

Е.М. Лепишева

**ПЬЕСЫ ЕЛЕНА ПОПОВОЙ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ «НОВОЙ ВОЛНЫ»
(АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИРА И ЧЕЛОВЕКА)**

© Лепишева Елена Михайловна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры доуниверситетской подготовки факультета доуниверситетского образования, Белорусский государственный университет, 220030, Республика Беларусь, г. Минск, пр. Независимости, 4.
E-mail: elena_tochilina@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3779-7394>

АННОТАЦИЯ

Сравнительно-типологический аспект исследования русской и белорусской драматургии конца XX – начала XXI в. остается актуальным и приоритетным в современном литературоведении. В статье пьесы известного белорусского (русскоязычного) драматурга Е. Поповой рассматриваются в контексте «новой волны» русской драматургии (Л. Петрушевская, А. Галин, А. Казанцев, В. Славкин, Л. Разумовская, М. Арбатова). Предпринята попытка выявить взаимосвязь произведений этих драматургов в конце XX – начале XXI в. на уровне героя, конфликта, хронотопа в аспекте сравнительного анализа. Наша цель – выделить две магистральные авторские стратегии, отражающие сложные взаимоотношения человека и постсоветского социума, – социально-экзистенциальную и экзистенциальную. Это предопределило методы исследования: биографический, историко-литературный, сравнительный.

Близость пьес Е. Поповой и русских драматургов в 1970–1980-е гг. была закономерным следствием единого исторического контекста, общей советской реальности, сформировавшей сходство мировосприятия, авторской позиции, ракурс эстетических поисков нового героя, ставшего тревожным симптомом «застойного» времени, отразившего антиномию частного и общественного, нравственно-духовный релятивизм и конформизм. В конце XX – начале XXI в. произошла кардинальная смена социокультурной парадигмы, приведшая к «мутации» глубоко укоренившихся в советские времена стереотипов (Ю. Левада), ценностной «переакцентации», в результате чего предельно обнажились тотальное одиночество, растерянность и незащищенность человека. Общность генетических связей Беларуси и России, близость отдельных аспектов социокультурной обстановки, сложившейся на постсоветском пространстве, определили проблемы «переходного» времени, отразившие как социальный кризис, так и деструктивное внутреннее состояние современного человека (потерю идентичности, утрату личностной целостности, крушение нравственно-этической иерархии).

В результате проведенного исследования прослежены изменения авторских стратегий Е. Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии в 1990–2000-х гг., что ранее не являлось предметом литературоведческого анализа. Это дало возможность выявить взаимосвязь драматургического процесса родственных литератур, их общие особенности и частные отличия.

Ключевые слова: русско-белорусские литературные взаимосвязи, «новая волна» русской драматургии, русскоязычная драматургия Беларуси, герой, конфликт, хронотоп.

Цитирование. Лепишева Е.М. Пьесы Елены Поповой в контексте русской драматургии «новой волны» (авторские стратегии художественной интерпретации мира и человека) // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 2. С. 85–92. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-85-92>.



DOI: 10.18287/2542-0445-2018-24-2-85-92
UDC 821.161.1 (043)+821.161.3(043)

Submitted: 10/III/2018
Accepted: 18/IV/2018

E.M. Lepisheva

**PLAYS OF ELENA POPOVA IN THE CONTEXT OF RUSSIAN DRAMA
OF THE «NEW WAVE» (AUTHOR'S STRATEGIES FOR THE ARTISTIC INTERPRETATION
OF THE WORLD AND HUMAN)**

© *Lepisheva Elena Mikhailovna* – Candidate of Philological Sciences, senior lecturer of the Department of Pre-University Training, Faculty of Pre-University Education, Belorussian State University, 4, Nezavisimosti Avenue, Minsk, 220030, Republic of Belarus.

E-mail: elena_tochilina@mail.ru. **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-3779-7394>

ABSTRACT

The comparative-typological aspect of Russian and Belarusian dramatic art research in the end of the XX and the beginning of the XXI centuries remains actual and prior in modern literary criticism. In the article we researched plays by famous Belarusian (Russian) playwright E. Popova in the context of the «new wave» of Russian drama (L. Petrushevskaya, A. Galin, A. Kazantsev, V. Slavkin, L. Razumovskaya, M. Arbatova). We try to reveal the relationship between the plays of these playwrights in the end of the XX and the beginning of the XXI centuries at the level of the hero, conflict, chronotope. Our aim is to single out two main authorial strategies, which reflect difficult relationships between man and post-Soviet society, – *social-existential* and *existential*. It predetermined study methods: biographical, historical-literary and comparative.

