***Е. М. Лепишева***

**СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В ОДНОАКТНЫХ ПЬЕСАХ**

**Е. ПОПОВОЙ И РУССКИХ ДРАМАТУРГОВ**

**ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ ХХ – НАЧАЛА ХХI ВВ.**

Е. Попова – ведущий русскоязычный драматург Беларуси, чьи пьесы по своей проблематике и художественной парадигме органично вписываются в контекст русской драмы. Наиболее близкими для нее (как в советский период, так и на современном этапе) остаются «поствампиловцы», активно утверждающие себя и сегодня (Л. Петрушевская, А. Галин, А. Казанцев, М. Арбатова, Н. Коляда).

Появляются у нее и одноактные драмы, занимающие заметное место в творчестве «поствампиловцев», начиная с 1960-х – 1970-х годов («Оркестр», «Плохая квартира», «Мороз» В. Славкина, «День рождения Смирновой», «Чинзано», «Анданте», «Квартира Коломбины» Л. Петрушевской, «Два пуделя», «Интеллигенты», «Бегун и йогиня» С. Злотникова, «Счастье» Л. Разумовской и др.).

В одноактных пьесах Е. Поповой и «поствампиловцев» впервые актуализируется «*релятивный*» хронотоп, под которым мы понимаем особый тип художественного времени-пространства, манифестирующий «недостаточную субстанциальность» реальности [1, с. 31] (алогичность, иррациональность), что обусловило стык реальных и ирреальных планов и переход от бытовой достоверности к условно-метафорическому изображению.

Попытаемся реконструировать авторское видение времени-пространства, важнейшая функция которого, по мысли М. Бахтина, – создавать модель мира, а точнее, модель «присутствия-в-мире», потому что в центре художественного универсума драмы находится человек.

Экстраординарные сюжетные положения перечисленных одноактных пьес демонстрируют неукорененность индивида в бытии, трагическую незащищенность от деструктивных «внешних» влияний, что позволяет выделить *экзистенциальную* модель «присутствия – в – мире», предопределившую содержательный аспект времени-пространства в этих произведениях.

Способность одноактной пьесы воплотить подобное мироощущение была, как известно, открыта А. Чеховым (водевили), художественные поиски которого стали предпосылками абсурдистской концепции в русской драме («Провинциальные анекдоты» А. Вампилова). И хотя «метонимический перенос разыгранного актерами казуса на миропорядок в целом» свойствен драме как роду литературы [2, с. 19], одноактная пьеса реализует его более интенсивно, будучи нацеленной на универсальное видение мира и человека, предельное «заострение» противоречий действительности (близкое притче).

Это осуществляется за счет емкой концентрации «внешнего» действия в замкнутом времени-пространстве, которому присущи *«сгущенность»* (небольшой временной промежуток вмещает массу событий), ярко выраженная *условность* (приметы исторического времени нивелируются, а предметно-вещное наполнение пространства метафорично) и *относительность* (совмещаются реальный быт и фантасмагория), что позволяет отметить в этих произведениях эстетический код «драмы абсурда».

Можно предположить, что формальный аспект данного хронотопа связан с бинарной оппозицией *реальное-ирреальное*, влияющей на «наполнение» уровней его внутренней структуры.

На реальном уровне сценическое время-пространство напоминает окружающую действительность (вполне конкретную, но не совпадающую полностью с каким-либо историческим временем и географическим пространством), фиксируя, однако, постепенное смещение ее логического основания («недосубстанциальность»).

Следовательно, в центре внимания авторов – не объективные характеристики времени-пространства, а его предельно субъективное видение, что свидетельствует о превалировании перцептуального уровня хронотопа.

Его концептуальный уровень воплощает неблагополучную, «больную» экзистенцию, знаком которой выступает сюжетно не мотивированная пространственно-временная трансформация. Повседневно-бытовое время «размыкается» в вечность: события «здесь и сейчас» сигнализируют об устойчивом дисгармоничном состоянии; пространство – в иррациональную плоскость, переданную с помощью визуально-пластического ряда: бытовые детали становятся «символическими уликами» [3, с. 245], свидетельствующими о тотальной неустойчивости бытия. В пьесах 1970-х – первой половины 1980-х гг. они, как правило, привычны, но поданы в гротескном ключе: акцентированная деформация является симптомом разрушения основ жизни (дома, семьи, человеческого сознания); в произведениях конца ХХ в. – подчеркнуто алогичны, абсурдны, допускают различные интерпретации, демонстрируя вторжение «инобытия» в реальность.

Это дает основание обозначить различные смысловые акценты «релятивного» хронотопа. В 1970-е – первую половину 1980-х гг. внимание сосредоточено на его парадоксальности, логической несоразмерности, раскрытых преимущественно в социальном плане с помощью элементов «сатирического абсурда» [4, с. 2], поданных по-разному.

