

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК МИРОПОНИМАНИЕ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТУРГА

Александра Валерьевна Екабсонс

Доцент Чирчикского государственного педагогического института

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается художественное пространство сквозь призму восприятия современного драматурга. Постмодернистский дискурс формирует новый тип взаимоотношений между литературой и читателем. Исчезает старый читатель-созерцатель, его место занимает активный читатель, читатель-соавтор текста. Границы авторства оказываются размытыми, появляется новый тип соавторства: писателя, героя и читателя.

Ключевые слова: хронотоп, автор, пространство, парапространство, внесценическое пространство, постмодернизм

ABSTRACT

The article examines the artistic space through the prism of perception of the modern playwright. Postmodern discourse forms a new type of relationship between literature and the reader. The old reader-contemplator disappears, his place is taken by the active reader, the reader-co-author of the text. The boundaries of authorship are blurred, a new type of co-authorship appears: the writer, the hero and the reader

Keywords: chronotope, author, space, para-space, non-stage space, postmodernism.

ВВЕДЕНИЕ

Литература постмодернизма - одно из наиболее значимых и вместе с тем наиболее сложных и спорных явлений современного литературного процесса. В современном литературоведении обозначилось целое направление, главный предмет изучения которого составляют поэзия, проза, драматургия постмодернизма. Одним из продуктивных способов выявления художественной специфики постмодернизма на современном этапе его развития нам представляется анализ системы наиболее частотных и художественно значимых топосов, составляющих доминанту пространственной картины мира в

драматургических произведениях, созданных молодыми драматургами в последние десятилетия.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ И МЕТОДОЛОГИЯ

Художественное пространство, или пространство произведения искусства, выражает в искусстве то чувство пространства, которое пронизывает всю культуру и лежит в ее основе. Являясь интегральной характеристикой произведения, художественное пространство придает ему внутреннее единство и завершенность и, в конечном счете, наделяет его характером эстетического явления. Особый интерес к проблеме художественного пространства связан с тем, что вопрос о пространстве является одним из основных как в искусстве, так и в мировоззрении вообще. Конкретные представления о пространстве налагают отпечаток на все используемые художником изобразительные средства и представляют собой один из характерных признаков художественного стиля. Л.Г.Бабенко и Ю.В.Казарин вводят термин «денотативного пространства текста», трактуя его как «<.» воплощенное в тексте индивидуально-авторское знание о мире, представленное в интерпретированном отображении глобальной ситуации, состоящей из макроситуаций и микроситуаций, связанных определенными отношениями и в совокупности раскрывающих главную тему литературно-художественного произведения» [1, с. 153]. В связи с открытием М. Бахтиным теории хронотопа, отдельное рассмотрение художественного пространства и времени некоторыми литературоведами воспринимается как архаизм, однако, по справедливому замечанию Г.П. Макогоненко, "рассмотрение хронотопа знакомит нас с одной очень важной, но все же только одной функцией категорий пространства и времени в художественном произведении, когда они выступают в своей "неразрывности". Так же закономерно и оправдано выяснение индивидуальной роли этих категорий в структуре произведения"[2, 238]. Согласно точке зрения В.В. Савельевой, художественное пространство является «семиотичной реальностью, которая прочитывается только в контексте и с точки зрения личной среды говорящего...», таким образом «визуальное и интуитивное пространства составляют основу миротворчества как автора, так и читателя» [3,87]. Постмодернистский дискурс формирует новый тип взаимоотношений между литературой и читателем. Исчезает старый читатель-созерцатель, его место занимает активный читатель, читатель-соавтор текста. Границы авторства оказываются размытыми, и мы можем констатировать появление нового типа

