

0.778706

На правах рукописи

Журчева Ольга Валентиновна

**ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ
В РУССКОЙ ДРАМЕ XX ВЕКА**

10.01.01 – Русская литература

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук



Самара – 2009

Работа выполнена в Самарском государственном университете

Научный консультант:

доктор филологических наук, профессор **Голубков Сергей Алексеевич**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **Мильдон Валерий Ильич**;

доктор филологических наук, профессор **Кройчик Лев Ефремович**;

доктор филологических наук, профессор **Крючков Владимир Петрович**.

Ведущая организация:

Казанский государственный университет им. В.И.Ульянова-Ленина

Защита состоится «21» июня 2009 года в 12.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.218.07 при Самарском государственном университете по адресу: 443011, Самара, ул. Академика Павлова, 1, зал заседаний.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Самарского государственного университета.

Автореферат разослан «28» июня 2009 года



Ученый секретарь
диссертационного совета

Г.Ю. Карпенко

Карпенко Г.Ю.

Общая характеристика работы

Драма – это не только самый древний, но и самый традиционный род литературы. Считается, что основные принципы рецепции и интерпретации драматического текста можно применить и к античной драме, и к «эпическому» театру Б.Брехта, и к экзистенциальной драме нравственного выбора, и к абсурдистской пьесе. Вместе с тем исследователи отмечают, что драма изменчива: в каждый исторический период она несет в себе определенный «дух времени», его нравственный нерв, изображает на сцене так называемое реальное время, имитирует «грамматическое настоящее», разворачивающееся в будущее. Драма требует соответствия современному ей уровню общественного и художественного сознания, поэтому-то в процессе своей художественной эволюции она не только становится полем новаторских поисков, но в некоторых случаях – манифестацией творческого метода, направления, стиля.

Актуальность исследования обусловливается необходимостью преодолеть явное несоответствие теории драмы современной теории литературы и практике театра, а также исследованиям, фиксирующим ее историческую изменчивость. Требуется изменение самого категориального аппарата аналитического описания драмы, поскольку драма XX в. нарастающей авторской активностью качественно отличается и от античной, и от ренессансной, и даже от классической драмы XIX в. В связи с этим представляется необходимым заново осмыслить проблемы *жанровой* эволюции и модификации драмы, особенности драматургического *хронотопа* и формы выражения авторского слова – т.е. те аспекты поэтики, которые наиболее ярко воплощают в себе *авторское сознание* в драматургии XX в.

В современной теории драмы эти проблемы практически не исследованы. В свою очередь работы, посвященные теории автора и функционированию авторского слова, касаются прежде всего эпических произведений, отчасти лирики и совсем обходят стороной драму. Решение проблемы автора в драме должно помочь создать качественно новый фундамент для теории драмы собственно XX и XXI вв., исследовать те процессы в драматургии, которые трудно понять, используя традиционную систему аналитических координат.

Новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предложен аналитический аппарат, позволяющий исследовать разнообразные формы авторского присутствия в драме, и выстроена типология, отражающая активизацию авторского сознания в отечественной драме от рубежа XIX-XX вв. до наших дней, от «новой драмы» до новейшей.

Целью диссертационного исследования является раскрытие форм авторского присутствия в русской драматургии XX в., выявление различных уровней проявления в ней авторского сознания.

Цель предусматривает решение следующих *задач*:

1. Обобщение и систематизация теоретических взглядов на проблему автора в драме, выработка новых подходов к этой проблеме, позволяющих

наиболее адекватно осмыслить специфику исторического развития драмы XX века.

2. Выявление основополагающих аспектов становления, эволюции и поэтики «новой драмы» рубежа XIX-XX вв., поскольку вся драматургия XX в. разрабатывает или переосмысливает арсенал художественных средств, выработанных «новой драмой».

3. Идентификация жанра «лирической драмы» применительно к русской драматургии XX в., определение ее базовых параметров и тенденций развития в литературном процессе XX в.

4. Исследование драматургического хронотопа как способа отражения изменений в художественном и театральном мышлении XX в.

5. Изучение семантики древних жанровых структур в драматургической практике XX в., а также исследование изменения театрального мышления в сторону ориентации на устное слово.

