

С.Я. Гончарова-Грабовская

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ конца XX — начала XXI в.

Социокультурная ситуация конца XX в. оказала существенное влияние на эстетику театра и драматургии, обусловив их выразительные средства и язык. В этот переходный период, соединивший в себе старое и новое, утвердился эстетический плюрализм, проявившийся в многозначности культурных явлений. Обновление эстетической парадигмы русской литературы, ее традиций, языка, стиля, жанровых моделей отразилось и на поэтике драмы. Смена ценностных ориентиров вызвала пересмотр прежних идеалов и норм, вследствие чего драматурги предложили свои версии жизни, своих героев.

Ситуацию конца XX в. в театре и драматургии определяют как *«перемену интонации»* (В. Славкин). Эта перемена в первую очередь обусловлена появлением пьес таких драматургов, как М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Образцов, О. Богаев, О. Мухина, С. Носов, О. Юрьев, М. Курочкин, Е. Гришкoveц, К. Драгунская, которые изменили традиционную поэтику драмы, внося свою лепту в специфику развития современной русской литературы. В начале XXI в. эта генерация драматургов пополнилась новыми именами, среди которых — В. Сигарев, братья Пресняковы (Владимир и Олег), И. Вырыпаев, братья Дурненковы (Вячеслав и Михаил), В. Забалуев, А. Зензинов, Е. Нарши, В. Леванов, Н. Громова, И. Исаева, И. Савельев, А. Найденов, В. Ляпин, Н. Ворожбит, А. Вартанов, В. Тетерин, А. Валов, Ю. Клавдиев и др.

Как отмечает критика, в драматургии произошел *«мощнейший креативный взрыв, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий»* (В. Забалуев, А. Зензинов). Как и принято в период *«взрыва»* пьесы современных драматургов оцениваются исследователями неоднозначно. Суть в том, что пока не выработано четкой дифференциации понятий *«новая драма»* и *«современная драма»*. Для одних — это синонимы, для других — *«новая драма»* связана с появлением пьес-вербатим, поставленных в *«Театре. doc»*, для третьих — это понятие ассоциируется с фестивалем *«Новая драма»*.

В начале 1990-х гг. пьесы таких драматургов, как М. Угаров, О. Михайлова, О. Юрьев, А. Образцов были определены критикой как *«новая драма»* или *«новая, новая волна»* (П. Кротенко, Н. Бржозовская). Поэтика их пьес отличалась насыщенной метафоричностью, ярко выраженной конструкцией игровых отношений и высоким интеллектуальным уровнем. Они утвердили себя как последователи *«новой волны»*, возродившей в 1970–80-х гг. традицию критического реализма и модернизма (Л. Петрушевская, А. Соколова, А. Родионова, Л. Разумовская, О. Кучкина, Н. Садур, В. Арро, В. Славкин, А. Галин и др.), и в то же время их пьесы имели ярко

выраженный «итоговый», обобщающий характер: в них сильнее ощутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальный контекст, внимание к ранее табуированным сферам изображения жизни (включая эротику), использование ненормативной лексики, нового синтаксиса, в котором огромную нагрузку несет слово. При этом можно говорить, что «новая драма» унаследовала иронию, изображение жуткого быта и дисгармонии социума, как следствия неустроенности человека в этом мире. Если драматурги «новой волны» искали причины социальных неурядиц, то представители «новой драмы» пытались осмыслить явление и найти нравственные ориентиры в обществе. Применительно к ней вполне правомерно заговорили об авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об альтернативном «другом» искусстве, которому присущ «немотивированный» (Ортега-и-Гассет) тип моделирования художественной условности. Органическое сочетание реального и ирреального, их взаимодействие в рамках художественного пространства пьесы становится характерным для поэтики этих пьес. Подобное явление отражало формирование в общественном сознании новой ценностной иерархии культуры, нового уровня осмысления реалий современной действительности, возникала острая потребность в новых идеалах социальной и духовной жизни. Безусловно, на том этапе определение «новая драма» было уместным, так как происходила смена художественной парадигмы в драматургии, обновлялась ее поэтика, что было новым и нетрадиционным. Но, к сожалению, термин оказался неудачным (следовало оставить «новая, новая волна»), ибо дублировал уже известный, давно устоявшийся в литературоведении — «новую драму» начала XX века (Г. Ибсен, А.Стринберг, А.Чехов и др.). Обе «новые драмы» частично роднит неопределенный финал, рефлексия героя, ощущение безысходности, ослабленность действия, его децентрализация, а также интерес к изображению личности, находящейся в критической ситуации переломной эпохи. К сожалению, современная «новая драма» лишена многоуровневого подтекста, широты обобщений, аккумулирующих в себе высокое и прекрасное, что было свойственно истинно «новой драме».

Итак, определение «новая драма» является условным и требует уточнения, поскольку «новая драма» — явление неоднородное. Оно представлено авторами разных художественных направлений, новизна эстетических поисков которых очевидна. В конце XX — начале XXI в. в пьесах стала наглядно проявляться аномативность: нарушение классической системы «завязка — развитие действия — кульминация — развязка», преобладание дискретности художественной структуры, все чаще текст пьесы представляет собой сплошной, без ремарок диалог («Русская тоска», «Пьеса № 27» А. Слаповского). Некоторые драматурги (О. Богаев, О. Михайлова, М. Угаров), наоборот, особую роль придают ремаркам: в них не только описываются интерьер и внешние детали облика персонажей, но и подробно комментируются их действия. Порой ремарки утрачивают свое функциональное назначение, переходя в прозаический текст. Появились

пьесы, в которых драматургическая ткань представляет диалогизированную прозу, напоминающую «поток сознания», возникают пьесы-прозы («Красивая жизнь» В. Пьецуха, «День русского едока» В. Сорокина). Близки к ним и пьесы Е. Гришковца, в которых ярко выражено эпическое начало. По принципу «потока сознания» автор трансформирует драматургическое действие в изложение рассказов о жизни, придавая при этом особое значение частностям («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). Действие в таких пьесах, как правило, «размыто», им движет не поступок, а *слово*. При явной тяге к оригинальности, в них преобладает натурализм быта, насыщенного жестокостью. Им не чужд мелодраматизм, в них эксплицированы элементы сентиментализма и романтизма, активно проявляет себя эстетика драмы абсурда. Молодых авторов в большей степени волнует «эффект самовыраженности» (В.Гуркин), отказ от общепринятых норм и штампов, тяга к эксперименту.

Некоторые критики (Г.Заславский) видят в «*новой драме*» черты, присущие европейской “*new writing*” (трагическая тональность, жестокость, одиночество), представленной такими авторами, как Марк Равенхилл, Сара Кейн, Вернер Шваб, Мариус фон Майербург. При неоднозначной ее оценке существует и негативная, выраженная пренебрежительным — «сраматургия» (И.Смирнов). Одна из задач “*new writing*”— «остановить время и увидеть настоящее», уловить изменения сознания через изменения языка, переосмыслить социальность в театре, создать новых кумиров (Е. Васенина). Жестокий натурализм, приправленный искренностью (исповедь-монолог, интимная доверительность), оказывает влияние на зрителя, чего добивается и документальная драма в России (Театр doc.). Последней тоже присущи монтажность, пренебрежение сценической условностью, тяга к структурированности. Роднит их и общая проблематика (экстремизм, наркомания, социальный шоковый негатив). Однако европейская “*new writing*” близка только русской документальной и социальной драме, пьесам-вербатим, которые появились в начале XXI в., но не общему направлению современной драматургии, получившему название «*новая драма*» в конце минувшего века. Однако до сих пор нет четкого определения, что же есть современная «*новая драма*»? Этим обусловлена и неоднозначность мнений (от позитивных до негативных) в оценке современной драматургии. Одни выделяют лучшую «дюжину драматургов» творчество которых вызывает интерес (А. Соколянский), другие вообще не соглашаются признать многие произведения собственно пьесами (М.Тимашева), третьи упрекают авторов в незнании «элементарных законов драматургии» (Г.Заславский). Надежда Птушкина считает, что драматургия наших дней находится в затяжном кризисе и «настолько тяжелом, что он явно идет к концу и вот-вот должна появиться целая плеяда талантливых людей, которые выведут драму из этого тупика»[20, 152]. При этом она солидарна с теми, кто в качестве недостатков современной драматургии отмечает отсутствие художественного ремесла, тенденцию к авантюризму и лабораторности, снобизм по отношению к успеху у зрителя.

Как видим, наличие различных эстетических установок, их сосуществование в едином пространстве современности придает драматургии сложный жанрово-стилевой характер, отражая неоднородность ее направлений и течений. Все это дает основание под понятием «*новая драма*» понимать *не направление* в современной драматургии, а ее *новый этап*, во многом экспериментальный, в котором можно выделить *традиционную* и *нетрадиционную* драму. К *традиционной* линии драматургии относится *реалистическая драма*, образцы которой создавало и продолжает создавать старшее поколение драматургов (В. Розов, М. Рошин, Г. Горин, Л. Зорин, А. Володин, Э. Радзинский, Л. Разумовская, А. Мишарин, Ю.Эдлис и др.). Обновление драмы в плане реалистической традиции наблюдается в творчестве М. Арбатовой («Дранг нах вестен», «По дороге к себе»), А. Галина («Конкурс», «Чешское фото»), Н. Птушкиной («Пока она умирала», «Пизанская башня»), раскрывающих жизненные перипетии современности.

Полюс *постреалистической (гиперреалистической) драмы* представляют пьесы братьев Пресняковых («Терроризм»), В. Сигарева («Пластилин», «Черное молоко», «Агасфер»), отражающие духовную и реальную нищету общества, грубость и жестокость его нравов. Описание ужаса суровой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи и демонстрирует нравственную деградацию общества. Ощущение катастрофичности происходящего присутствует и в пьесах «Черти, суки, коммунальные козлы» Н. Садур, «Сон на конец свету» Е. Греминой, «Русскими буквами» К. Драгунской и др.

В русле традиционной драмы пишет Н. Коляда, обнажая повседневный ужас искалеченной жизни, потребность в человечности и любви, одиночество маленького человека («Куриная слепота», «Полонез Огиньского», «Амиго», «Уйди-уйди», «Птица Феникс»). Критика склонна отнести его творчество к *неосентиментализму*, где в большей степени преобладает мелодрама, «задрапированная обценной лексикой» (В.Забалуев, А.Зензинов). И хотя драматург утверждает, что все его пьесы — «вранье и выдумка», что таких историй не было, что нет в провинции таких людей, как герои его пьес, однако мифологизированный мир Коляды достаточно убедителен и правдоподобен.