соавторства: писателя, героя и читателя. Карл Даррел Мамгрэн отмечает существование особого «художественного пространства» в литературе постмодернизма, состоящего из ряда подпространств: «пространство вымышленного мира, или повествуемый мир, пространство говорящего субъекта, или повествователя и пространство читателя, или нарратора – внутритекстового слушателя говорящего субъекта» [4,362]. Первые два подпространства (вымышленного мира и говорящего субъекта) объединяются Мамгреном в «текстовое пространство», которому противопоставляется «парапространство» читателя. «Текстовое пространство», по мнению критика, расширяется за счет всех коннотаций, добавляемых читателем к «денотативному значению слов в тексте, т.е. «простому текстуальному смыслу». Эти коннотации, рождаемые в мозгу читателя...направляют процесс понимания читателем текста, предвосхищая и предопределяя его интерпретацию, и таким образом способствуют появлению читательского метатекста»[4,363]. «Большинство драматургов, - по утверждению Б.С.Бугрова, - 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» [5,173]. Так, в пьесе Василия Сигарева «Пластилин» время не оказывает существенного влияния на то, как живут персонажи, о чем говорят, что чувствуют. Время здесь бессобытийное и потому кажется остановившимся. Время сгущается и становится формой пространства. Люди в этом времени, как отмечает автор, заняты своими проблемами: «Там подобно муравьям копошатся люди. Идут по своим делам и опаздывают. Рассказывают друг другу анекдоты и сами смеются...Находят копейки и теряют рубли. Радуются и грустят, любят и ненавидят...Бегут за автобусом и не успевают, встречаются и расстаются. Любят и ненавидят. Но никто из них не смотрит вверх. Туда, где танцуют голуби. Туда, где рождается дождь. Туда, где на самом КРАЮ стоит Максим». [6, 478]. Замедление времени сопровождается расширением пространства, места действия пьесы. В тексте выделяется пространство автора (пространство говорящего субъекта) и пространство героя, которые составляют «текстовое пространство». Их взаимодействие делает художественное пространство всего произведения многомерным, объемным и лишенным однородности, в то же время доминирующим в плане создания целостности текста и его внутреннего единства

остается пространство повествователя, подвижность точки зрения которого позволяет объединить разные ракурсы описания и изображения. Повествовательный мир постепенно расширяется. Расширение пространства мотивируется постепенным познанием внешнего мира. Так, автор рисует пространство комнаты героя (Максима), далее отправляет героя по другим координатам: улица, квартира друга, фонтан, школа, кинотеатр, стадион и т.д. «Максим поднимается по лестнице на пятый этаж», «побежал», «спрятались за перегородкой», «подходят к кинотеатру с задней стороны», «подходит к подъезду», «калитка детского сада», «спускается по лестнице», «дверь на одной петле», «поднимается по лестнице», «у обшарпанной двери». По мысли Н.А. Николиной: «образы, связанные с членением как времени, так и пространства, метафорически представляют жизнь человека, ее определенные кризисные моменты, его искания на грани «своего» и «чужого» миров, воплощают движение, указывают на его предел и символизируют возможность выбора»[7,135]. Максим дважды проходит по всем пространственным координатам. В ряду пространственных характеристик мы наблюдаем повторы, которые организуют начало и конец произведения. В начале и конце произведения Максим поднимается по лестнице в квартиру, связанную с героем мотивом смерти. Психологическое пространство героя характеризуется замкнутостью, погруженностью во внутренний мир. Пространство героя тесное, суживающееся. Признак тесноты распространяется как на внешний, так и внутренний мир персонажа. Теснота пространства соотносится со сквозным образом тесного, душного круга жутких впечатлений, в котором живет подросток с чуткой и ранимой душой. Максиму тесно: он то падает в обморок («это у тебя от духоты. Душно там, народу много»), то его тошнит, то герой плачет, но чаще всего подростка мучают головные боли. «Перестань, перестань. Больно», «снова Максим лежит в постели. Снова держится за голову. Снова скулит, сжав зубы», «Вдруг начинает плакать на самом деле. Сильно. С надрывом. По-настоящему». Трагические события в жизни героя связаны с суживающимся вокруг него пространством. «Вдруг стены начинают пульсировать. Комната сжимается. Потолок надвигается на Максима... Это уже не комната – это гроб. Максим кричит...». [8,457]. Обстановка, место действия произведения схожа с местом «бытования» героев пьесы Н. Коляды «Черепаша Маня», та же «хрущевка», тот же пятый этаж: «Однокомнатная “хрущоба”, пятый этаж. <...> 18, 5 кв. метров»[5, 115]. Только тесноту комнат «хрущевки» Сигарев передает не квадратными метрами, а действиями в ремарках: гроб