The typological affinity of their plays of the 1970 – 1980-ies was a natural consequence of a uniform historical context, the general Soviet reality which have generated similarity of attitude, an author's position, a foreshortening of a new hero aesthetic searches who has become a disturbing symptom of the «stagnant» time, and has reflected the opposites of private and public, moral and spiritual relativism and conformism. In the end of the XX and the beginning of XXI centuries there was a cardinal change of social and cultural paradigms, which led to «a mutation of stereotypes deeply taken roots in Soviet period» (Y. Levada), valuable «accent changes», therefore, total loneliness, confusion and vulnerability of the person were extremely bared. The generality of genetic Belarus and Russia relations, affinity of separate aspects of social and cultural conditions which have developed on the post-Soviet territory, have defined the problems of «transitive» time which has reflected both social crisis, and destructive inwardness of the modern person (self-identity loss, loss of personal integrity, wreck of moral and ethical hierarchy).

As a result of the study we proved changes in authorial strategies of representatives of E. Popova and «new wave» of Russian dramaturgy are traced in 1990–2000-ies, which had not previously been the subject of literary analysis. For the first time, the general tendencies and principal differences in the development of Belarusian and Russian dramaturgy of the end of the XX and the beginning of the XXI centuries were revealed.

Key words: Russian-Belarusian literary interrelations, «new wave» of Russian drama, Russian-language drama of Belarus, hero, conflict, chronotope.

Citation. Lepisheva E.M. *P'esy Eleny Popovoi v kontekste russkoi dramaturgii «novoï volny» (avtorskie strategii khudozhestvennoi interpretatsii mira i cheloveka)* [Plays of Elena Popova in the context of Russian drama of the «new wave» (author's strategies for the artistic interpretation of the world and human)]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorii, pedagogika, filologiya* [Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology], 2018, Vol. 24, no. 2, pp. 85–92. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-85-92>.

Введение

Елена Попова – ведущий русскоязычный драматург Беларуси, пьесы которого востребованы современным читателем / зрителем¹. На фоне белорусской литературы их выделяет устойчивая взаимосвязь с русской драматургией, ослабление национального компонента на различных уровнях художественной структуры. Так, в пьесах Е. Поповой отсутствуют герои, наделенные ярко выражен-

ной белорусской ментальностью, национальные маркеры хронотопа², «пропагандистская тенденциозность» (непосредственное выражение авторской позиции через монологи протагониста, благополучное разрешение противоречий) [Лаўшук, с. 54].

Особое место этого драматурга предопределено и стремлением раскрыть *социально-нравственные* проблемы «с активной ориентацией на *экзистенциалистское* мировидение» [Гончарова-Грабовская, с. 178]. В белорусской драматургии 1970–1980-х гг.

это наиболее ярко проявилось в комедиях А. Макаёнка («Трибунал» («Трыбунал»), «Затюканный апостол» («Зацюканы апостал»), «Кошмар» («Кашмар»)), реже — в социально-бытовых драмах, авторы которых, как правило, активно ориентировались на идейно-эстетические принципы соцреализма («И смолкли птицы» («І змоўклі птушкі») И. Шамякина, «На острие» («На вастрыні») К. Крапивы). На этом фоне выделялись произведения Е. Поповой («Скорые поезда», «Жизнь Корицына»), А. Дударева («Порог», «И был день... / Свалка»), раскрывавшие сквозь призму социально-бытовой неустроенности дисгармоничное мироощущение советского человека. В частности, С. Ковалев (известный литературовед, создатель ряда пьес-ремейков), подчеркнул, что «только А. Макаёнку, А. Дудареву и Е. Поповой удалось подняться к общечеловеческим проблемам» [Кавалёв, с. 171].

Однако их реализация осуществляется Е. Поповой в русле не столько белорусской, сколько русской литературной традиции — философско-эстетической системы А. Чехова. Как и в произведениях великого предшественника, действие в ее пьесах способствует выявлению «внутренней» дисгармонии героев (чувства неудовлетворенности, утраты нравственно-духовной опоры) в повседневно-бытовой обстановке, насыщенной знаковыми деталями — маркерами времени. Так, советские годы ассоциируются с унификацией («образцово-показательная» планировка квартиры Никитиных в трагикомедии «Объявление в вечерней газете»), редукцией личного пространства (комната в коммуналке в драме «Жизнь Корицына»), постсоветские — с вытеснением на периферию социума (поиски лучшей жизни в эмиграции оборачиваются преступлением в пьесе «Домой», надежда на социальную справедливость — Всемирным потопом («Тонущий дом»).