К *нетрадиционной* относится *модернистская драма* («Пьеса № 27» А. Слаповского, «ОдноврЕмЕнно», «Город» Е.Гришковца), сюрреалистические пьесы Ю.Мамлеева («Зов луны», «Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем»), *постмодернистская драма* («Зеленые щеки апреля» М.Угарова, «Мужская зона» Л.Петрушевской, «Русская народная почта», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги», «Страшный суП, или Продолжение преследует» О.Богаева, «Родная кровь» О.Михайловой, «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» В. Коркия и др.). При этом некоторые драматурги создают пьесы как реалистические, модернистские, так и постмодернистские (Л. Петрушевская, М. Угаров, О.Михайлова). К *нетрадиционной, экспериментальной драме*

можно отнести и *пьесы-вербатим* («Бездомные» А.Радионова и М.Курочкина, «Солдатские письма» Е.Калужских, «Кислород» И.Вырыпаева).

Изменился и *жанровый облик современной драматургии*. В ней представлены самые разнообразные жанры — от драмы абсурда до трагедии. Как никогда активно утверждает себя *комедия* (Л. Зорин, А. Галин, В. Гуркин, А. Железцов, Н. Коляда, Л. Разумовская, С. Лобозеров, Р. Белецкий, А. Яхонтов, А.Слаповский, П. Гладилин, Л. Филатов, Н.Птушкина и др.). И это закономерно: в переломные эпохи данный жанр, как правило, получает сильный импульс для своего развития. Современные драматурги проявляют обостренный интерес к *фарсу* («Обрезанный ломоть» И. Шприца, «Песни о Родине», «Стены древнего Кремля» А. Железцова, «Комок» А. Слаповского, «Кома» М. Ворфоломеева) и *трагифарсу* («Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвии» В.Коркия, «Кремль, иди ко мне!» А.Казанцева). Видное место в литературе занимает и *трагикомедия* («Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем» Ю. Мамлеева, «Остров нашей Любви и Надежды» Г. Соловского, «Шутки в глухомани» И. Муренко, «Страшный суП, или Продолжение преследует» О. Богаева). Чаще стали появляться *мелодрамы* («Около любви» А. Коровкина, «Жигало, или Ненастье в солнечное утро», «Золотые ножки в апельсинах» А. Мишарина, «...его алмазы и изумруды» С. Лобозерова). По-прежнему редки *трагедии* («Саркофаг-2» В. Губарева). *Драму абсурда* представляют пьесы Л.Петрушевской «Опять двадцать пять» и «Бифем», А.Казанцева «Братья и Лиза», М.Курочкина «Opus mixtum: Смешанная кладка». Следует отметить, что элементы абсурда — признак многих современных пьес. Возрождается *социальная драма* («Терроризм», «Изображая жертву» братьев Пресняковых, «Пластилин» В. Сигарева). Новшеством начала XXI в. является *документальная драма*, представленная пьесами-вербатим («Яблоки земли» Е.Нарши, «Норд-ост: сороковой день» Г.Заславского, «Бездомные» А.Радионова и М.Курочкина, «Солдатские письма» Е.Калужских, «Кислород» И.Вырыпаева), выполняющими социальную функцию в культурном пространстве современности.

В конце XX в. драматурги стали активно обращаться к классике, создавая современные версии классических сюжетов. Популярными становятся *римейки* или пьесы, написанные по мотивам известных произведений. К таковым следует отнести «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова (по роману А. И. Гончарова «Обломов»), «Возвращение из Мертвого дома» Н. Громовой (по Достоевскому), «На доньшке» И. Шприца (по пьесе М. Горького «На дне»), «Вишневый садик» А. Слаповского (по пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»), «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В.Забалуева и А.Зензинова, «Без царя в голове» П. Грушко (по мотивам «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина). К ним примыкает «Мистификация» (по Н. Гоголю), «Зовите Печориным» (по М. Лермонтову) Н.Садур, «Анна Каренина-2» М. Шишкина. Наибольшую известность получили пьесы-римейки Г. Горина «...Чума на оба ваши дома!» (по мотивам

пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта») и Л. Филатова «Еще раз о голом короле» (по мотивам произведений Г. Х. Андерсена и Е. Шварца) и «Рассказы Чумного города» (по мотивам произведений Д. Боккаччо).

В жанровой системе современной драматургии, как уже отмечалось, превалирует *комедия*. Именно о ней и пойдет речь в последующих главах.

II. МОДЕЛИ ГЕРОЕВ И ИХ ТИПОЛОГИЯ

Во второй половине 80-х гг. XX в. критика отмечала появление в драматургии героя «подчеркнуто негероического», но социально ориентированного» (В. Бондаренко). При этом примат социального над личностным постепенно утрачивался, что было присуще герою соцреалистической драмы, так как активно утверждалась антропоцентричная драма.

Кризис культуры конца века сопровождался сменой культурных и художественных парадигм, поисками нового героя, адекватного социуму. В это время среди проблем, поднимаемых драматургами, центральное место начинает занимать проблема *человек и новое общество*, которая потребовала выработки новой аксиологии и тесно связанной с ней проблемы смысла жизни, проблемы самосознания и самоопределения личности, ее самооценности и жизненной неустроенности. С одной стороны, драматурги стремились осмыслить социальные и моральные аспекты, раскрыть мироощущение людей в условиях посттоталитарной действительности («Московское гнездо» Л. Зорина, «Русский сон» О. Михайловой, «Клинч» А. Слаповского, «По дороге к себе» М. Арбатовой и др.), показать ее сложность, неоднозначность и противоречивость. С другой — предпочитали писать про себя и для себя, ограничиваясь лишь интеллектуальной игрой текста.

В этот период вместо модели «советского человека», «героя-современника» утверждается модель человека «постсоветского», «посттоталитарного». Происходит деконструкция прежней концепции героя и осуществляется поиск новых его абсолютов. При этом ностальгия по героическому характеру и вера в торжество доброго человека остается только у зрителя и драматургов старшего поколения. Восполняют этот вакуум театры, ставя «В день свадьбы» В. Розова, «Варшавскую мелодию» Л. Зорина и другие пьесы прошлых лет.

Наблюдается разрушение стереотипов положительного героя, сформированных традицией XIX и XX вв. В драматургию приходит *герой*, характеризующийся отсутствием в нем смысловой определенности «плохой–хороший». Этим обусловлена и авторская позиция: она порой весьма «неопределенная», как бы сочувственно-осуждающая.

Драма 90-х гг. вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать

своих «рецептов». Вот почему героиня М. Арбатовой говорит: «Мы другое поколение. Нам ничего не страшно, ничего не больно, мы не хотим ни за что отвечать, раз никто не отвечает за нас» [1, 254].

Современная драматургия представила различные модели героя, реализуя их в рамках таких эстетических систем, как *реализм, модернизм и постмодернизм*. Доминирует герой «*социально-экзистенциальный*» и «*социально-онтологический*». Драматурги активно ориентируются на экзистенциальную проблематику, тесно связывая ее с социальной, поэтому философия существования «*социально-экзистенциального героя*» выражена в поисках не столько смысла жизни, сколько в стремлении справиться с бременем своей судьбы, преодолевая страх, одиночество и заброшенность. Модель этого героя ориентирована на поиски самоопределения в новых условиях социума, на отражение в нем диалектического сочетания личного и общего. Исследуя экзистенциальное сознание человека, драматурги показывают абсурдность бытия и жестокость повседневности, акцентируя внимание на отчуждении личности в дисгармоничном мире («Уйди-уйди» Н.Коляды, «Братья и Лиза» А. Казанцева). В «Русской народной почте» О.Богаев обнажает тотальное одиночество человека — несчастного, всеми покинутого пенсионера Ивана Сидоровича Жукова. Условный мир пьесы абсурден и трагикомичен. Иван Сидорович пишет себе письма от лица разных людей и сам же на них отвечает. Его переписка — игра и безумие, желание преодолеть одиночество, заполнив Пустоту «перепиской» с людьми, о которых он не мог помышлять в реальности (королева Англии Елизавета, Ленин, Чапаев, Любовь Орлова). Художественная ткань пьесы сублимирует реальный и виртуальный мир, отражая болезненную экзистенцию человека.

Пустота, возникшая на месте духовной вертикали в картине мира современного человека, приводит его к инфантильности, лени и бездействию («Русский сон» О.Михайловой, «Русскими буквами» К. Драгунской), что было характерно для драматургии начала 90-х гг. Такой персонаж усложнил свой «рисунок» как психологический, так и жанровый. Его психология рефлексивна, он больше говорит и рассуждает, чем действует, вот почему критика дала ему определение «*бездеятельного*» героя. Как правило, такие герои пребывают в состоянии *сна-реальности* («Стрелец» О. Михайловой), *быта-фантазмагии* (О. Богаев, Н. Садур), *сна-галлюцинации* (Н. Коляда), в *дискретном времени* (М. Угаров). Осознавая с ужасом чрезмерную сложность жизни, он пребывает в состоянии безысходности, что дает основание говорить об апокалиптическом (эсхатологическом) мировосприятии, обусловленном самой действительностью, ее глубоким кризисом [25, 192]. Будущего у таких героев нет, их настоящее беспросветно.

Образ современного Обломова — симпатичного молодого человека, основу характера которого составляют лень и бездействие, создает О. Михайлова в пьесе «Русский сон». Ее Илья всю жизнь пролежал на тахте, не покидая своей комнаты. В душе он так и остался ребенком, живущим в мире собственных мистификаций и фантазий. Бездеятельному русскому

Обломову противопоставлена в пьесе французенка Катрин, которая «вписалась» в динамичный ритм современной цивилизации. Однако ее энергия и любовь к Илье так и не смогли изменить способа его существования. В аллегорической форме О. Михайлова отразила социальную пассивность и утопизм как характерные черты русской ментальности. Автор высмеивает эти качества, видя в них тормоз общественного прогресса. Но это «смех сквозь слезы» — с эсхатологическим оттенком.

И только в комедиях судьба героя имеет вариант happy-end'a, так как здесь все решает счастливый случай («Пока она умирала» Н. Птушкиной, «Мы идем смотреть «Чапаева» О. Данилова). Так, мечтающий разбогатеть, Михаил находит клад драгоценностей («Стены древнего Кремля» А. Железцова), нищее же существование Евгения прекращается с приездом богатой американки («Мы идем смотреть «Чапаева» О. Данилова), делает счастливой одинокую женщину новый русский («Пока она умирала» Н. Птушкиной).