выносят не через дверь – «прихожка узкая – не проходит»[6,428], а через окно с помощью автовышки. Теснота реального пространства соотносится с теснотой внутреннего пространства героя. Реально видимое персонажем пространство дополняется воображаемым. «Максим оборачивается. В калитке детского сада стоит мальчик... Свет падает на его лицо, и становится видно, что это лицо с фотографии на памятнике из нержавеющей стали» [6, 441]. . Максим не хочет покидать этот мир, не хочет идти за погибшим другом Спирой в калитку, «в глубину» детского сада: «Я потом, Спира». Он бросает вызов миру взрослых с чердака: «Обломайтесь...». В пространстве нарратора, или внутритекстового слушателя говорящего субъекта, рождается образ одинокого, брошенного подростка. Он остается один на один с внешним миром, со своим существованием в нем, его предметной, вещной стороной. Единственный выход из сложившейся ситуации – «темнота». Апокалипсическим мировосприятием, обусловленным самой действительностью, ее глубоким кризисом отмечены и такие произведения В.Сигарева как «Фантомные боли», «Черное молоко», «Семья вурдалака». Схожестью мировосприятия отмечены и некоторые произведения Ивана Вырыпаева. Так, герои «Кислорода» не «задушены» теснотой «коммуналки», «хрущовки». Прямое пространство, место действия героев драматургом не обозначено. При необозначенном пространственном континууме описываемые события лишаются конкретной пространственной отнесенности, место действия не оговаривается, и читатель долго находится в полном неведении относительно пространственной организации. Однако, учитывая родовые особенности драматургии, можно предположить, что два персонажа находятся на ограниченном сценическом пространстве. В драме, как и в прозаических произведениях, тоже возможно разделение пространства на прямое и косвенное, что традиционно обозначается как сценическое и внесценическое. Ведущая роль в этой пространственной художественной экспансии выпадает на долю внесценического пространства изображения, или косвенного. И.Вырыпаев вводит косвенное пространство, которое не является непосредственно местом действия героев, а лишь упоминается – в разговорах, воспоминаниях, мечтах, через реплики героев. Структура пространства включает огромное разнообразие пространственных единиц: провинциальный городок, огород, подворотня, дом, квартира, ларек, памятник, Москва, Россия, Камчатка, Баренцево море, Нью-Йорк, Иерусалим. Т.о., формируются определенные топосы, состоящие из локусов или подпространств. Так, топос провинции включает в себя следующие локусы: огород, дом, подворотня, квартиры, поле полыни. Топос

характеризуется соотношением с ним сюжетной ситуации определенного типа. Значимая роль в провинциальном топосе отведена огороду: здесь происходит убийство «некислородной жены», здесь же она похоронена под двухметровым слоем земли, покрытым снегом. Огород, традиционно ассоциировавшийся с жизнью, плодородием, рождает метафору – смерть, также как природный топос – поле полны. Неприглядную картину провинциального города усиливает реплика, описывающая родной город Санька: «Город, в котором среди бела дня на улицах падают от алкоголя, а в квартирах и подворотнях, молодежь втыкает шприцы в прозрачные вены на ногах»[5,4]. Топос столицы характеризуется локусами памятника, где «курят травку», ларьком с Московским ромом, «который разбавляют колой» и «людовой массой, задыхающейся под азотно-аэрозольной дырой»[5,5]. Смысловое наполнение отдельных топосов «Кислорода» - наиболее простой уровень в семантике дискурса. Более сложные содержательные начала проявляются во взаимодействии пространственных единиц. В частности, принцип бинарной семантической оппозиции, лежащий в основе внутренней организации художественного мира, получает пространственную реализацию и в произведении Вырыпаева. Бинарная оппозиция *дом-мир* отражает авторский взгляд на систему ценностей современного человека. Традиционно *дом* характеризует личное пространство человека, своего рода крепость, защищающую его. По мнению М. Горячевой: «Это локус, в котором темпоральные качества проявляются довольно активно, поскольку "дом" – свидетель человеческих судеб, он может напоминать о детстве, о людях, прежде живших в нем, нести на себе отпечаток определенного стиля жизни»[9,152]. Представление о доме, в котором человеку должно быть уютно, где его окружают красивые вещи, декларативно отвергается. *Дом* у Вырыпаева связан с кухней, на которой есть кухонный нож, спальней, «где произошел удар», комнатой, где «была смешная музыка и смешные танцы», огородом с лопатой и «некислородной женой» на «двухметровой глубине». Традиционная семантика *дома* как семейного очага, защищающего, оберегающего у Вырыпаева переосмысливается. *Дом* становится потенциально опасным местом. Оппозиция *дом – мир* вливается в противопоставление малого и большого в пространстве, микро и макромира, смысловые начала которых оказываются более сильными. Для «Кислорода» актуальна антитеза «столица-провинция», обозначенная в репликах персонажей: «Даже собакам было стыдно за свою провинциальную шерсть. Потому что, если взять двух собак с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой от