Все это позволяет искать точки соприкосновения произведений Е. Поповой с русской драматургией, среди которой ей наиболее близки представители «новой волны» (Л. Петрушевская, А. Галин, А. Казанцев, В. Славкин, Л. Разумовская, М. Арбатова и др.), активно утверждающие себя и сегодня.

Их взаимодействие обусловлено историко-литературными и социокультурными факторами, предопределившими «внешние» и «внутренние» контакты [Дюришин, с. 113].

Единое пространство советского государства актуализировало контакты «внешние»: принадлежность к общей литературно-театральной среде, вхождение в драматургию в одно и то же время (конец 1970-х гг.). Так, Е. Попова окончила Литературный институт им. М. Горького (1973 г.), обучалась в семинаре В. Розова, активно участвовала в культурной жизни столицы (личное знакомство с А. Эфросом, посещение Вахтанговского театра, МХАТ (Попова, 1989, с. 13)). Она заявила о себе как перспективный драматург: в советские годы особой популярностью пользовалась пьеса «Объявление в вечерней газете»³, на страницах

ведущих газет и журналов появлялись рецензии на спектакли⁴.

В постсоветский период российскую сцену обогатили «Нужен муж для Поэтессы» (Смоленск, Смоленский драматический театр, 2009), «Баловни судьбы» (Москва, Московский театр им. А. Пушкина, 1995); прозаические⁵ и драматические⁶ произведения публикуются в авторитетных журналах.

К «внутренним» контактам относятся близость проблематики, художественных особенностей пьес Е. Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии. Раскрыть данные параллели я попытаюсь, исходя из авторских стратегий художественной интерпретации мира и человека, предопределивших избранные драматургами эстетические модели: реализм, модернизм, постмодернизм.

В качестве критериев авторских стратегий выступают индивидуальные представления художника о человеке и его взаимоотношениях с миром, лежащие в основе пространственно-временных параметров «присутствия “я” в “мире”», воссозданных на сцене. В драматургическом тексте эти представления реализуются на уровнях героя, конфликта и хронотопа, анализ которых будет предпринят в данной статье на материале произведений Е. Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии (Л. Петрушевской, А. Галина, А. Казанцева, Л. Разумовской и др.) постсоветского периода.

Методы исследования

Методологией статьи стал системный сравнительный анализ пьес Е. Поповой и русских драматургов (объединенных в «новую волну» 1970–1980-х гг.), созданных в 1990–2000-х гг. В рамках компаративного исследования используются биографический, историко-литературный, сравнительный методы.

Основная часть

Сравнительный анализ ключевых топосов художественной структуры — героя, конфликта, хронотопа — в пьесах Е. Поповой и бывших представителей «новой волны» позволяет выделить два ракурса их художественного воплощения.

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

Способность показать «присутствие “я” в “мире”» через эмпирический срез реальности предполагает рациональное видение мироустройства, связанное с метафизической установкой *реализма*. Последняя, согласно современным исследованиям⁸, базируется на «онтологическом тождестве» бытия и мышления, вследствие чего «универсалиям приписывается статус *res* (вещей. — *Е.Л.*), подразумеваемая при этом, что порядок сущих идей — залог порядка сущих вещей, и читая один порядок, мы постигаем другой» [Корецкая, с. 162].

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

Данная авторская стратегия является магистральной для таких представителей «новой волны», как А. Галин, Л. Разумовская, М. Арбатова. Отчасти ее реализуют Н. Коляда⁹, ряд драматургов, заявивших о себе на рубеже 1980–1990-х гг. (О. Данилов, В. Рысев, А. Сеплярский, Р. Солнцев, Л. Проталин). В данный контекст органично вписываются произведения Е. Поповой.

Взаимоотношение с воссоздаваемой действительностью осуществляется в их произведениях в рамках «традиционного языка мимесиса» [Рымарь, с. 9]. Это предопределило *социально-экзистенциальный* ракурс видения героя, отражающий как характер социального действия, так и мировоззренческий кризис.