Среди типажей «социально-экзистенциальных героев» особое место занимают *маргинальные герои*. Маргинальность трактуется драматургами не столько как статус, сколько как состояние «выброшенности» из общего хода жизни, как низкое качество существования личности. Это неудачники, жизненные перспективы которых безысходны. Они выступают жертвами социальной системы, которая не позволила им утвердиться в жизни. В пьесах К. Драгунской — маргиналы элитные, у А. Галина — интеллигентско-мещанские, у С. Лобозерова — маргиналы аграрные (Г. Заславский, О. Игнатюк), у Н. Коляды — «маленький человек-маргинал» (Н. Журавлев, Н. Лейдерман). Чаще всего героями современных пьес становятся маргиналы, так как драматургов интересует, прежде всего, человек, «находящийся на разломе ситуации», в пограничном состоянии (К. Серебренников).

Н. Коляда говорит: «Я обожаю своих героев, жалею и люблю их. Люди, о которых я пишу в пьесах, — это люди провинции: мучающиеся, живущие на краю пропасти, страдающие, счастливые и несчастные, убогие и прекрасные. Я их очень хорошо знаю, этих людей. Они всегда хотят взлететь над болотом, но Бог не дал им крыльев, и они это понимают» [11, 16]. Вот монолог из пьесы «Полонез Огиньского», раскрывающий сущность «мира», в котором живут «люди, как кошки, и кошки, как люди: кошек зовут Вася, Багира, Шнурок, Шишок и Манюра, Манюбочка. Есть и бездомные собаки, которых я подобрал на улице — на вашей, вашей, вашей улице... Подобрал и взял в свой мир, в МОЙМИР. Есть пес Шарик и кошка Чапа (они жили у Сони, умерли, и я взял их в свой мир, в МОЙМИР; просто так взял, потому что им больше некуда было деться, и теперь они живут в Моем Мире; очень многих людей, которые умерли, я взял в свой мир, в МОЙ МИР, их все забыли, а они живут в Моем Мире — живите!».

Автор обнажает их боль и личную драму. «Маленький человек-маргинал» представлен в пьесах Н. Коляды разными слоями населения, самыми незащищенными, выбитыми из колеи, но имеющими право на счастье,

которого чаще всего не обретают: деклассированные люмпены («Полонез Огиньского», «Сказка о мертвой царевне», «Мурлин Мурло»), старики («Персидская сирень»), одинокие люди («Царица ночи», «Девушка моей мечты», «Сглаз», «Зануда», «Птица Феникс»). Они поставлены в жестокие условия выживания, воспринимают действительность как социальную катастрофу, поэтому пребывают в состоянии растерянности («Мурлин Мурло», «Уйди-уйди», «Землемер»).

Замкнутое пространство «провинции», «комнаты» вмещает очень много: Одиночество героев, Скуку, Пустоту, Бездну (Е.Сальникова, Н.Лейдерман). Они всегда наедине со своей болью («Девушка моей мечты», «Царица ночи», «Нюня», «Персидская сирень», «Уйди-уйди»). Убожество и бедность российской провинции, представленные в пьесах, подчеркивают неизменность уклада такой жизни, которую герои принимают как данность. Этот тип *маргинального героя* «притерся к такой жизни, научился извлекать из нее свои радости и бывает вполне доволен, а порой даже счастлив — по меркам этой нормы» [15, 5]. У него есть нравственные координаты, он осознает свой собственный выбор. Илья («Рогатка») и Римма («Сказка о мертвой царевне») выбирают смерть, трагически сопротивляясь «экзистенциальному кошмару» (И. Бродский). При этом описание ужаса внутренней пустоты и жестокой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи. Все дело в том, что Н.Коляда в своих пьесах не решает социальных вопросов, его интересует «личная, интимная жизнь человека» (П.Богданова). Система онтологических связей между людьми и социумом обнажает противостояние экзистенциальной энтропии и демонстрирует моральные принципы героев, их жалостливость, отзывчивость, терпимость. Показывая дисгармонию мира и человека, драматург пытается понять происходящее сам и заставляет нас тоже задуматься над этим. И как бы ни определяли исследователи типы героев Н.Коляды: человек «порогового сознания», «карнавальный человек», «озлобленный», «блаженный», «артист» [15, 3 — 8], его герои — часть нашего общества, а МИР драматурга — микрокосм рубежа веков.

В отличие от персонажей Н. Коляды *маргинальные герои* А.Галина более активны, так как стремятся найти место в этом мире, несмотря на все сложности социального кризиса. При этом одни из них прочно «устраиваются», а другие оказываются на обочине. Драматург высказывает мысль, что в новых условиях эти человеческие типы не меняются, остаются такими, какие есть: «Я видел этих людей. Они разные: есть негодяи, лгуны, подлецы, но есть и такие, которые, раз предав свои идеалы, любовь, друга, мучаются и расплачиваются. Очень важно, чтобы зритель это увидел и понял» [5, 53]. Так, в пьесе «Чешское фото» Зудин и Раздорский по-своему несчастны. Зудин относится к тем неудачникам, которые так и не смогли реализовать свой талант, а Раздорский к тем «новым русским», которые разбогатели, но не обрели счастья.

В пьесе «Сирена и Виктория» автор показывает нуворишку Сирену, обладающую инстинктивной хваткой, и двух интеллигентов, пытающихся

приспособиться к новой жизни. Виктория дает уроки английского языка, а Костя, будучи доктором наук, стрижет собак. Умные и талантливые они оказываются на обочине жизни. В пьесе «Аномалия» маргиналы и военные тоже не могут найти себе применения в новых условиях жизни и остаются в заброшенной зоне.

Однако драматург пишет и о тех, кто сумел устроиться в жизни, используя для этого различные способы: продает княжеский титул и себя прагматичная и рациональная Наташа из пьесы «Титул», для которой деньги — основа жизни; Григорий открывает фирму по уходу за одинокими престарелыми людьми, поставив любовь к ближнему на коммерческую основу («Аккомпаниатор»).

Экзистенциально-социальные представлены в драме М. Бартенева и А.Слаповского «Двое в темноте». В центре пьесы — драматическая история о солдате-мусульманине и русской девушке, случайно оказавшихся в подвале заброшенного дома на территории страны (скорее всего Чечни), где идут военные действия. Современные Ромео и Джульетта в силу социальных обстоятельств находятся по разные стороны баррикад, им необходимо сделать выбор между любовью и ненавистью. И все же, выбирая любовь, они обречены: подвал засыпает бульдозер. Он: «...никто нас не откапает. Никто! Мы никому там не нужны». Рушатся мечты о счастливой любви и семье. Темнота. Горит огарок свечи, герои смотрят на крохотное пламя до тех пор, пока оно не погаснет. Экзистенциальная ситуация не только подчеркивает самоценность человека, обнажая его внутренний мир, но обуславливает его эсхатологическую обреченность.

В драматургии начала XXI в. на первый план вышли такие социальные проблемы, как наркомания («Сны» И.Вырыпаева), терроризм («Терроризм» братьев Пресняковых), чеченская война («Солдатские письма» Е.Калужских), нищая старость («Русская народная почта» О. Богаева), конфликт подростка со средой («Пластилин» В.Сигарева).

Так, в пьесе В. Сигарева «Пластилин» персонажи олицетворяют трагизм провинциальной жизни и экзистенциальное сознание человека, ставшего *жертвой* социальной действительности. Описание ужаса жестокой повседневности демонстрирует нравственную деградацию общества. Конфликт пьесы строится на противостоянии подростка социальной среде, которая его породила. Максим — современное неблагополучное дитя: у него нет родителей (живет с бабушкой), исключен из школы, пьет и курит, ругается матом. Но за внешней грубостью Максима скрыта любящая и добрая душа. Среда, в которой живет Максим, уродлива. Она представлена агрессивной и бездарной учительницей русской литературы Людмилой Ивановной, жаждущей абстрактной справедливости и считающей себя беспристрастной судьей своих учеников. Она отталкивающе безнравственна в своих поступках: вбегает в мужской туалет и «роется» в писсуарах, обвиняя ребят в том, что они курят; грубо, бестактно разговаривает с бабушкой Максима, требуя у директора его исключения из школы. Причина всему — драка в гардеробе. Максим избил племянника

Людмилы Ивановны за то, что тот крал деньги. Однако наказали не вора, а того, кто выступал против воровства.

Подстать учительнице и Сосед, ложно обвинивший Максима в поджоге почтового ящика. Фактически он провоцирует Максима на подобное «преступление»: на сей раз юноша действительно поджигает газету у двери Соседа. На жестокость окружающих Максим отвечает грубостью тем, кто ему не верит и не хочет понять.

В метафорическом названии прозрачно прочитывается, что человек и его жизнь лишь пластилин в руках окружающих. Насилие человека над человеком, безжалостную власть сильного над слабым выражена не только в поступках учительницы и Соседа, но и в убийце Максима — Курсанте.

Два цвета — светлый и черный, олицетворяющие две ипостаси — жертву и насилие, являются сквозными в художественной структуре пьесы. Светлый — бабушка и Она (девушка в белых босоножках).

Антиподом Максима в пьесе выступает Леха — шустрый и болтливый, «со следами вырождения» на смазливом личике. Тяга к легкомысленным приключениям, поиску удовольствий приводят его личность к деградации. У героя есть и отец, и мать, которые дают ему деньги на развлечения, он не одинок. Именно родители слепили из него плэйбоя, который в этом жестоком мире свой среди своих.

Герои-жертвы — Спира и Максим. Спира кончает жизнь самоубийством, для него «отцвели розы» и «облетели лепестки», о которых он все время грезил. Наконец-таки он отыскал их и позвал с собой Максима туда, где нет насилия.

Если пьесы Н. Коляды критика относит к «сентиментальному натурализму» или «неосентиментализму», то «Пластилин» В. Сигарева следует отнести к «жестокому реализму» (*постреализму/гиперреализму*). Б. Поплавский в обзоре «О смерти и жалости» писал: «Но смерть и жалость, оказавшиеся рядом как вечные понятия, приобретают черты времени: смерть — отличительная черта экспериментирующей эпохи, жалость — отличительная черта нового поколения, желание полностью противопоставить себя истории» [19, 67]. Пьеса В. Сигарева отражает эти черты экспериментальной эпохи конца XX — начала XXI в.