блех, кусавших собаку Гиляровского, а блохи серпуховской псины, прямые потомки блох, евших безродную сучку деда Серёги... », «главным признаком провинциальности души человеческой является чувство ущербности, которое он испытывает от того, что московские блохи не дают ему покоя своей родословной, и от того, что какая-то невидимая рука заставляет его заправлять свитер в штаны» [10, 5]. В Композиции четвертой «Московский ром» герои пытаются найти ответы на риторические вопросы: «Кому на Руси жить хорошо» и «В какой стране правильней жизнь – в Москве или России?» Каждая географическая координата как мозаика воссоздает картину макромира: Иерусалим, где «люди взрываются как арбузы под палящим солнцем в автобусах и на площадях», Нью-Йорк после взрыва 11 сентября, наводнения в Сибири, стометровая глубина в Баренцевом море и т.д. Т.о., частная картина жизни двух героев вписана в общую панораму мира, в которой можно разглядеть и исламский терроризм, и гибель подводной лодки в Баренцевом море, и наркоманию, и алкоголизм, и факты растления малолетних отцами католической церкви и другие проявления зла.

ОБСУЖДЕНИЕ И РЕЗУЛЬТАТЫ

Помимо прямого и косвенного пространства в данном дискурсе необходимо выделить и пространства героя: субъективное (метафорическое) «пространство души» и реальное (в смысле «художественной реальности» данного текста). Субъективное пространство героев соотнесено с метафорой названия произведения - «Кислород». Кислород - метафора поиска смысла жизни, и в этом поиске герои проходят стадии «кислородного голодания», «кислородного отравления», и наконец, обретают единственное желание - «лишь бы до конца не перекрыли кислород», потому, как «только ради этого кислорода и придумана вся эта сложная и противоречивая земная жизнь»[10,17]. Кислород ушел из жизни не как O₂, а как свободное дыхание свободного цивилизованного человека. Кислород состоит из двух атомов, в произведении – два персонажа: он и она. Назвать их влюбленными трудно: они - не влюбленные, парящие над городом и дышащие друг другом, а двое сомнительных молодых людей, как будто чем-то "надышавшихся", то и дело преступающих все известные заповеди эпизодов, их история - история не любви, а выживания, поиска кислорода. Как верно отмечает М.Громова: «Основная потребность героев – потребность в Кислороде, понимаемом как метафора жизни, ее содержательной, духовной наполненности, в отличие от растительного существования, как некий идеал,