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

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

Схожая тенденция отразилась в русской «новой драме» конца XX — начала XXI в. («*Черное моло-*

ко» (2001), «*Пластин*» (2002), «*Божьи коровки возвращаются на небо*» (2003) В. Сигарева, «*Пойдем, нас ждет машина*» (2003) Ю. Клавдиева). Несколько позднее — в произведениях молодых белорусских русскоязычных драматургов: Д. Балыко «*Белый ангел с черными крыльями*» (2006), Д. Богославского «*Любовь людей*» (2012). При этом «новодраматизмы» предлагают иной подход к герою: он не противопоставляет себя «среде» (как в рассмотренных пьесах), а самоидентифицируется через деструктивный социум, что проясняет отсутствие (и невозможность!) тенденциозной авторской позиции и тем самым увеличивает эстетический потенциал пьес.

Социально-бытовой акцент находим в пьесах, составляющих модус *комедии* («*Мы идем смотреть “Чапаяева”*» (1992) О. Данилова, «*Сирена и Виктория*» (1997), «*Конкурс*» (1999) А. Галина, «*Житие Юры Курочкина и его ближних*» (2000) Л. Разумовской). И хотя герои переживают «внутренний» дискомфорт, их мироощущение детерминировано мощным социальным негативом и в ином плане практически не раскрыто.

Данный типологический ряд можно дополнить пьесами белорусских драматургов «старшего» поколения («*Султан Брунея*» (1994), «*Полковник и ночная красавица*» (1998) А. Делендика) либо пришедших в театр в 1990-е гг. («*Пес с золотым зубом*» («*Сабака з залатым зубам*») В. Саулича, «*Пупсік*» («*Пупсік*») Г. Овласенко).

И лишь в пьесах, жанровая структура которых включает элементы *комедии* и *драмы*, выстраивается проекция социально-бытового неблагополучия на неукорененность в бытии. Она осмысливается через категорию *трагического*, поскольку герой поставлен в принципиально неразрешимую ситуацию «дилеммы жизненных позиций в ролевом миропорядке» [Тюпа, с. 10], отчего безысходными оказываются любые перспективы, открывающиеся перед ним.

Отсюда — равная экзистенциальная неустроенность персонажей, нивелирующая поляризацию на «победителей» / «проигравших». Их способы социального действия (бездействие и пассивность одних и ложная самоидентичность через социальный престиж других) «прочитываются» как неудачные попытки справиться с бременем своей судьбы, найти выход из мировоззренческого тупика.

Так, пьеса Е. Поповой «*Прощание с Родиной*» (1997) показывает неутешительный жизненный итог компании бывших сослуживцев, работников института: одни (Алла и Иван Банниковы, Лялька и Борис) растеряны и апатичны, другие (Поручик) ищут свою «нишу» в постсоветском социуме, третьи (Дина) эмигрируют. При этом всех объединяет духовный дискомфорт, ощущение неполноты жизни, выражающиеся в ностальгии, дружеских встречах (кофепитиях, посиделках на кухне, праздновании Дня Октябрьской революции) — попытках преодолеть одиночество.

Одинаково неустроены и персонажи русских драматургов, оказавшиеся на разных нишах социальной иерархии. Они также стремятся к единению, являющемуся, однако, в большинстве пьес недолговечным: расстаются Пьетро и Наташа («*Титул*» (1993) А. Галина), распадается семья Боголюбовых («*Конец восьмидесятых...*» (1989) Л. Разумовской), не преодолевают отчуждения Евгений и Татьяна («*По дороге к себе*» (1993) М. Арбатовой).

Иную мировоззренческую позицию воплощают герои Н. Коляды (Римма в пьесе «*Сказка о мертвой царевне*», Илья в пьесе «*Рогатка*» (1990), Людмила и Валентин в пьесе «*Уйди-уйди*» (1999)), единение которых оканчивается нравственно-духовным преображением.

Данная авторская стратегия проявляется и на уровне *конфликта*. В его структуре отчетливо выделяется линия развития «герой — бытие», отражающая вовлеченность человека в хаос кардинального переустройства, ощущение обреченности, что свидетельствует о *субстанциальной* природе.