Современные драматурги выводят на сцену и *документального героя*, взятого непосредственно из жизни, и выстраивают пьесу на фактическом материале интервью, которые они берут у московских бомжей, солдатских матерей, женщин-заключенных, бывших заложников «Норд-Оста», подсобных рабочих («Яблоки земли» Е.Нарши, «Норд-Ост: сороковой день» Г.Заславского, «Бездомные» А.Радионова и М.Курочкина, «Солдатские письма» Е.Калужских, «Кислород» И.Вырыпаева). Используя технику «Verbatim», драматург, иногда ни слова не добавляя, сохраняет реальную речь персонажей и создает документальный образ героя. Подобные пьесы, поставленные в «Театре. doc», оказывают сильное эмоциональное воздействие на зрителя, убеждая его в том, что это и есть жестокая правда нашего социума.

Натурализм и документальный факт роднят их с «жестоким реализмом». И в то же время они нередко эстетически примитивны, фактически не требуют драматургического мастерства: оно заменено монтажом интервью, диалогов и монологов, выстроенных на «сырой реальности времени» (Г.Заславский). Изобилующие ненормативной лексикой, вернувшие на подмостки сцены «язык улицы», эти пьесы в основном представляют субкультуру (И.Болотян, И.Смирнов).

Характерно то, что в прозе 90-х гг. экзистенциальный кризис героя разрешается более оптимистично. Как отмечают исследователи, происходит «усиление эсхатологических мотивов с акцентом на гибели старого и возникновении нового мира, или утверждении нового места личности в бытии», делается «акцент на оптимистическом разрешении кризиса» [16, 119]. Что касается драматургии, то названные стратегии в ней лишь пунктирно намечены.

Современная драма погружает человека в быт, онтологизируя его. Рядом с натуралистической чернухой соседствует метафизика, отражающая состояние общества и его отношение к человеку. Модель героя *социально-онтологического* тоже ориентирована на поиски своего места в жизни. Бывший советский человек оказался в новых социальных условиях, по-своему деформировавших его внутренний мир. Особое место в этом модусе героя занял «*маленький человек*» («Русская народная почта» О.Богаева, «Девушка моей мечты» Н.Коляды) и «*обыкновенный человек*» (Е.Гришковец, Н. Птушкина, М. Арбатова, А. Слаповский, А.Яхонтов и др.).

«*Маленький человек*» живет старыми идеалами, он не стремится вписаться в рыночную экономику, живет как живется, хотя не лишен здравого смысла, понимает правила жизни и стремится доказать право на бытие (О.Богаев, Н.Коляда и др.).

Все чаще появляются пьесы, в которых раскрывается мир душевной жизни обычных людей. Совсем «*обыкновенного человека*», со средней внешностью, средним достатком и средними возможностями вывел на сцену Е. Гришковец. В его пьесах («Одновременно», «Как я съел собаку», «История русского путешественника», «Планета», «Дредноуты», «Осада») герой не стремится быть никем другим, не надевает чужие маски, он по-человечески трогателен и прост, душевен и предельно, порой по-детски, откровенен. Он не решает сложных вопросов бытия, а рассказывает и вспоминает о том, что всем нам хорошо знакомо, но подает это так, что заставляет посмотреть на себя и на мир иначе, без налета фальши и игры, по-человечески тепло и добродушно. Такой герой необычен для социума начала XXI в. Вместо супермена, стремящегося всеми силами утвердиться в жизни, перед нами нормальный человек, с глубоким чувством и пытливым умом. Такой герой – антипод «новых русских», но именно он близок и интересен зрителю. Может, как раз в этом и заключается популярность Е. Гришковаца?

«*Обыкновенный человек*» пережил перестройку, переменял ориентиры и скорректировал идеалы. Нередко это *герой ищущий* — он хочет отстоять себя и найти свое место в жизни. Одни персонажи современных драматургов

уезжают за границу в поисках лучшей жизни («Дранг нах вестен», «По дороге к себе» М. Арбатовой, «Путешественники в Нью-Йорке» Е. Поповой), другие ищут там богатых родственников («Титул» А. Галина), третьи заключают брачные контракты с иностранцами («Стены древнего Кремля» А. Железцова), четвертые понимают, что путь к счастью сложен и противоречив, поэтому не выдвигают программ, а философствуют и ищут гармонии с миром («Русская тоска» А. Слаповского), пятые изобретают теорию спасения человечества («По дороге к себе» М. Арбатовой). Так, герой М.Арбатовой Мартин приходит к выводу, что спасти мир можно только очищая человека и окружающую среду. Подобная концепция спасения человечества не нова, она зиждется на традиционных нравственных принципах, но сегодня, когда катастрофически утрачиваются общечеловеческие ценности, она воспринимается как банальность.

«Обыкновенные герои» осваивают новые профессии на рынке труда. В их лице нашла искаженное продолжение активная жизненная позиция соцреалистических героев. Они приспособляются к жизненным условиям («Титул» А. Галина) и часто нарушают правовые и нравственные нормы: заказывают по телефону проституток и «мужчин по вызову» («Злодейка, или Крик дельфина» И. Охлобыстина, «Сирена и Виктория» А. Галина). Желание заработать деньги и «вписаться» в стабильный обеспеченный быт заставляет молоденьких девушек («Конкурс» А. Галина) идти на унижение — принимать участие в конкурсе для отбора на работу в ночных клубах Сингапура. Однако подобные «обыкновенные герои» не утратили и серьезных чувств, способности любить.

Драматурги 90-х гг. вывели на сцену и таких героев, мир которых предельно сужен до сугубо «личного» (Р.Белецкий, Н.Птушкина, А.Яхонтов). Это «асоциальные герои»: их не волнует общественное бытие, они переживают, радуются, скандалят, решают только свои проблемы. Многих персонажей вполне устраивает пространство, в котором они живут своей частной жизнью. По утверждению российских социологов, «в стране явно преобладает не «государственный», а «частный человек», главным для которого является благополучие семьи и его собственное [23, 91]. Вот почему драматурги все чаще выводят на сцену женщину как хранительницу домашнего очага. Счастье лишь в семье видят герои пьесы С.Лобозерова «Семейный портрет с посторонним», Татьяна и ее мать из пьесы Н.Птушкиной «Пока она умирала» («Куда девать мне свою нежность и любовь?», «Господи, как я хочу внучку!»). Ищет семью одинокий Философ из пьесы Н.Садур «Панночка», стремится обрести семью и Валентин («Уйди-уйди» Н. Коляды). И если для женщины советской эпохи были важны общественная деятельность и трудовой энтузиазм, то для женщины постсоветского периода движущей силой стала своя *любовь*. Так, герои Н. Птушкиной («При чужих свечах», «Жемчужина черная, жемчужина белая», «Овечка», «Пока она умирала», «Пизанская башня», «Монумент жертвам») выносят на суд зрителя самое сокровенное – свою любовь, свое понимание добродетели и порока. Вечная тема звучит в пьесах Н. Птушкиной уже по-

новому. «Женщина потребовала любви, женщина приказала любить себя, женщина опередила мужчину и в словах, и в поступках, и в решении; женщина видит и слышит только любовь, женщина готова на все — на суд, на преступление, даже на смерть ради любви» [4, 181]. Героине этого типа не присуща женская покорность, она любит и ждет для себя такой же ответной любви. Повествуя о классической драме любви в пьесе «Жемчужина черная, жемчужина белая», Н. Птушкина наполняет ее современным подтекстом неприятия национальной вражды, идеологической нетерпимости, поэтизирует возвышенные отношения мужчины и женщины, помогающие преодолеть власть табу и предрассудков.

Стремясь обрести свободу, развенчивают наивный феминизм русских женщин героини М. Арбатовой («Дранг нах вестен», «Взятие Бастилии», «Пробное интервью на тему свободы»). Драматург анализирует положение женщины в постсоветском обществе и раскрывает стратегии ее социального поведения. Героини М. Арбатовой превосходят мужчин своим интеллектом, энергией, предприимчивостью, самоутверждаются благодаря рациональному мышлению и деловитости. Они самодостаточны. Сила их характера не позволяет подчиняться и унижаться, перейти на положение существ второго сорта, хотя их не покидает желание любить и быть любимыми. Ситуация сложного нравственного выбора заставляет их принимать волевые решения. Однако полная свобода для большинства оборачивается одиночеством, инаковость и независимость оказываются препятствиями для достижения счастья. Женщины М.Арбатовой поступают не как все, страдают от одиночества, хотя находятся в кругу близких, но не отступают от своих принципов.

Решение извечных проблем человеческого существования, стремление обрести новые ракурсы и масштабы видения мира и человека, утверждение ценностей обычного земного бытия находят место и в пьесах А.Слаповского, П. Гладилина, О.Мухиной, Ю.Эддиса, А.Яхонтова, М.Курочкина. Поиски новой гармонии обусловили появление *неосентиментализма* (Н.Иванова), в котором преобладает чувственный мир обычных людей, изображается идеальная любовь, преданность, верность, страдания. Проблемы социума при этом выносятся за пределы сюжета, они лишь имплицитно присутствуют в сознании героев. Так, в пьесе П. Гладилина «Другой человек» представлена парадоксальная ситуация: два человека Он и Она встречаются впервые, но потом «узнают», что они муж и жена. Он — преступник, пьяница, она — одинокая женщина, которая поверила в то, что у нее есть муж и дети. Два человека нашли друг друга и избавились от одиночества. Они искали забвения, которое, в свою очередь, искало их и достигло неожиданно. Драматург вспоминает мудрые слова легендарного Бодхидхармы: «Не важны ни учения, ни добрые дела — все это ничто. Есть только один путь — забыв себя, искать высшее в себе самом». Герои пьес П. Гладилина любят мечтать, любить до абсурда, стремясь изменить несовершенство своей судьбы.

Модель героя в постмодернистских произведениях часто является пародией на персонажей «оригинала». В пьесах воссоздается виртуальная реальность, отражающая современный взгляд на социум, исторических личностей и современников («Козлиная песнь, или Что тебе, Гекуба?» В. Коркия, «Ленин и Клеопатра» А. Образцова, «Мужская зона» Л. Петрушевской, «Русь немецкая», «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова и др.). В пьесе «Зеленые щеки апреля» семейство Ульянова-Крупской изображено М. Угаровым в пародийно-ироничном плане и предстает как знак разрушения. Вагнеровский, моцартовский, россиниевский, леонковалловский коды используются драматургом для того, чтобы оттенить враждебность большевистской логики и этики миру культуры и нормам цивилизованности.