В одноактных пьесах В. Славкина элементы абсурда «способствуют памфлетному разоблачению» [5, с. 119], усиливая концентрацию изображаемого негатива введением в привычную бытовую обстановку «гротескных» деталей (непрекращающиеся выстрелы в квартире, устроенной на месте тира («Плохая квартира», 1966), телефонные разговоры, «виртуализирующие» жизнь («Мороз», 1968), которые воспринимаются как «прямолинейные» метафоры авторской точки зрения.

Иной ракурс «релятивного» хронотопа демонстрируют пьесы С. Злотникова, составившие триптих: «Два пуделя», «Интеллигенты», «Бегун и йогиня» (1980). Динамичное сюжетное действие локализовано в условном времени-пространстве (парк лишен примет времени и социума), что создает обобщенную модель дисгармоничного мироустройства, которая (в отличие от пьес В. Славкина) раскрывается не в социальном, но в нравственно-духовном плане (отчужденность и одиночество человека). Это осуществляется посредством эксцентричного эмоционально-звукового оформления (гула пролетающего самолета, резких перепадов настроения персонажей), которое не воссоздает ирреальное, но подчеркивает парадоксальность самой реальности.

В отличие от В. Славкина и С. Злотникова, ранняя Л. Петрушевская более контрастно совмещает противоположные ракурсы восприятия мира (реальный и ирреальный), что особенно очевидно в финальных мизансценах, где повседневно-бытовое время-пространство переходит в фантасмагорию. Наиболее яркие примеры встречаем в пьесах «Чинзано» (потеря зрения, изменение внешнего облика), «Анданте» (погружение в наркотический дурман), «Квартира Коломбины» («растворение» реальности в стихии игры).

Если в одноактных пьесах 1970-х – первой половины 1980-х гг. «релятивный» хронотоп выявлял парадоксальность социальной жизни, то в конце ХХ в. акцентирует экзистенциальный характер противоречий (кризис сознания, ощущение метафизической неукорененности), что усиливает трагический аккорд в пьесах. Соответственно, меняется и смысловая нагрузка элементов абсурда: «сатирический абсурд» трансформируется в «структурный принцип» миромоделирования [4, с. 2].

Другой особенностью этого типа хронотопа в одноактных пьесах конца ХХ в. стала тенденция циклизации, связанная с признанием невозможности эпистемологически полного познания мира, который видится фрагментарным и раздробленным. Как следствие – дискретная композиционная структура циклов, объединенных не причинно-следственными, но ассоциативными связями.

Типологические отличия между ними обусловлены нетождественным соположением реального и ирреального времени-пространства. В пьесах Е. Поповой («Истории странного мира») и Н. Коляды («Хрущевка») их взаимопереход мотивирован сюжетом («недосубстанциальность» реальности имеет социальные основания), что сохраняет реалистический план изображения (узнаваемые маркеры постсоветского быта и социума). В цикле «Темная комната» Л. Петрушевской данная мотивировка отсутствует, нивелируются приметы исторического времени, фабульное время-пространство «завуалировано» (восстанавливается из контекста разговоров), что создает образ хаотичного мира, колеблющегося в своих причинно-следственных связях.

Так, триптих Е. Поповой «Истории странного мира» (1992) включает пьесы, каждая из которых вскрывает аномалии различных аспектов жизни постсоветского человека: быта («Дуй!»), социума («Пещера Циклопа»), бытия («Дерево»). Бытовая неустроенность создает в пьесе «Дуй!» атмосферу тотальной релятивности, «благоприятную» для вторжения ирреального. Актуализируется «пограничное» календарное (ранняя весна) и суточное время (сумерки), в течение которого происходит экстраординарное событие (несущее семантику экзистенциальной ситуации): визит инопланетянина на дачный участок постсоветских интеллигентов. Абсурдная ситуация демонстрирует безуспешность коммуникации с опорой на рациональное начало (выяснение познаний в английском языке, окончившееся редукцией выражения «Ду ю спик инглиш» к «Дуй!»). Отстаивается непреходящая ценность коммуникации интуитивной, нравственно-духовной, что «просветляет» атмосферу финала посредством звукового оформления (звуки «родственной» космической жизни).

Социальная деструкция сюжетно смоделирована в пьесе «Пещера Циклопа», воссоздающей путешествие группы экскурсантов к легендарной пещере, оказавшейся муляжом (обыкновенные камни вместо древних минералов, запах квашеной капусты), разочарование от которого нивелируется в финале чудесным явлением реинкарнации.