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

Как правило, пьес раскрывает социально-бытовые перипетии представителей постсоветского социума. Так, в центре внимания пьесы Е. Поповой «*Баловни судьбы*» (1992) — семья престарелого советского генерала, чье благополучие осталось в прошлом, в «*другой цивилизации с парадными, маршами*», которая «*провалилась куда-то, как Атлантида*» (Попова, 1989, с. 221). Причины фатальной неустроенности видятся драматургу не столько в неспособности «вписаться» в постсоветский социум, сколько в глубоко укорененном противостоянии человека и *Судьбы*, что свидетельствует о развитии конфликта по линии «герой — бытие». Его реализация отсылает к традиции А. Чехова: персонажи Е. Поповой приходят к пониманию того, что жизнь изменить не просто не удастся, но «не дано» — таков объективный закон бытия. Отсюда — их апатия, равнодушие к жизненным переменам. «*Мне, собственно, все равно*» (Попова, 1989, с. 215), лейтмотивом звучит из уст Ирины.

В этом отношении близок Е. Поповой А. Галин, также вышедший в качестве антагониста концепт *Судьбы* — непреодолимые жизненные обстоятельства. В пьесе «*Чешское фото*» (1996) ими является публикация эротического фотоснимка в журнале, определившая «фиаско» героев в настоящем: талантливый Зудин получил тюремный срок и не смог реализовать свой потенциал, Раздорский разбогател, но не обрел покой. Анализируя причины их внутренней дисгармонии, А. Галин приходит к мысли о фатальной неспособности изменить

судьбу: «*в одну и ту же реку нельзя войти дважды*» (Галин, с. 79), что близко идейно-философской концепции Е. Поповой. Однако, в отличие от белорусского драматурга, он осложнил финал пьесы явным трагическим аккордом (Зудин обрекает себя на вечное ожидание).

В произведениях Н. Коляды *Судьба* понимается иначе: как неумолимый *Рок*, что привносит экзистенциальный лейтмотив Смерти. В пьесе «*Канотье*» (1992) он выражен на нескольких уровнях художественной структуры: языка (развернутая авторская ремарка), системы персонажей (Старуха-Соседка), пространственно-временного континуума (гиперболизация деструктивного быта), экзистенциальной ситуации (столкновение Саши со смертью). Предложенное драматургом разрешение данного конфликта в целом благоприятно, что связано с преодолением *психологической* коллизии, переходом от духовного коллапса к чувству сопричастности Другому.

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

При этом существенно возрастает семантическая нагрузка предметно-вещного мира, детали которого становятся «символическими уликами» [Семеновская, с. 245], указывающими на неустроенность человека в социуме и шире — в мире. Ими становятся *потерянные вещи* — символы-лейтмотивы утраченных перспектив. В упомянутой пьесе Е. Поповой «*Баловни судьбы*» это не возвращенные Вандой старинные часы. В пьесе А. Галина «*Чешское фото*» данный мотив «обрамляет» кольцевую композицию: неспособность Зудина удлинить брюки (потеря «нормального» облика) становится метафорой утраты жизненных перспектив в финале. В пьесе Н. Коляды «*Канотье*» *потерянная вещь* представлена в двух планах: бытовом (канотье — символ прошедшей молодости) и бытийном (персонифицированная в образе старухи смерть — символ потерянной жизни).

В отличие от Е. Поповой, А. Галина, Л. Разумовской, М. Арбатовой, раскрывающих проблемы постсоветской действительности с установкой на жизнеподобие, ряду представителей «новой волны» в конце XX — начале XXI в. присуще иное видение человека и мира, обусловленное кризисом рациональности. Среди них Л. Петрушевская, А. Соколова, А. Казанцев, С. Злотников, В. Арро, О. Кучкина, авторские стратегии которых могут быть названы *экзистенциальными*, поскольку бытовой и социальной срезы реальности нивелируются или «овнешняют» расколотое сознание персонажей. Отсюда переход от реалистических принципов творчества советского периода к эстетиче-

ским моделям модернизма («Раньше» А. Соколовой, «Трагики и комедианты» В. Арро, «Бифем» Л. Петрушевской, «Братья и Лиза» А. Казанцева) и постмодернизма («Мужская зона» Л. Петрушевской, «А. Я.: игра слов» О. Кучкиной).

Если в реалистических произведениях «“я” активно внеположен миру» («внешней» обстановке) [Бахтин, с. 126–127], то здесь «я» неразрывно связано с миром и Другим, повторяя их деструкцию. Отсюда – зыбкие границы между персонажами, которые утрачивают психологическую определенность и социокультурную детерминированность, осмысляются как существа метафизические, *экзистенциальные*.