Материалом изучения являются наиболее репрезентативные и наименее изученные в указанных ранее аспектах и одновременно достаточно значительные в истории русской драмы XX в. тексты: пьесы Н.Гумилева, М.Горького, Н.Эрдмана, А.Володина, драматургов «новой волны» 1980-х гг. и авторов «новой новой драмы» последнего десятилетия и контекстуальные указания на опыт других драматургов XX в.

Объектом изучения стали специфические формы выражения авторского сознания в отечественной драматургии XX в.

Предмет исследования – структурно-семантические изменения драматургического текста, как то: жанровые новообразования, несущие на себе черты других литературных родов («лирическая драма»); появление и развитие драматургического хронотопа; изменения, вносимые авторским присутствием в само драматургическое слово.

В *методологическую основу исследования* положена как проверенная временем, так и современная теоретическая база: историческая поэтика, семиотика (в том числе, семиотика театра), теория автора. Основополагающими в работе стали отечественные труды по теории и истории драмы А.А.Аникста, В.М.Волькенштейна, В.А.Сахновского-Панкеева, В.Е.Хализева, А.А.Карягина, Б.О.Костелянца, М.С.Кургинян, С.В.Владимирова, В.В.Фролова, М.Я.Полякова, Б.В.Алперса, Б.И.Зингермана, Т.И.Бачелис, К.Л.Рудницкого, Б.С.Бугрова, Ю.В.Бабичевой, А.М.Смелянского, Т.К.Шах-Азизовой, Н.И.Ищук-Фадеевой, Н.Н.Киселева, В.И.Мильдона и многих других; а также исследования различных форм авторского присутствия в работах В.В.Виноградова, М.М.Бахтина, Б.А.Успенского, Б.О.Кормана, С.С.Аверинцева, В.П.Скобелева, Н.Т.Рымаря, И.Б.Роднянской, Т.В.Власенко, Н.В.Драгомирецкой и некоторых других.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Драма – последняя родовая форма, подвергшаяся «субъективизации», активной структурно-семантической трансформации в XX в., что нашло свое выражение в активизации в ней авторского присутствия. Традицион-

ный взгляд на драму только как на литературное произведение, противостояние литературной и театральной жизни драматургического произведения уже преодолены. Стало очевидно, что законы рода, его теория, принятые со времен Аристотеля и до XIX в. включительно, уже не соответствуют тем новым процессам, которые произошли в мировой драматургии XX в. и продолжают происходить в XXI в. Происходит нарастание эпических и лирических элементов, кризис языка и вообще коммуникации в драме, активизация хронотопа как смыслообразующего начала. Все эти процессы требуют особого, дифференцированного подхода к ряду проблем эстетики драмы и, в первую очередь, к формам выражения авторского сознания в драматургии от Чехова и Горького до наших дней.

2. «Лирическая драма» как одна из форм активизации авторского присутствия становится ведущей в те исторические периоды, когда место частного драматургического конфликта занимает конфликт субстанциональный, непреодолимый и неразрешимый без личностного авторского вмешательства.

Авторская активность проявляется на таких уровнях поэтики, как сюжет, конфликт, надтекст и подтекст, орнаментовка пьесы приемами из других родов литературы и видов искусства. «Лирическая драма» прошла исторический путь от «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. до «новой новой драмы» рубежа XX-XXI вв. и стала *магистральной жанровой формой* русской драмы XX в.

Целесообразно выделить 4 этапа развития «лирической драмы»:

- «драма поэтов», осмысляющая опыт лирики рубежа XIX-XX вв.;
- «камерная драма» времен «оттепели», связанная с переменами в духовной жизни общества 1960-х гг. и придающая частному конфликту экзистенциальный характер (А.Володин, А.Арбузов);
- драматургия «новой волны» 1980-х гг. (Л.Петрушевская, В.Славкин, В.Арно), предполагающая иллюзорное разрешение экзистенциального конфликта, освоенного «камерной драмой», с помощью непосредственного вмешательства автора;
- драматургия «промежутка» 1990-х гг. (Н.Коляда) и так называемая «новая новая драма» 2000-х гг., которую можно обозначить как исследование феноменологии современного человека.