противопоставленный всему тому, что лишает героев этого идеала»[11,307]. Реальное пространство героев реализуется в связи с традиционной оппозицией «я – мир, толпа, люди», которая на языке пространственных характеристик приобретает вид «Я среди людей», «Я в мире» - или же: «мир, толпа, люди вокруг меня». Размышляя о «всемирном добре и справедливости», герои считают «псевдо разумными» рекламу, «внушившую через телеэкраны, какие продукты необходимо покупать, чтобы иметь право жить на этой земле», запрет государства на любовь к тринадцатилетним девочкам, «потому что, когда Нина Чавчавадзе выходила замуж за Грибоедова, на парапете памятника, которому сидят ее сверстницы в ожидании любви, ей было тринадцать», поучать людей, по мнению героев, может только человек, наделенный талантом, «каким обладал один русский писатель, который умел так описывать горе других людей, что полученного за это описание гонорара хватало ему и на рулетку, и на карточный долг»[10;3,7]. Географические перемещения героев из провинции в столицу и обратно обусловлены единственной целью. Жизнь у героев разная, также как и «у летчика, направляющего самолет в здание Торгового центра, и у пожарного, задыхающегося в дыму от гигантского взрыва». Жизнь разная, но цель - одна: все «ищут своими легкими кислород, чтобы не задохнуться от несправедливости, правящей миром»[10,6]. В художественном мире Ивана Вырыпаева представлена многогранная пространственная картина бытия. Драматург воспроизводит конкретные реалии своего времени, мир, который непосредственно видит вокруг себя. Этот мир одновременно и пугает, и заставляет героев искать смысл земного существования, главное слово, тем более времени, как утверждает драматург, осталось немного, так как: «Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого, где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит»[10,17].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Т.о., художественное пространство в текстовом пространстве «Кислорода» Ивана Вырыпаева и «Пластине» Василия Сигарева стягивает на себя смысловые нити художественного мира произведения. Пространственный мир художественного произведения характеризует в достаточной мере абстрактные свойства этого произведения. В статье Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения», высказана мысль, что «каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир

действительности в своих творческих ракурсах». Авторское отношение к пространству обусловило высокую значимость этой категории в их произведениях: пространство является не только пассивным полем действия, но становится выражением непространственных понятий, приобретает сложные смысловые начала. Семантика пространственных единиц художественного мира полностью основывается на личном отношении автора к реальному миру, наполнена его индивидуальным восприятием окружающего. Герои драматургов - это герои ищущие, они хотят защитить себя, найти свое место в жизни. В постмодернизме, в отличие от модернизма, тем более реализма, герой словно вырван из привычной системы координат. Конфликты с обществом и родственниками сняты, нет конфликта отцов и детей, нет вопросов возраста — детства, юности, старения. Тема семейности, столь характерная для литературы реализма всего XIX века — начала XX века в модернизме, а затем и постмодернизме сначала уходит на второй план, а затем и вовсе теряет свою актуальность. Она уступает место конфликту более страшному и вместе с тем бесконечно занимательному — конфликту человека в целом и его отношения к пространству, его места и роли в нем. Перестает быть крепостью и приютом дом, становится лабиринтом город. Вновь и вновь обречен человек искать свое место в пространстве, пытаясь обнаружить с ним родство или какую-либо связь. Он больше не хозяин мира и пространства, он сторонний наблюдатель, временный наблюдатель, наблюдатель перед лицом исчезновения в пустоту, с осознанием своей чуждости вещам и топосам. Надо отметить, что в Узбекистане широко и активно развивается филологическая школа [12], что позволяет говорить о большом интересе к изучению русской филологии и преподаванию этой науки [13].

REFERENCES

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Филологический анализ текста. Под ред. Л.Г. Бабенко. — М., 2003. -400с.
2. Макогоненко Г.П. О художественном пространстве в реалистической литературе//Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.-238с.
3. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. Алматы, 1999.
4. Теория литературы. Том 4. Литературный процесс. Под ред. Борева Ю. М., ИМЛИ РАН, 2001. -624 с.
5. Бугров Б.С. Современная драматургия: тенденции развития / Научные доклады филологического факультета МГУ. Выпуск 2. М., 1998. С.173.

6. Новая драма: { пьесы и статьи }/ Василий Сигарев «Пластилин». СПб.,2008. – С.511.
7. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М., 2003. – С. 259.
8. Коляда Н. «Черепаша Маня» // Коляда Н. «Персидская сирень» и другие пьесы. – Екатеринбург, 1997.
9. Орлова Е. «Кислород» Ивана Вырыпаева. Для человека самое главное найти себя//www.og-irk.ru/?doc=2814
10. Вырыпаев И. Кислород//Документальный театр. Пьесы. М.: Три квадрата, 2004.
11. Громова М.И. Русская драматургия конца XX-начала XXI века. М.,2007.-365.
12. Екабсонс А.В. Персонаж как характер и тип в пьесе Евгения Гришковца «Город»//Материалы международной научно-практической конференции/Проблемы обучения языку и литературе в условиях широкой цифровизации, 1 апреля 2021;