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

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

Нивелирование бытового и социального срезом существования сказалось и на универсализации героя. Как отмечал Г. Пospelов, «понятие “универсального” в искусстве используется для обозначения универсальных (антропологических) свойств человека, в отличие от тех черт, которые сформировались в нем культурной традицией и окружающей средой, а также неповторимо индивидуальных начал» [Пospelов, с. 53]. Ссылаясь на данное определение, а также на положение А. Собенникова о различии антропологических концепций А. Чехова и М. Метерлинка, можно отметить, что в рассматриваемых пьесах ракурс видения «универсального» близок эстетике символизма, «предметом изображения которого становится родовое, а не лично-индивидуальное начало в человеке» [Собенников, с. 190]. Отсюда предельное упрощение и обобщение (отказ от собственных имен, «психологического и жестикюляционного мимесиса» [Пави, с. 2]), в результате чего персонаж воспринимается не как полноценная личность, но как воплощение отдельной грани абсурда.

Наиболее часто данный прием использует Л. Петрушевская. Действующие лица цикла «Темная ком-

ната» (1988) обозначены в афише как Мать, Сын, Чурбан («Свидание»), А. и Б. («Изолированный бокс»), среди персонажей пьес «Что делать!» (1993) Девушка, Мужчина, Первая женщина, Вторая женщина, «Опять двадцать пять!» (1993) – Женщина, Девушка.

Дальнейшее развитие *экзистенциальной* модели героя, утвердившей идею «разрыва, абсурдного сдвига реальности», невозможности преодолеть хаос мира и человеческой души, герой, манифестирующий эстетику *симулякра*, «у которого подорвана связь с трансцендентным центром, нет подобия сущности» [Липовецкий, с. 237]. Его дисгармоничное сознание окончательно децентрируется, что проблематизирует идентичность человека, принципиально отрицая его тождество самому себе.

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

Экзистенциальная авторская стратегия проявляется и на уровне конфликта, который, развиваясь по линии «герой – бытие», смещается в метафизическую плоскость. В его основе – *экзистенциальные* коллизии, воплощающие дисгармоничное мироощущение постсоветского человека не в повседневной будничной обстановке, но в *экстремальной* ситуации, когда мир предстает антагонистом, «явленным в неведомой доселе тревожности и чуждости» [Больнов, с. 60]. Отсюда отрицание социальной обусловленности конфликта, актуализация лейтмотивов *одиночества, незащищенности, страдания*, ослабление (либо нивелирование) *психологической* коллизии.

Для их воплощения драматурги активно используют эстетические средства *нереалистических* систем, прибегают к арсеналу драмы абсурда. Нередко сюжетными инвариантами ситуаций, передающих экзистенциальные коллизии, становятся *парадоксальные события*. Так, сюжеты одноактных пьес Л. Петрушевской, составивших цикл «Темная комната» (1988), выстроены как встреча матери и сына в тюрьме, беседа смертельно больных женщин, процедура казни. При этом драматические ситуации теряют реалистические очертания (приметы времени и социума), трансформируясь, по мнению Н. Лейдермана, в «абстрактную экзистенциальную модель»¹⁰, генетически восходящую к архетипическому мотиву *смерти*.

Данный ракурс видения *экзистенциальных* противоречий оказался близок драматургам младшего поколения: как русским («Блин-2» (2001) А. Слаповского, «Пластелин» (2001), «Агасфер» (2005) В. Сигарева, «Культурный слой» (2004) братьев Дурненковых, «Геронтофобия» (2012) В. Леванова), так и белорусским (русскоязычным) («Труссы» (2006) П. Пряжко, «Спасательные работы на берегу вооб-

ражаемого моря» (2006) К. Стешика, *«Настоящие»* (2006) А. Курейчика). Однако если в пьесах представителей российской «новой драмы» их исход неизменно трагичен (гибель героя, надежда лишь на метафизическое бытие), то драматурги Беларуси решают данные проблемы иначе (уход героя «в себя» как попытка преодолеть хаос окружающей действительности).

Преломляется *экзистенциальная* авторская стратегия и на уровне *хронотопа*, неустойчивого и *релятивного*. Он балансирует на грани реального и ирреального (*«Опять двадцать пять!»* (1993) Л. Петрушевской), сна и яви (*«Раньше»* (1989) А. Соколовой, *«Бегущие странники»* (1996) А. Казанцева), истины и мистификации (*«Трагики и комедианты»* (1990) В. Арро, *«А. Я.: игра слов»* (1997) О. Кучкиной).