3. Через *образы времени и пространства* происходит активизация авторского сознания на разных уровнях текста: в паратексте, в драматургическом конфликте, в мифопоэтике, в системе персонажей и др. Подобная форма авторского присутствия наиболее полно разрабатывается в драматургии М.Горького, формируя главный драматургический и онтологический конфликт, который развивается как противостояние внешнего и внутреннего пространства, Дома и Пути, статики бездействия и динамики движения. В результате драматургию Горького можно рассматривать как единый авторский текст, своеобразное целостно-симфоническое образование.

4. Активно разрабатываются опосредованные формы авторского присутствия в отечественной комедии 1920-х гг., представленной прежде все-

го пьесами Н.Эрдмана «Мандат» и «Самоубийца». Драматургом блестяще используется традиция народного театра во всем многообразии его жанров и традиция народной смеховой культуры русского средневековья. Одновременно с этим рождаются авангардные драматургические формы за счет эпизации драматического слова, разрушения причинно-следственного развертывания действия, использования структуры анекдота в качестве сюжетобразующего начала, что дает возможность появления несвойственной драматургическим произведениям ситуации «сказа», т.е. «чужой речи», *своеобразной авторской маски*.

5. Драматургия и театр XX в. в целом развиваются с учетом новаторских тенденций, связанных с нарастающей авторской активностью драмы. Переосмысливаются формальные жанровые каноны; происходит усиление интуитивного лирического начала, которое воплощается в развитии условности, свободных сценических форм, конструирующих драматургическое событие через сложную систему метафор и личных ассоциаций автора; наряду с этим происходит усиление эпического авторского слова, связанного с ориентацией на технику необработанной чужой речи. Принципиальный субъективизм и обилие формальных экспериментов приводят к диффузности жанровой системы, что проявляется в том факте, что подавляющее большинство пьес XX и XXI вв. не имеет классических жанровых обозначений. Современная драма все больше превращается в свободное авторское высказывание, в котором традиционные элементы драмы выступают лишь как своеобразные опоры рецепции и интерпретации.

Все эти многополярные тенденции в конечном итоге обнажают важнейший структурный элемент драмы XX в., *авторское сознание*. Нарастание присутствия автора, значительность его субъективного влияния на все элементы пьесы, различные формы проявления авторского сознания – это то, что видоизменяет и трансформирует русскую драму XX века.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что в нем предлагается новый терминологический аппарат для анализа драматургических произведений XX–XXI вв., центрированный вокруг проблемы автора и способов выражения авторского сознания.

Практическая ценность исследования. Результаты, достигнутые в ходе исследования, применимы в академическом курсе истории русской литературы XX в., а также в теоретических курсах. На основе исследований разработан спецкурс и спецсеминар для вуза и факультатив для школы «Русская драма и театральное искусство XX века». Кроме того, результаты исследования могут быть использованы в качестве аналитической базы для историко-литературных исследований в области драматургии и театра в литературоведении и театроведении, а также в практике литературной и театральной критики.

Основные научные и практические результаты диссертационной работы были *апробированы* в виде научных докладов и обсуждены на ряде научных и научно-практических конференций разного статуса: Международная научная конференция «Культура и текст» в Барнаульском государ-

