взаимодействие пространственных планов автора и персонажа сочетается с нарочитой временной неопределенностью. А слияние пространственных и временных примет рисует выразительные художественные образы. В произведении можно рассматривать отдельно и художественное время, и художественное пространство, но художественное созерцание слитого воедино времени и пространства охватывает произведение во всей его целостности и полноте.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Николина Н.А. Филологический анализ текста. — М., 2003. — С. 259.
2. Марчук И. Василий Ситарев: «Все, что произносится, — вода, а под водой — дно, которое нужно разглядеть», // Театральный Петербург. 2003. №15
3. Маврина Л.В. Современная русская литература. Пoesия и драматургия 80-90-х годов XX века. Т. 2004. — с.233.

4. Новая драма: { пьесы и статьи } / {вступ.ст. Е.Ковальской}. – СПб.,2008. – С.511.
5. Коляда Н. «Черепаша Маня» // Коляда Н. «Персидская сирень» и другие пьесы. – Екатеринбург, 1997.
6. Владимиров С. Действие в драме. – Л.,1972.
7. Василий Сигарев. Шекспира тоже не люблю. // Московский комсомолец. 3.12.2002.
8. Руднев П. Страшное и сентиментальное. // Новый Мир. 2003, №3. Опубликовано в журнале: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/3/rudnev.
9. Мистические числа. Книги по нумерологии http://www.new-numerology.ru/books/kl_10.htm
10. Пави П. Словарь театра. — М, 1991. — С. 394.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 543.
12. Василий Сигарев. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы. // Культура. № 42 (7401), 30.10.2003.

АННОТАЦИЯ

Ushbu magolada vaqt va fazo problemi. Vaqt va fazo asosiy aspektlari aniglangan. Remarkalarning funksional roli belgilangan.

RESUME

This article is dedicated to the problem of time and space. The principal aspects of time and space are revealed. The functional role of remarks is outlined.