В римейках появляются «персонажи-симулякры» в качестве «копий» оригинала, но эти «копии копий» четко выявляют черты личности современника. Так, М. Угаров в пьесе «Смерть Ильи Ильича» («Облом-off») в главном герое видит категорию лишних людей, девиз которых «добрый человек живет в бездействии и покое» полностью дискредитируется девизом Штольца — «Дело надо делать». Новый Обломов «наследственно» пассивен, ему присуща инфантильность, он не принимает ценностей нашего времени. Обломов в финале — почти труп. Доктор называет его недуг тотусом — болезнью, которая не позволяет выжить. Захар, поминая своего барина, говорит, что в жизни после смерти Ильи Ильича все стало по-другому: кругом одни акции и акционеры, сегодня правят бал Штольцы, утверждая себя в рыночной экономике. Таков вывод, диктуемый реальностью. Но автор — на стороне Обломова, а не тех, кто «делает деньги».

Так жизнь продиктовала «смену героев» в драматургии, отразив ее стремление к адекватному постижению мира.

III. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

В современной драме можно выделить *два полюса*: произведения, тяготеющие к метафорической насыщенности и усложненности с ослабленным сюжетным развитием, и пьесы, основанные на напряженной, занимательной интриге. В первом случае авторы преимущественно ориентируются на чеховскую традицию (максимальное приближение к правде жизни, внешняя будничность, философский подтекст, ощущение бессмысленности текущей жизни, критический взгляд на человека). При этом драматурги в пародийно-ироническом ключе инсценируют современную действительность, погружая героев в подробности быта и размышлений. Драма приобрела трагикомический подтекст, утратила динамику действия,

стабилизировала «открытый финал». Правда, обозначился и другой путь реализации чеховской традиции. Так, одни прибегают к пародийной интерпретации ситуаций («Чайка спела» Н. Коляды, «Вишневый садик» А. Слаповского) и сюжета («Поспели вишни в саду у дяди Вани» В.Забалуева и А. Зензинова), другие — к прямым «переключкам» героев и мотивов («Оборванец» М. Угарова, «Остров Сахалин» Е.Греминой), третьи «дописывают» чеховскую пьесу («Чайка» Б. Акунина) в форме римейка-сиквела.

Противоположный полюс представлен произведениями с *напряженной интригой*, занимательным сюжетом, интегрирующими признаки различных эстетических систем (Н. Коляда, Н.Садур, Н.Птушкина, А.Галин).

В поэтике современной драмы представляет интерес и пространственно-временной континуум. Как известно, в реалистической драме главную роль играет *место*, в модернистской — *время*, в постмодернистской — *единое пространство-время*. В конце XX — начале XXI в. эти важные структурообразующие факторы меняют свои акценты. Если для классической драмы XIX в. время не имело особого значения, а главным считалось место, так как «герои скучали независимо от времени, но независимо от места» [17, 289], то на современном этапе чаще всего главным является «*здесь и сейчас*», что определяет структуру пространства, локализуя его в параметрах дома, квартиры, дачи, города. Это присуще пьесам Н.Коляды, А.Галина, В. Сигарева, М.Арбатовой, А.Слаповского, Н.Птушкиной, Е. Гришковца, Е.Греминой, М.Курочкина и др. При этом пространственно-временной континуум проявляется в разных дискурсах: *бытовом, социальном и экзистенциальном*.

Центральное место в структуре художественного пространства современной драмы занимает *Дом-квартира* — среда обитания, в которой герои вынуждены находиться. С одной стороны, *Дом* олицетворяет порядок, гармонию, красоту — целый комплекс устойчивых семантических мотивов, предметно-образных ориентиров, воссоздающих определенное мифопоэтическое пространство, в котором живут герои, с другой — он свидетельствует об их социальном статусе и представляет их жизненную опору, нравственные и эстетические качества, духовность. В то же время *Дом* может олицетворять хаос, развал, как определяющий признак неустроенности человека в этом мире.

На протяжении XX в. образ *Дома* менялся, отражая онтологические и социальные изменения в обществе. В начале века исчезает русская *усадьба* и остаются только воспоминания о вишневом саде и дамах в белых платьях. Чеховское дворянское гнездо превращается в *усадьбу-дачу*, ностальгия по которой ярко проявится в русской драматургии конца века в качестве синдрома уходящих ценностей. Дворянско-усадебный космос сменяется в советской России замкнутым пространством *квартиры*, которое постепенно суживается до коммуналки или дачного дома.

Внутреннюю гармонию быта и бытия нарушила революция: наступил хаос души, возник страх существования. Этот переходный период наглядно представлен в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных». Дом с его неповторимым онтологическим этосом, уютным внутренним микрокосмом отражал мир Турбиных и сочетал дружественную открытость и устоявшуюся защищенность, о чем свидетельствовал интерьер: столовый гарнитур, стол и стулья, пианино, бронзовые часы, изразцовая печка, икона Богородицы с ясными глазами. Субстанциальность домашнего уюта говорит об устроенности быта. Все персонажи Булгакова стремятся в этот уютный *Дом* – оплот против хаоса, уныния, разрухи. Но обитателям уютного *Дома* тоскливо и тревожно: ведь они готовятся уйти из него навстречу своей неясной судьбе. *Дом* подвержен внешнему (физическому) разрушению, но не внутреннему, ибо он держится на нравственной порядочности этой семьи. Булгаковский *Дом* приобретает черты трагического и утрачивает значение *Дома-крепости* (лат. *Domus* – крепкое, поместительное, защищенное).

Уже во второй пьесе «Зойкина квартира» М. Булгаков показывает не *Дом*, а «подозрительную квартирку» под вывеской пошивочной мастерской. Это временное пристанище. В нем нет кремовых штор, играет разбитое фортепьяно, висит портрет Карла Маркса, в нем манекены похожи на дам, а дамы — на манекенов. Здесь кипят страсти и вершатся судьбы, но герои мечтают о Париже и не ищут спасения в *Доме*. И в унисон обстоятельствам звучит песня «Покинем, покинем край, где мы так страдали...». В пьесе «Бег» герои вообще лишаются своего *Дома* и ищут его за пределами России. *Дом* в пьесах М. Булгакова приобретает метафорический смысл катастрофы старой жизни.

В середине XX в. в пьесах русских драматургов появляется уже *советский Дом-квартира*, в которой обустраивается новая жизнь. В драмах В. Розова («В добрый час!», «В поисках радости»), А. Арбузова («Годы странствий», «Город на заре»), А. Володина («Фабричная девчонка», «Пять вечеров») все герои имеют свой дом-квартиру, куда возвращаются. Художественное пространство «Пяти вечеров» замкнуто в параметрах коммунальной квартиры, но вмещает нравственные ориентиры прошлого и настоящего, судьбы героев, их нелегкую жизнь. Позже, в 80-е гг., в пьесах В. Розова («Гнездо глухаря», «Кабанчик») *советский Дом-квартира* будет подвержен катаклизмам времени и станет ощущать свою неустойчивость и неблагополучие. Это качество *Дома* наиболее ярко проявится в пьесах А. Казанцева («Старый дом»). Будничная повседневная обстановка старинного двухэтажного особняка в одном из переулков Москвы, привычный ритм жизни обнаружат свою неустойчивость в конфликте отцов и детей, как и в пьесах В. Розова. Не выдержав духовной глухоты окружающих, молодые люди покидают обжитый дом.

С приходом в драматургию А. Вампилова коннотация *советского Дома* меняется. В отличие от героев А. Володина и А. Арбузова, всегда имеющих свой *Дом*, герои пьес А. Вампилова — бездомные люди. Таким же

бездомным оказывается и Тевье-молочник в «Поминальной молитве» Г. Горина.

В пьесах драматургов «новой волны», в частности Л.Петрушевской, пространство *Дома* приобрело черты дачи, коммунальной квартиры, комнаты в общежитии, отражая художественную концепцию бытия. Фактически это «жилплощадь», где персонажи пытаются укрыться от внешней жизни. *Дом-квартира / дача* отражают два масштаба бытового существования человека: социум и частный мир. Квартира как основной топос бытового пространства демонстрирует положение человека в обществе. У Л.Петрушевской это пространство заполнено конфликтами, спорами, скандалами, страстями, оно выявляет не только о социальный статус персонажа, но и дискомфорт его жизненных условий. Интерьер оттеняет психологическую несовместимость персонажей, их материальный недостаток. Социализированный предметный мир воспроизводит социально-конкретную реальность, мотивирует поведение героев, становится профанированным и единственным проявлением бытия, символизирует отсутствие перспективы.

Семантика *Дома-квартиры* раскрывается через нарушение социального и бытового пространств, деформацию ценностей вещно-предметного мира, неустроенность быта. *Дом-квартира* для героев уже не является родным пространством, перестает быть крепостью и становится средой обитания. Это свидетельство неудовлетворенности человека в обществе, отсутствия возможности изменить жизнь. «Редукция дома в квартиру означает разрушение Дома как традиционного образа духовного соединения людей», демонстрирует их внутреннюю разобщенность и одиночество [10, 23].

В пьесах конца минувшего века на смену *советскому Дому* приходит *постсоветский*, пространство которого остается прежним (*квартира, коммуналка*), но с печатью новой постсоветской действительности. И в то же время возвращается образ «старого дома» (бывшего «дворянского гнезда»), но уже заброшенного («Русскими буквами» К. Драгунской). Его покупают «новые русские» («Автаназия по-русски» П. Румянцева), в него возвращаются из-за границы бывшие хозяева («Русский сон» О. Михайловой).

В художественном пространстве пьесы «Русскими буквами» К. Драгунской центральное место занимают *Дом* и *Сад*. Они являются этико-философским фундаментом в семантике и структуре художественного мира произведения, реализуются в сюжете, содержат в себе ключ к коллизиям, психологии героев, их судеб. Темпорально-пространственная локализация отражает место повседневной жизни героев в настоящем и прошлом. Дачный дом, напоминающий заброшенное «дворянское гнездо», — метафора. С *Домом* связано детство героев, их прошлая жизнь, Родина. Когда-то он был красивым и уютным, а теперь заброшен: «кругом полное разорение, хаос, разгром, осквернение и гадство. Окна дома выбиты, портьеры сорваны, кресло изрублено топором»[8, 25]. *Сад* тоже заброшен: «в нем черные старые яблони, заросшие клумбы, хромоногие скамейки»[8, 25]. *Дом* продается, но в итоге мы узнаем, что жить в нем нельзя, так как на

химкомбинате произошла авария и предстоит срочная эвакуация. Как и *Дом, Сад* обречен на гибель: в нем умирают птицы. «Дом для зачатий» (в нем должна начинаться новая жизнь) в конце концов оказывается заключенным, мертвым, в нем «обитать воспрещается». *Дом* и *Сад* — вотчина Ночлегова, его родина, его страна — остаются для него лишь символом прошлого, так как он давно живет за границей. Для Скай *заключенный дом* — закрытая дверь в детство, куда нельзя вернуться.