ственном университете (Барнаул, 1997); Сессия Академии педагогических и социальных наук «Содержание образования и становление ноосферы» (Москва-Самара, 1998); Международная конференция «Максим Горький и XX век». Горьковские чтения 1997 в Нижегородском государственном университете (Нижний Новгород, 1997); Международная научная конференция «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе» в Гродненском государственном университете им. Янки Купалы (Гродно, 2000); Международная научная конференция «Русская литература XX века: итоги и перспективы». МГУ им.М.В.Ломоносова (Москва, 2000); Международная научная конференция «Традиции русской классики XX века и современность». МГУ им. М.В.Ломоносова (Москва, 2002); Международная конференция «Максим Горький и литературные искания XX столетия». Горьковские чтения в Нижегородском государственном университете (Нижний Новгород, 2002); Межрегиональная научная конференция «Актуальные вопросы изучения и преподавания русской литературы в вузе и школе». Ярославский государственный педагогический университет (Ярославль, 2004); X международная научная конференция МОПРЯЛ «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» в Гродненском государственном университете им. Янки Купалы (Гродно, 2005); Всероссийская научно-методическая конференция «Движение художественных форм и художественного сознания XX и XXI веков» в рамках проекта «Самарская филологическая школа» в СГПУ, при участии СамГУ (Самара, 2005); Всероссийская научная конференция «Мир России в зеркале новейшей художественной литературы» в Саратовском государственном университете (Саратов, 2004); XXX Зональная конференция литературоведов Поволжья (Самара, 2006); Международная научная конференция «Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках» (Российско-германский проект, СамГУ и САГА) (Самара, 2006); Международная научная конференция «Поэтика и лингвистика», посвященная 100-летию Р.Р.Гельгардта (секция «Литература и театр») (Тверь, 2006); Международная научно-практическая конференция, посвященная 90-летию Л.А.Финка (Самара, 2006); Вторая всероссийская научная конференция «Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI вв.» (Саратов, 2007); Всероссийская, с международным участием, научная конференция, посвященная памяти Э.Г.Юдина «Системы и модели: границы интерпретации» (Томск, 2007); Международная научная конференция «Современная российская драма», в рамках международного проекта «Метаморфозы жанра: современная драма», организованного Казанским государственным университетом и Университетом г. Гиссен (Германия) (Казань, 2007); XXXI Зональная конференция литературоведов Поволжья (Елабуга, 2008); VII научная конференция «Драма и театр» (Тверь, 2008) и других, а также на ежегодных итоговых научных конференциях СГПУ (с 1990 по 2008 гг.) и СамГУ (2000, 2001, 2002 гг.).

По материалам диссертации опубликовано всего 42 работы, в том числе 2 монографии и 1 учебное пособие, 7 статей в реферируемых научных журналах, входящих в перечень ВАК, общим объемом 83,0 печатных листа.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, 4 глав, Заключение. Список использованной литературы включает около 550 наименований. Общий объем работы – 485 страниц.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновываются актуальность и научная новизна избранной темы, формулируются цель, задачи, теоретическая и методологическая база исследования, положения, выносимые на защиту, определяются теоретическая и практическая ценность, структура работы.

Во введении дается обзор ряда работ, которые затрагивали проблему форм выражения авторского сознания в драме: приводятся точки зрения Б.Кормана, И.Роднянской, А.Аникста, П.Флоренского, П.Пави, В.Хализева, Л.Тимофеева и др. Особое внимание уделено работе Б.Успенского «Поэтика композиции», где разрабатывается понятие «точка зрения», тесно связанное с проблемой автора и универсальное для различных видов художественного текста, а значит, и для драматургического произведения. «Точка зрения», таким образом, коррелирует с аспектами, раскрывающими расширение авторского присутствия в драме. Так *«план идеологии»* проецируется на типологию жанров в драме, т.к. именно своеобразии жанра пьесы формирует идеологический, оценочный смысл произведения, интерпретацию драматургического материала читателем, постановщиками, зрителем. *«План пространственно-временной характеристики»* дает возможность увидеть взаимосвязь сценического пространства и времени и пространственно-временной символической образности, которая присутствует в художественном сознании XX в. *«План фразеологии»* может быть связан с проблемой соотношения действенной фабулы и словесного сюжета.

Таким образом, чтобы достичь поставленной в диссертационном исследовании цели необходимо учитывать 3 модели (формы) выражения авторского сознания в драме XX в.

1. Движение жанров от универсальной структуры к личностно-авторскому определению и связанное с этим стремление к синтезу лирического (как литературоведческой категории) и драматического (как родового признака драмы), что выразилось в жанровом образовании «лирическая драма», которая в разных стилевых вариантах присутствует в процессе всей истории драмы XX в., сохраняя неизменным лишь одно свое качество – категорию лирического.