Заключение

В ходе сравнительного анализа мы выделили две авторские стратегии художественной интерпретации мира и человека: *социально-экзистенциальную* (Е. Попова, А. Галин, Л. Разумовская, Н. Коляда, М. Арбатова) и *экзистенциальную* (Л. Петрушевская, В. Арро, О. Кучкина, А. Казанцев), каждая из которых репрезентирует определенную грань осмысления постсоветской социальной действительности.

Примечания

¹ Поставлены в Беларуси, России, Польше, Эстонии, Германии, Англии, Швейцарии, Японии, включены в зарубежные антологии: *«Восточные обещания»* (Лондон, 1999), *«Новая белорусская пьеса»* (Варшава, 2011), *«Зарубежная пьеса»* (Токио, 2007), удостоены международных наград: драма *«Баловни судьбы»* получила первую премию на I Европейском конкурсе пьес в Германии (1994), а спектакль по ней включен в программу Боннского фестиваля «Новая пьеса Европы» (1998); пьеса *«Завтрак на траве»* – номинант премии «Антибукер» (2000); драмы *«Домой»*, *«Этюды любви»* завоевали Гран-при фестиваля «Смоленский ковчег» в 2008 и 2012 гг.

² Исключение составляет пьеса *«Площадь Победы»* (1974), действие которой происходит на одноименной площади в центре Минска.

³ Поставлена в Санкт-Петербурге (Малый драматический театр, 1982), Москве (театр-студия А. Каменской, середина 1980-х гг.).

⁴ Комсомольская правда. 1975. 4 февраля; Вечерний Минск. 1982. 1 апреля; Знамя юности. 1978. 25 июля.

⁵ В журнале «Знамя» опубликованы романы *«Восхождение Зенты»* (2000, № 4), *«Большое путешествие Малышки»* (2001, № 7), *«Седьмая степень совершенства»* (2004, № 7).

⁶ В журнале «Театр» напечатана пьеса *«Площадь Победы»* (1984, № 5), в альманахе «Современная драматургия» – *«Маленькие радости живых»* (1990, № 5), *«Баловни судьбы»* (1994, № 1), *«День Корабля»*

(1996, № 1), *«Тонуший дом»* (2007, № 1), *«Счастье»* (2015, № 3).

⁷ Термин *авторские стратегии художественной интерпретации мира и человека* позволяет рассмотреть тенденции развития современной литературы в *антропологическом* аспекте (с учетом авторского мировосприятия, индивидуального взгляда на мир). Актуальность данного подхода к литературному произведению обоснована в трудах ученых России (М. Липовецкого, В. Тюпы, О. Журчевой), Украины (Л. Шевченко, Н. Малютиной), Польши (Г. Нефагиной), Беларуси (Т. Автухович).

⁸ Интерес представляют попытки пересмотреть положения реализма в свете философии (в частности, метафизики), предпринятые учеными Самарского государственного университета (III Международная научная конференция «Коды русской классики», материалы «круглого стола» «Фантом реализма» (март, 2012)).

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

¹⁰ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 2006. Т. 2. С. 617.

Источники фактического материала

Галин А. Чешское фото // Современная драматургия. 1996. 1. С. 61–81.

Попова Е. Прощание с Родиной: Пьесы. Минск, 1989. 312 с.

Попова Е. «Маленькие радости живых» [беседовал А. Кравченко] // Белорусская деловая газета. 1999. 2 апреля. С. 13.

Библиографический список

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 с.

Большов О.Ф. Философия экзистенциализма / пер. С.Э. Никулина. СПб., 1999. 222 с.

Гончарова-Грабовская С.Я. Драматургия Е. Поповой (аспекты поэтики) // Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI вв.: сб. науч. ст. Минск, 2010. С. 168–180.

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / пер. со словацкого. М., 1979. 320 с.

Кавалёў С. Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці // Погляды на спецыфічнасць «малых» літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры. Мінск, 2012. С. 167–189.

Корецкая М. Res от рассвета до заката: реализм в горизонте философии // Вестник СамГУ. 2014. № 5. С. 161–166. URL: <http://vestniksamsu.ssau.ru/index.php?c=issueArticle&serieId=2&issueId=31&articleId=884>.

Лаўшук С.С. Гарызонты беларускай драматургіі. Мінск, 2010. 412 с.

Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. 848 с.

Пави П. Словарь театра. М., 1991. 504 с.

Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. 336 с.

Рымарь Н. Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве // Миметическое / антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, 20–21 апреля 2012 г., г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. Самара, 2013. С. 5–22.

Семенецкая О.В. Улика // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: сб. науч. ст. Кемерово, 2012. Вып. 3. С. 245–250.

Собенников А.С. Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск, 1997. 222 с.

Тюпа В.И. Трагедийный жанр // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: сб. науч. ст. Вып. 3. Кемерово, 2012. С. 9–27.

References

Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. M., 1979, 424 p. [in Russian].

Bollnow O.F. *Filosofia ekzistencializma. Per. S.E. Nikulina* [Philosophy of existentialism. Translation by S.E. Nikulin]. SPb., 1999, 222 p. [in Russian].

Goncharova-Grabovskaya S.Ya. *Dramaturgiia E. Popovoi (aspekty poetiki)* [E. Popova's drama (aspects of poetics)]. In: Russkoiazycznaia literatura Belarusi kontsa XX – nachala XXI vv.: sb. nauch. st. [Russian-language literature of Belarus at the end of the XX – beginning of the XXI centuries: collection of scientific works]. Minsk, 2010, pp. 168–180 [in Russian].

Durishin D. *Teoriia sravnitel'nogo izuchenii literatury. Per. so slovatskogo* [Theory of comparative study of literature. Translation from Slovak]. M., 1979, 320 p. [in Russian].

Кавалёў С. Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці [Modern Belarusian drama: the problem of autonomy]. In: Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры [View on the specificity of “small” literature: Belarusian

and Ukrainian literature]. Minsk, 2012, pp. 167–189 [in Belarusian].

Koretskaya M. *RES ot rassveta do zakata: realizm v gorizonte filosofii* [Res from dawn to dusk: realism in the horizon of philosophy]. In: Vestnik SamGU [Vestnik of Samara State University], 2014, no. 5, pp. 161–166. Available at: <http://vestniksamsu.ssau.ru/index.php?c=issueArticle&seriesId=2&issueId=31&articleId=884> [in Russian].

Laŭshuk S.S. Гарызонты беларускай драматургіі [Horizons of Belarusian drama]. Minsk, 2010, 412 p. [in Belarusian].

Lipovetsky M.N. *Paralogii: transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoi kulture 1920-2000-kh godov* [Paralogies: transformations of (post)modernist discourse in the Russian culture of the 1920-ies – 2000-ies]. M., 2008, 848 p. [in Russian].

Pavie P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the theater]. M., 1991, 504 p. [in Russian].

Pospelov G.N. *Voprosy metodologii i poetiki* [Questions of methodology and poetics]. M., 1983, 336 p. [in Russian].

Rymar N. *Tvorcheskii potentsial mimezisa i nemimeticheskikh form v iskusstve* [Creative potential of mimesis and non-mimetic forms in art]. In: Mimeticheskoe/antimimeticheskoe: materialy V nauchno-prakticheskogo seminar, 20–21 aprilia 2012 g., g. Samara. Sost. i nauch. red. T.V. Zhurcheva [Mimetic / antimimetic: materials of the V research and practical seminar on April 20–21, 2012, Samara. Compiler and research editor T.V. Zhurcheva]. Samara, 2013, pp. 5–22 [in Russian].

Semenitskaya O.V. *Ulika* [Evidence]. In: Poetika russkoi dramaturgii rubezha XX – XXI vekov: sb. nauch. st. Vyp. 3 [Poetics of Russian drama of the turn of XX – XXI centuries: collection of research works. Issue 3]. Kemerovo, 2012, pp. 245–250 [in Russian].

Sobennikov A.S. *Mezhd u «est' Bog» i «net Boga»... (o religiozno-filosofskikh traditsiiakh v tvorchestve A.P. Chekhova)* [Between «there is God» and «there is no God» ... (about religious and philosophical traditions in the creative works by A. P. Chekhov)]. Irkutsk, 1997, 222 p. [in Russian].

Tyupa V.I. *Tragediinyi zhanr* [Tragic genre]. In: Poetika russkoi dramaturgii rubezha XX – XXI vekov: sb. nauch. st. Vyp. 3 [Poetics of Russian drama of the turn of XX – XXI centuries: collection of research works. Issue 3]. Kemerovo, 2012, pp. 9–27 [in Russian].