Иронично трактуется «дворянское гнездо» в пьесе А.Слаповского «Вишневый садик». Здесь нет барского дома, есть *чердак* пустующего коммунального строения, предназначенного под снос или реконструкцию. Вишневого сада тоже больше нет, есть одинокое вишневое дерево, несчастный кустик, торчащий в расщелине стены. New Лопехин (Азалканов) покупает дом, чтобы построить отель, и на чердаке с купеческим размахом устраивает свадьбу. Экзотика чердака с поломанной мебелью и плодоносящим вишневым кустиком — циничный жест нового хозяина, который построит *новый дом*, где будет главенствовать не любовь, а сделка и афера.

В художественном пространстве пьес М.Арбатовой *Дом* ассоциируется с Родиной, Россией. Герои стремятся вырваться из этого замкнутого пространства, чтобы вновь обрести себя. Так, Таня и Евгений («По дороге к себе») едут за границу в поисках денег, но в итоге постигают истину: нужно «вымыть весь мир», чтобы всем жилось в нем хорошо.

«Направленное пространство» представлено образом *дороги*, семантика которого — путешествие, выезд за границу. И в то же время *дорога* приобретает метафорическое значение жизненного пути, поиска себя и своего места в обществе, раскрывает характер героев. Пространственное перемещение персонажей характеризует и внутреннюю противоречивость жизни, одиночество как принцип существования. Однако герои М. Арбатовой понимают: «уезжая, ты берешь с собой себя», поэтому ищут причину в себе самих. Для них важны координаты духовного пространства. Маргарита из пьесы «Пробное интервью на тему свободы» мечется в поисках личной свободы, исследуя причины ее исчезновения в обществе. Этот простор и свободу она ощущает лишь в день своего рождения, придя к выводу, что искать выход нужно в самой себе. Переход в другое измерение расширяет пространство, переводит его в плоскость иного уровня — «внутреннее» пространство души, где можно обрести свободу. Подобное «измерение» присуще и другой пьесе этого драматурга («По дороге к себе»), герои которой мечтают о том, что когда-нибудь «родятся дети от свободных людей» и «не надо будет искать себя, «потому что на свободе люди и так рождаются самими собой» [1, 751]. Поэтому приходят к выводу, что «дом надо строить на той же идее, на которой построен мир» [1, 722]. Как видим, герои «направленного пространства», «открытого» в своей структуре, стремятся к изменению и эволюции.

В конце XX в. на сцене стал появляться *Дом* разрушающийся или разрушенный, *дом-пристанище*, в котором доживают, но не живут. В однокомнатной «хрущевке» пребывают персонажи О. Данилова («Мы идем смотреть “Чапаева”»), мечтая о *своей комнате*, чтобы «наконец начать жить по-человечески». Доживают в своих коммуналках герои Л. Разумовской («Житие Юрия Курочкина») и П.Гладилина («Музыка для толстых»).

Разрушение «дома и семьи» как мотив чеховских пьес присутствует в пьесе Л. Зорина «Московское гнездо». Место действия – современная многокомнатная квартира наших дней, в которой духовное и материальное наследство ученого-филолога растаскивается родственниками, не достойными памяти своего знаменитого предка. Трагедия распадающейся семьи не доходит до их сознания. Автор показывает, что квартира как символ семейного дома никому уже не нужна.

Устойчивый образ *Дома* разрушается и в пьесах Н. Коляды. Это *дом*, в котором *невозможно жить*, «дурдом» (Н.Лейдерман), полный абсурда. В «Канотье» дом сотрясает и постепенно разрушает проходящая мимо электричка, в «Трех китайцах» он расположен рядом с котлованом, в доме героев пьесы «Уйди-уйди» течет крыша. Однако этот дом открыт для всех: любой может зайти и считать его своим. «Дурдом» все аккумулировал: уют и развал, хаос и порядок, обычное и необычное, дружбу и ссоры, драки и объяснения в любви, мечту и реальность, праздники и будни. Советский и постсоветский быт в нем воплощает онтологический хаос и экзистенциальную безнадежность. Герои Н.Коляды тоже стремятся покинуть свой дом (Ольга и Инна из «Мурлин Мурло», Дагмар из «Трех китайцев», Сергей Первый и Сергей Второй из «Уйди-уйди»), но не всем это удается. В пьесе «Амиго» *Дом*, в котором живут герои, стар, врос в тротуар, окна наполовину зарылись в землю. Интерьер двухкомнатной квартиры напоминает свалку: «грязно, все углы завалены барахлом, везде колеса от велосипеда, цепи, коробки, банки, доски, досточки, сломанные стулья, столы, продавленное кресло, панцирные сетки и спинки от железных кроватей, кучи белья, старые пальто, рамы и картины, провода, неработающие торшеры» [12, 8]. Проживающим в этой квартире все это нужно: они знают, где что лежит, им тут хорошо. Есть для них одно «райское место» – кухня, представляющая собой и своеобразный сад: «в горшках, деревянных ящиках, в пластмассовых коробках, в бутылках из-под молока, в старых кастрюлях, в баночках из-под майонеза, масла, сметаны и в трехлитровых стеклянных банках – миллионы всяких цветов и растений. Есть и развесистая пальма, и длинный фикус, и даже маленькая березка и крохотная елочка. Все тянется вверх, вьется по стенам, по окну, свисает на стол и от того на кухне по-своему уютно. В других комнатах пыль, паутина, темно, а на кухне светло – под потолком три длинных неоновых лампы» [12, 8]. Так бытовое пространство квартиры суживается до *кухни*. И хотя *Дом* стареет физически, хаос в квартире контрастно оттеняет уют *кухни* — единственного места, где приятно и светло. Разрушение дома как основы бытия, любви, родственных чувств персонифицирует трагизм существования. Квартирный быт оказывается

частью внутреннего «быта» персонажей, их личного бытия, неотделимого от общего состояния социума, в котором все же есть надежда на то, что жизнь наладится.

В пьесах Н. Коляды предметное наполнение пространственной модели, в которой «частная жизнь» представлена как обычная и повседневная, откровенно характеризует героя и авторское отношение к изображаемому миру. И этот бытовой модус пространства автором социализирован: окружение, мебель, поведение персонажа в этом бытовом пространстве раскрывают социальные проблемы общества. Как правило, такое художественное пространство замкнуто. Ситуации, положенные в основу сюжета, требуют ограниченного пространства и времени, поскольку персонаж помещен в естественную для него среду и обстановку, в привычное окружение. Предметный горизонт в пьесах этого драматурга сужен, все предметы в нем обретают функцию знаковой реальности. Интерьер свидетельствует не только о вкусах хозяев, но об их социальном статусе и материальном достатке. Пространство ограничено местом повседневной жизни героев (чаще всего это старая квартира), т.е., ему присущ хронотоп «повседневного пространства и времени», что характерно и для пьес Н.Птушкиной, Л.Разумовской, А.Галина. «Повседневность» пространства опять высвечивает интерьер: письменный стол, на нем старый компьютер, в пластмассовой вазе – сухие цветы, на стенах фотографии («Пишмашка»). В авторских ремарках отмечены «двухкомнатные и однокомнатные квартиры «хрущевки», в которых вся скудная мебелировка включает шкаф, диван, черно-белый телевизор, да еще в «горке» — книги, на потолке дешевенькая люстра, стулья с разъезжающимися ножками («Куриная слепота», «Бином Ньютона»). Вся квартира — будто нежилое помещение: комнаты одна другой меньше, маленький коридорчик, кухня, туалет. В центре — полированный стол, на нем тарелки с едой, пластмассовые цветочки в вазе, картина «Грачи прилетели» («Уйди-уйди»). Интерьер комнаты скомпонован из знаковых деталей: плюшевый коврик «Иван-царевич на сером волке», в рамочках – Почетные грамоты, на кухне — звучит радиоточка («Шерочка с Машерочкой»), обои с голубенькими цветочками по розовому фону («Бином Ньютона»), выстроченные попугайчики, полотенца с петухами, домики с деревцами, салфетки на дверях, стульях, шкафах («Сглаз»). Красота рыночного ширпотребя, кичевость олицетворяют уклад жизни героев.

В *Доме-пристанище* как среде обитания «прописано» семейно-домашнее пространство, в котором на общем фоне беспорядка выделяются детали «уютности» (искусственные цветы, коврики), но они не делают *Дом* «своим», «родным». Среда обитания – замкнутость квартирного пространства – отражает отчуждение людей уже в семьях и неблагополучие их в этом мире.

Современные драматурги видят выход «чаще всего в борьбе с косным пространством, где даже время теряет всякий смысл, в погружении в пространство духовное, где только и возможно измениться и тем самым обрести свободу» [24, 203]. Так, в пьесах Н.Птушкиной знаковым топосом

бытового пространства, суженного до предела, тоже является *квартира*. Однако ее семантика иная. *Квартира*, как правило, малогабаритна, но в ней разгораются большие страсти («При чужих свечах», «Когда она умирала», «Пизанская башня», «Плачу вперед» и др.). Общежитейская ситуация раскрывает вечные вопросы бытия, волнующие нас. «Повседневное» и «внутреннее» время каждого героя вписываются в историческое время и пространство эпохи согласно теории относительности Эйнштейна. Драматург трактует конфликты и вечную тему любви по-новому. Героини Птушкиной — скромные женщины с трудной судьбой, замученные бытом, способны любить. Вот почему главным в ее пьесах является пространство духовное. Быт как реальность существования их мало волнует. Они живут в мире чувственной любви и готовы ради него жертвовать собой.