Предельное обнажение враждебности мира характерно для пьесы «Дерево», экстраполирующей социально-бытовое неблагополучие постсоветской семьи (Эллы и Вадима) на трагическую неукорененность в мире, знаками которой становятся пустота (опустевшее пространство комнаты) и холод (сквозняк из открытого окна). Размышления о бессмысленности жизни заставляют персонажей искать опору в «инобытии», провоцируя ситуацию выбора. В ее функции выступает визит Незнакомца, предлагающего семье перейти в «иное» измерение, что актуализирует оппозицию *реальное – ирреальное*, семантически соотносящуюся с оппозициями *жизнь – смерть, свое – чужое*. Финал пьесы утверждает выбор в пользу жизни: герои принимают решение остаться в «своем», родном пространстве, будучи не в силах прервать связь с «малым миром», символы-лейтмотивы которого – дом и дерево.

Близкий Е. Поповой принцип моделирования времени-пространства обнаруживается в цикле одноактных пьес Н. Коляды «Хрущевка» (1995-1997). Фантасмагорические ситуации здесь тоже естественно вытекают из социально-бытовой деструкции. Реальное время-пространство конкретизировано (время – «наши дни», знаковый топос – малобагаритная «хрущевка») и «размыкается» в ирреальную плоскость лишь с помощью сюрреалистических приемов (например, полета на искусственных крыльях в пьесе «Бином Ньютона»), что свидетельствует о превалировании реалистического плана изображения.

Внимание русского драматурга сосредоточено на эсхатологической проблематике (экзистенциальном ужасе смерти: от трагедии индивидуальной гибели в пьесе «Девушка моей мечты» – до предчувствия апокалипсиса в пьесе «Затмение»), что обусловило мотивную доминанту «смерть», не свойственную авторскому мышлению Е. Поповой. Однако пессимистическая атмосфера отчасти просветляется через обращение персонажей к традиционным смыслообразующим константам (дом, семья), знаками которых выступают (как и у белорусского драматурга) детали повседневного быта: житейский «сор» («Царица ночи»), выстроченные попугайчики, полотенца с петухами («Сглаз»), наделенные глубокой человечностью.

Полагаем, что подобная семантика предметно-вещного мира связана с общей для мировосприятия Е. Поповой и Н. Коляды стратегией «противостояния экзистенциальной энтропии» [6, с. 165], возвращающей реальности субстанциальный статус. Но если у русского драматурга она влечет за собой отчетливый трагический аккорд (ценой духовного прозрения героя становится его гибель), то атмосфера пьес Е. Поповой более оптимистична (отсутствие трагического финала).

Произведения Е. Поповой и Н. Коляды контрастно оттеняет цикл Л. Петрушевской «Темная комната» (1988), демонстрирующий иную концепцию мира и положения в нем человека, которое видится безысходным. Это приводит к актуализации элементов абсурда не только на уровне содержания (как у Е. Поповой и Н. Коляды), но и на уровне формы. Драматические ситуации пьес теряют реалистические очертания, развиваясь в подчеркнуто условном времени-пространстве, воспринимаемом как метафора границы жизни и смерти: тюрьма («Свидание»), больница («Изолированный бокс»), место казни («Казнь»).

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что обращение «поствампиловцев», а впоследствии и Е. Поповой к одноактной пьесе было продиктовано поисками нового сценического языка, эмблематично указывающего на тотальный разлад человека и мира, воссозданный в различных ракурсах. Одним драматургам он видится безысходным (Л. Петрушевская), другим – потенциально разрешимым через «внутреннее» сопротивление личности, прозревающей непреходящую значимость повседневной жизни, что осмысляется либо неизбежно трагически (Н. Коляда) либо более оптимистично (Е. Попова). Это доказывает продуктивность анализа как отдельных авторских стратегий, так и литературных взаимосвязей через пространственно-временной континуум.

1. Кузнецов, И.В. Проблема реальности в «новой драматургии / И.В. Кузнецов // Современная драматургия (конец ХХ в. – начало ХХI в.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всеросс. науч. – практ. конф.. Новосибирск, 4-6 октября 2011 г. / Под ред. Т. И. Печерской [и др.]. – Новосибирск, 2011.
2. Тюпа, В.И. Трагедийный жанр / В.И. Тюпа // Поэтика русской драматургии рубежа ХХ – ХХI веков: сб. науч. ст. – Вып. 3. / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. – Кемерово, 2012.
3. Семеницкая, О.В., Синицкая, А.В. Улика / О.В. Семеницкая, А.В. Синицкая // Поэтика русской драматургии рубежа ХХ – ХХI веков: сб. науч. ст. – Вып. 3. / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. – Кемерово, 2012.
4. Пави, П. Абсурд / П. Пави // Словарь театра. – М., 1991.
5. Гончарова-Грабовская, С.Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ – начала ХХI века: учеб. пособие / С.Я. Гончарова-Грабовская. – М., 2006.
6. Лейдерман, Н. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом / Н. Лейдерман // Современная драматургия. – 1999. - № 1.