Иную коннотацию приобретает *Дом* в пьесе молодого драматурга В. Сигарева «Божья коровка возвращается на землю...». Люди построили дом у самого кладбища, которое долгие годы было для них и источником существования. Оттуда приносили конфеты, водку, цветы, все продавалось и съедалось самими жильцами. В интерьере их квартир — кладбищенская атрибутика: надгробья, венки с обветшавшими букетиками бессмертника. Сначала всем было жутко, а потом привыкли. Люди, живущие в этом доме, считают себя мертвецами. Один из героев говорит: «Зачем, мамочка... Мне жить зачем? Для чего? Ты меня родила, а я никто, мамочка... Я мертвый, мамочка! ...Нет меня!!!» [22, 13]. Не случайно и название этого дома — «Живые и мертвые». Хронотоп *Дома* соединяет в себе реалии живого мира и мертвого. Образ *мертво-живого Дома* олицетворяет духовный вандализм общества, в котором люди пребывают в дисгармонии с миром и с собой. Но в душах молодых людей все же теплится надежда, которая, как божья коровка, спустившаяся с неба, стремится вернуться обратно, но остается на земле.

В пьесе «Пластилин» В. Сигарев отражает реальность постсоветской действительности. Место и время локализованы — провинциальный *Город*, все та же жизнь в «хрущевках». Художественное пространство обнажает ее жестокость — в убийстве и самоубийстве, предательстве, изнасиловании и смерти. Сюжет по-настоящему трагический: подросток Максим проходит все круги адской жизни провинциального городка и в итоге гибнет от рук насильников. Кончает жизнь самоубийством Спиря, умирает Бабушка. Драматург, следуя своему учителю Н. Коляде, возвращает нас к жестокому натурализму и показывает «свинцовые мерзости жизни». Действие разделено на короткие эпизоды, обыденные слова звучат поэтично, диалоги ритмизированы. Автор использует не монологи, а развернутые ремарки, в которых происходящее не только описывается, но и трактуется.

И только в пьесах о деревенской жизни *Дом* сохраняет свой неизменный вид: стабильный и крепкий, неподвластный разрушению (С. Лобозеров «Семейный портрет с посторонним», А. Коровкин «Около любви»).

В современной драматургии отсутствует образ *нового Дома*. О нем мечтает героиня Л. Разумовской («Французские страсти на подмосковной даче»): «Большие окна, светлые комнаты, деревянная лестница на второй этаж... Веранда с роскошным видом...где по вечерам пьют чай и разговаривают...» [21, 31].

Художественное пространство *Дома*, сочетающее быт и бытие, онтологическое и экзистенциальное, свидетельствует о том, что драматурги XX века стремились отразить действительность советского и постсоветского времени, показать тесную связь Человека и Дома, обусловленную жизнью социума, его культурой. Произошло преобразование семантики *Дома*: от дома-усадьбы до дома-квартиры / коммуналки / комнаты / дачи / чердака. На смену *Дому-крепости* пришел *Дом-пристанище*, символизирующий социальный статус бытия. Утратилось значение *Дома* как оплота семейной жизни, общности. *Дом*, как и мир, лишился опоры, симметрии, устойчивости, утратив духовное наполнение. Герои пьесы А.Радионова и М.Курочкина «Бездомные» не имеют жилища. Так тема *Дома* постепенно переходит в трагическую тему бездомности.

По мнению социологов, в пьесах 90-х гг. мифология дома, очага, рода отражала основные ценности времени: «человек счастлив, если у него есть семья и крепкий дом (пьесы С.Лобозерова, В.Гуркина, Н.Птушкиной, С. Злотникова, О.Данилова), несчастлив, если семьи нет или она распадается, а дом разрушается (пьесы Н.Садур, А.Галина, Н.коляды, А.Гельмана, В.Мережко)» [9, 188].

Второй знаковый топос художественного пространства современной драмы — *Город*. Центральное место он занял в пьесах Е.Гришковца («Записки к “Диалогам русского путешественника”», «Как я съел собаку», «ОдноврЕмЕнно», «Зима», «Дредноуты», «Сейчас»). В рамках структуры художественного пространства *Город* формируется автором как макромир и микромир: город, в котором живут люди, герой-рассказчик, это город детства, город-мечта. В пьесах сосуществуют пространство реальное и виртуальное, в котором реализуются размышления и фантазии героя-рассказчика. При этом пространство *Города* и личный мир человека соединяются в единое целое.

Город представлен автором в проекции настоящего, прошлого и будущего, приобретает социальный, бытовой и бытийный аспекты. Его пространство можно обозначить как оппозицию — «прошлое – настоящее», «родное – чужое» (Ю.М. Лотман). Образ города состоит из фрагментов сценических и внесценических топосов: люди, машины, улицы, витрины... *Он. ...Вот я хожу по городу, я его так знаю, здесь вся моя жизнь, за его пределами у меня ничего нет, и никого, почти никого, а сейчас я не чувствую его, как город. Я его не чувствую... Я его вижу. И вижу я строения, между ними дороги... в землю зарыты трубы, провода, люки кругом, чуть поглубже метро...»* [7, 86].

В пьесе «Город» драматургом проигрываются жизненные ситуации и раскрываются сомнения и поиски героя-рассказчика пьесы, который

становится ее непосредственным действующим лицом. В городе у него есть друзья, отец, знакомые, человек живет и растет вместе с городом:

Он. ...Но это не тот город, который я любил, или страна... Мне так жаль того мальчика, то есть, меня мальчика, который думал про себя давным-давно: «Господи, какое счастье, что я родился именно здесь!... А сейчас я не понимаю, что это. В смысле, не что это за страна, а почему я ее то так любил, то не любил, почему я здесь живу, почему живу именно так...» [7, 86].

Так через городской топос жизни персонажей автор раскрывает их судьбы и внутренний мир.

Город занимает особое место и в пьесе «Сегодня». Его пространство фрагментарно и в то же время «открыто» в своей структуре. «ЭТОТ город» нигде не кончается, он связан с детством и является «малой родиной». Прогулки по бульварам, поездки на машине – все является предметом пристального внимания героя-рассказчика. С маленьким городом Гвардейск-Ибица связаны детство, учеба в школе одной девочки, ее выпускной бал. В этом городе есть ресторан, в котором иногда можно вкусно поесть. Но параллельно существует город-мечта, который она прекрасно знает, хотя никогда там не была, но «много-много раз видела в черно-белых фильмах». В городе-мечте всегда удивительный свет, блестящий мокрый асфальт и только поливальные машины, все неторопливо и значительно: набережные, мосты, милиционеры. Так *Город* реализуется в материальном, экзистенциальном, сакральном аспектах, приобретая символическое значение *Города-мечты*.

В пьесе «Планета» в городском пространстве особое место занимает *окно*, через которое мужчина наблюдает за жизнью незнакомой ему женщины. Семантика его пространственной границы имеет несколько значений: разделяет индивидуальное пространство и внешний мир; соединяет внешний мир с внутренним; является границей пересечения внешнего и внутреннего миров. Речь идет не о реальном пространстве, а виртуальном. Все условно: мужчина даже не знает, где находится это *окно*, в каком *Городе*, на какой улице. «А окна... их так много! Города разные, а окна одинаковые. Идешь вечером по улице, вокруг много окон. Они все теплые, особенно если зима... Если заглянуть в какое-то освещенное и не задернутое окно можно увидеть люстру или абажур... в общем лампу. Какие-то обои, пятно картины или зеркала на стене, край шторы...» [7, 121]. Герой-рассказчик предполагает, что может делать женщина там, за окном: готовить еду, читать и т.д. Она не знает об этом. Так пространственно-сюжетная коллизия разрешается в режиме «здесь» — «там», приобретая в то же время условную форму.

Пространство «открыто», хотя все события происходят в комнате, которую зритель, как и главный герой пьесы, видит через *окно*. Оно заполнено хроникой дня из жизни женщины: вечер сменяет утро, она идет на работу, потом на свидание, потом разговаривает с подругой по телефону, кокетничает по телефону со своим любовником, любит, ждет, ссорится. С героями спектакля она ни разу не вступает в диалог, существует, вообще никого не замечая. Зато Он все слышит и видит, говорит бесконечно о

любви, о самом себе, о городе. О том, как она покупает шторы на окна, как долго выбирает их, как ее мужчина в этот момент стоит на улице и курит. За окном он видит ее в толстых носках и ночной рубашке, сидящей поджав ноги на кушетке. Он готов подарить ей целый мир. «Женщина для мужчины — это планета. Мужчина для женщины — спутник. Человек вьется вокруг любви, как ночной мотылек вьется вокруг огня» [2, 165].

Окно как выход за рамки замкнутого пространства, является входом в другой, «чужой» мир – в мир любви, взаимоотношений мужчины и женщины. Оно становится «экраном телевизора», в котором отражается жизнь женщины, стоящей у окна. «В этом ничего хорошего нету. Это тоска зеленая... Но, представьте, как все меняется, как изменяется ощущение от вида женщины в окне, если мы, допустим, точно знаем, что она ждет моряка или летчика. Все сразу меняется!» [7, 320]. Всем движет любовь, и мы должны надеяться на то, что она встретится на нашем пути.

Реальный и виртуальный модулы пространства в пьесах Е. Гришковца организуют такие оппозиции, как «замкнутое — разомкнутое». «Разомкнутое» пространство (география путешествий и поездок) сочетается с городским «замкнутым» (родной город), внутренне локальным, раскрывающим микромир героя. «Точечные» локусы (поезд, аэропорт, квартира) образуют «круговое» пространство жизни героя. Такая структура пространства отражает концептуальное художественное единство макро- и микромира, а перемещение из одного пространства в другое создает движущую панораму «частной жизни» героя как составной части общественной. «Разомкнутое» пространство, включающее в себя разные временные пласты, дискретно. Оно соткано из жизненных перипетий героя, его воспоминаний и размышлений, интересных случаев, размышлений о том, как жил, что делал, что помнил, рассказов «без причины» и «по поводу», воспоминаний о друзьях и знакомых, случайных встречных, составляющих его внутренний мир. Так, в пьесе «Как я съел собаку» герой вспоминает о поездке на почтово-пассажирском поезде «от станции «Тайга» до станции «Владивосток», длящейся семь дней». Описание бытового пространства поезда заполняется разными вещами и деталями (купе, коридор вагона, стук колес, чаепитие), разными людьми (машинист, морячки). Оно дискретно, так как мысли героя-рассказчика представляют собой «поток сознания» и воспоминаний — от реалий вагона поезда до виртуальных представлений того, что могло бы быть, что было (поход в кинотеатр, уроки в школе, служба в армии). Плотность пространства вбирает в себя и географию путешествия (Байкал, Русский остров), контаминацию воспоминаний и размышлений (о школе, о поступках, мучающих совесть), конкретику быта, перебивку планов (реального и виртуального: «представьте себе – вы проснулись однажды утром, а вы – гусар» [7, 16]). Разные пласты художественного пространства пьесы аккумулируются в единое целое, в котором особое место занимают такие концепты, как *Родина — Детство — Дом — Судьба*.

Если в пьесе «Как я съел собаку» превалирует интимный характер повествования, то в «Одновременно» господствует стенограмма разнообразных чувств и ощущений. Художественное пространство охватывает часть жизни героя. Он проживает ситуации, которые отражают хронику его биографии и внутреннего мира. Эмпирическая действительность определяет его характер и его перемещения. Бытовое пространство имеет свою систему координат, свои основные составляющие (наблюдения, случаи, поездки). Герой-рассказчик находится в постоянном движении мысли, активизирующей его воспоминания. Автор дает зрителю возможность почувствовать онтологическую одновременность разнородных факторов бытия, осознать реальную сложность человеческой психики. По принципу «потока сознания» Е. Гришковец трансформирует драматургическое действие в пересказ эпизодов жизни, придавая при этом особое значение частностям.

Совсем другим предстает *Город* в пьесах Н. Коляды. Урбанистический пейзаж отражает его общий вид, характерный для типичного провинциального городка России: «далеко-далеко видна церковь, ближе — новостройка, дома шлакобетонные, трамвайная остановка, в доме напротив — молочный магазин, у магазина — огромные старые тополя» [13, 9]. В «замкнутом» пространстве *Города*, как правило, присутствует *трамвай* как символ «цивилизованной» провинции: он «катит с грохотом, сыпятся искры и кажется, что сейчас начнется пожар, что трамвай въедет в комнату» [13, 9]. В пьесе «Уйди-уйди» — город маленький: «четыре пятиэтажки и военный городок на окраине, обнесенный железобетонным забором и колючей проволокой. В домах на окнах цветы, а в окнах казарм видны спинки кроватей, на которых сушатся портянки. Между деревянных домиков гремит — звенит — тащится трамвай» [14, 8]. Это не *Город-мечта*, а место, в котором герои пока вынуждены жить, но их не оставляет желание уехать отсюда.

Пространственно-временной континуум современной драмы во многом метафоричен. Драматурги выстраивают мир-пространство для своих героев, в котором «внешне все может быть вполне узнаваемо, наделено конкретными приметными деталями, сложено как будто по известной чеховской формуле о людях, которые едят, пьют, разговаривают... Но в конечном счете возникает совершенно непривычная, ни на что не похожая реальность, демиургом, творцом которой выступает сам автор» [3, 173]. Так, например, в пьесе К. Драгунской «Мужчина, брат женщины» время не оказывает влияния на то, как живут персонажи, о чем говорят, что чувствуют. В пьесе О. Михайловой «Жизель» время тоже не властно над бытием, ибо квартира, подъезд, все окружающее — виртуальное пространство. Плоскости разных времен соединены в одно московское пространство в пьесе «Ю» Т. Мухиной. Время в ней неопределенно, но зато конкретизировано место — город Москва, в котором люди испытывают душевные трагедии, ссорятся, погибают, пьют, тоскуя по лучшей жизни. Урбанистическое пространство Москвы предстает

как «свое», «родное». Одни ностальгически вспоминают Кремль былых времен («Чистота кругом, цветы, ели, фруктовые деревья на газонах!»), другие находят Москву «красивой в настоящем», третьи хотят доказать ей, что «они еще состоятся» в этой жизни. Автор приходит к выводу: в каждом доме «своя Москва» и каждый соизмеряет свою жизнь по-своему.

Наиболее активно наследует систему времени и места классической драмы Н. Садур («Панночка», «Чудная баба», «Красный парадиз», «Морокоб»). Стремление уехать, невозможность обрести самого себя — все, что было свойственно классической драме, находит место и в ее пьесах, где нет даже смерти, так как мир вывернулся наизнанку, из него нет выхода. Ее пьесам свойственно «заколдованное место и невластное над ним время», где борются мир настоящий и мнимый [24, 198].

Метафоризация пространства становится закономерностью, что в большей степени присуще модернистским и постмодернистским произведениям. Условно-метафорический мир пьесы О. Михайловой «Русский сон» помогает по-новому увидеть обыденное и привычное. Художественное пространство сжато: все события происходят в комнате Ильи, в которой собрано все, чтобы никуда не ходить: «шкаф для одежды, шкаф для книг, буфет с посудой и продуктами, холодильник для тех продуктов, что портятся в буфете, письменный стол, чтобы чему-нибудь учиться, и обеденный, чтобы иногда обедать, и, наконец, большая тахта не только чтобы спать, но и чтобы жить на ней» [18, 4]. Замкнутый мир комнаты, в которой живет Илья, олицетворяет «замкнутый мир» героя, его существование: время динамично меняется, а он лежит на тахте и не замечает его, оставаясь прежним «ребенком». Художественное пространство пьесы — сложная авторская метафора в форме *сна*. Расшифровать его можно по-разному: сон — состояние апатичной души Ильи, сон — состояние России начала 80-х гг. XX в. Все происходящее балансирует на грани реального и ирреального и в итоге завершается, как и подобает сну, кошмарным финалом: Илья превращается в тряпичное чучело, в которое вонзает нож Катрин.

Как и О. Михайлова, О. Богаев тоже манипулирует пространством, произвольно обращаясь с ним (что свойственно постмодернистским пьесам), намеренно погружает своих героев в новую реальность, доводя ее до фантазмагии («Русская народная почта», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги»). В квартире Эры Николаевны («Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги») — представительницы рабочего класса — находят приют Пушкин, Чехов, Толстой, возлагающие надежды на то, что она спасет русскую классику. Подобное мы наблюдаем и в пьесе С. Носова «За стеклом», где в конкретном историческом времени (1878 г.) встречаются Ф.М. Достоевский с Л.Н. Толстым, чего в реальности не было.

Смело играет с художественным пространством и временем А. Хряков («С болваном»). Постсоветская современность, мифология

социалистического общества, карточная игра в литературе XIX в., — все подано в одном контексте и демонстрирует абсурдное нарушение логики. Дистанция во времени (век минувший и нынешний) отсутствует, бытовой, реальный и мифологический планы соединены в одно целое и доведены до гротеска. Игра в карты, построенная на лжи и обмане, ассоциируется с политической реальностью недавнего прошлого, супружескими и деловыми отношениями в обществе.

Художественное пространство в произведениях М. Угарова знаково и ассоциативно. В пьесе «Голуби» знаком-символом является *грех*. Драматург стремится объединить прошлое и современность, стирая границы времени, чтобы показать греховность человека и противопоставить ей высокие идеалы духовности.

В пьесе «Правописание по Гроту» сложная система знаков базируется на «ошибке». «Замкнутое» пространство отражает жизнь маленького города конца XIX в., в котором все руководствуется правописанием по Гроту, но всегда нарушают его, совершая ошибки. Образ-символ *Дома* замыкает порочный круг ошибок: он разрушается, так как при его постройке допущена ошибка; судьбы людей, живущих в нем, тоже разрушаются, ибо их ошибки невозможно исправить. Мистическое противостояние *Дома* и *жильцов*, норм поведения и ошибок раскрывает греховность человека и призрачную свободу творить то, что запрещено. Смысловая конфликтность ассоциативной системы позволяет каждому воспринимать происходящее по-своему. Таковы правила игры автора.

В «Газете “Русский инвалид” за 18 июля», как и в предшествующих пьесах, художественное пространство соткано из знаков, среди которых и знаковые персонажи. Подобно марионеткам они манерно театральны, заданность чувствуется в их поведении и высказываниях (клишированные мысли). Драматург создает иллюзию жизни людей прошлого, осмысливая философскую проблему явного и тайного, истинного и ложного. Гостиная, в которой происходят события, воспринимается как образ остановившегося времени, как картина жизни ушедшей эпохи, представленной в воспоминаниях героев. Загадку остановившегося времени М. Угаров предлагает зрителю разгадать и в пьесе «Зеленые щеки апреля», художественное пространство которой тоже театрализовано и подчинено игре автора со зрителем. Оно становится предметом иронического переосмысления, несмотря на то, что драматург решает сложные вопросы, связанные с судьбой и историей России, с пониманием настоящего. Фиктивная реальность, созданная автором, еще раз заставляет задуматься над сущностью человеческого бытия.

Не случайно критика упрекала современную драму в оторванности от реальности. Быт в ней хотя и присутствует, но отодвинут на второй план. Реальность чаще всего переосмысливается автором через призму его субъективного восприятия. Однако если в начале 90-х гг. драматурги (М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Сеплярский, О. Юрьев и др.)

стремились уйти от жизнеподобия, выстраивая экстраординарные сюжеты, то в конце столетия они стали все чаще обращаться к формам объективной реальности в отражении жизненных коллизий.

Синтез авангардного и традиционного является своеобразным кодом художественного мира пьес и таких драматургов, как П.Гладилин, С.Носов, братья Пресняковы, В.Забалуев и А. Зензинов. И в то же время хронотоп русской драмы начала XXI в. все чаще выстраивается на реалистической основе (Н.Птушкина, Л.Разумовская, С. Лобозеров, А.Галин, В.Сигарев и др.). Как считает К.Гинкас, «...наступает время, когда зритель уже не желает ничего, что его дергает, теребит. Зритель устал от авангарда. Устал от социальных, политических революций, он настолько чувствует себя неуверенным в жизни, настолько раздавлен всеми катаклизмами, в том числе эстетическими, информационными, что желает только одного — покоя. Он теперь хочет...чтобы все было человечно, чтобы спектакль был смешон и мил, чтобы был интересен и простому, повседневному человеку— как он встает, идет на работу, какие у него сложности с детьми, с женой. А еще лучше, чтобы на сцене вообще не было ничего из его жизни. Он хочет увидеть жизнь иную, сочиненную, театральную»[6, 151].

Итак, драматургия конца XX— начала XXI в. предложила свое видение жизни, свой взгляд на действительность. Локализация пространства и времени, контаминация в нем реального и ирреального свидетельствуют о том, что драматурги пытаются понять и отразить сложную постсоветскую действительность в художественном пространстве своего универсума. Правда, не всегда это удается сделать на высоком художественном уровне, но есть надежда, что «переходный» экспериментальный период скоро окончится и ему на смену придет действительно *новая драма*, востребованная *новым* веком.

(опубликовано в учеб. пос. “Комедия в русской драматургии конца XX- начала XXI века”- М.: Флинта/наука, 2006. С. 3-53).