2. Многовариантное, полисемантическое представление о хронотопе в драме, побуждающее учитывать следующие формы проявления авторской активности. Во-первых, драматург стремится заменить режиссера и сценариста, поэтому в литературном тексте прибегает к постановочным прие-

мам, – отсюда появляется обширный авторский повествовательный текст, как то обстоятельственные и психологические ремарки. Во-вторых, за счет действия и слова происходит создание в драматургическом и театральном произведении концептуальных пространственно-временных координат. В-третьих, образы времени и пространства присутствуют в тексте драмы в словесном сюжете, на подтекстовом, надтекстовом, архетипическом уровне.

3. Изменение «точек зрения», «угла зрения» в драматургическом тексте, т.е. изменение позиции автора по отношению к персонажам, их словам и действиям создает возможность появления несвойственной драматургическим произведениям ситуации «сказа», т.е. «чужой речи», «второго голоса», «авторского комментария».

Именно на этих теоретических допущениях будут основаны все дальнейшие рассуждения о формах выражения авторского сознания в представленных для анализа образцах русской драмы XX в.

В *первой главе «Жанровые и стилевые тенденции русской драмы XX века»* представлены три параграфа, посвященные проблеме становления поэтики «новой драмы» и основным тенденциям ее развития.

В параграфе первом **«Эстетическая ситуация рубежа XIX-XX веков и «новая драма»** речь идет о том, что на рубеже XIX-XX вв. начинают разрушаться традиционные ценности XIX в., что приводит к желанию художников этого времени воссоздать цельный образ мира, наполненный новыми эстетическими и нравственными ценностями. Этот процесс существенно повлиял на развитие драмы на рубеже XIX-XX вв., «новой драмы», того художественного явления, которое противостояло ренессансной театральной системе. В круг драматургов «новой драмы» принято включать А.Чехова, Г.Ибсена, А.Стриндберга, Г.Гауптмана, М.Метерлинка. Кроме того, к ним по своим эстетическим поискам примыкает русская символистская драма – И.Анненский, А.Блок, Л.Андреев, Ф.Сологуб и др.

Драматурги «новой драмы» могли ставить в центр своих произведений либо внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и неотвратимых изменений; либо бытие предстало на сцене как бы в чистом виде: философское содержание не скрывалось за внешне незначительной оболочкой, а выступало в космических масштабах, обобщенных формах, всечеловеческих конфликтах, как прямое столкновение человека с роком, с судьбой.

Состояние современного человека М.Метерлинк назвал «трагизмом повседневной жизни», – когда обыватель неожиданно осознает себя в руках судьбы и вынужден соотнести свою жизнь со временем и вечностью. Это приводит к значительной трансформации внешнего конфликта: противостояние человека и изначально враждебного ему мира, внешних обстоятельств. Подобный конфликт виделся изначально неразрешимым, фаталистическим и максимально приближенным к трагическому.

Подлинным стержнем драматургического действия становится внутренний конфликт, борьба героя с самим собой в условиях враждебной действительности. Этот конфликт также неразрешим в рамках пьесы из-за внешних, фатально подчиняющих себе человека обстоятельств. Поэтому герой, не находя опоры в настоящем, чаще всего ищет нравственные ориентиры в неизменно прекрасном прошлом или в неопределенном светлом будущем. Неразрешенность внутреннего конфликта на фоне неразрешимого внешнего, невозможность преодолеть автоматизм жизни, внутреннюю несвободу личности – это структурообразующие элементы «новой драмы».

Своеобразие конфликта в «новой драме» сформировало новую пространственно-временную систему координат. Драматургическое время приобретает своеобразную двуслойность и двунаправленность: действие происходит в настоящем, но проецируется на всю человеческую жизнь, иногда на жизнь нескольких поколений, пока существует неисчерпанность конфликта. Драматургическое пространство может расширяться до пределов вечности, до космических масштабов, поскольку персонажи здесь являются персонификацией различных способов отношения к миру, а противостоит им фатум, олицетворенная (или неолицетворенная) враждебная действительность («Анатэма» Л.Андреева, «Непрощенная» и «Смерть Тентажилля» М.Метерлинка). Однако полем драматургической борьбы может становиться и камерное пространство дома, и самые близкие люди оказываются противниками («Фрекен Юлия» А.Стриндберга, «Три сестры» А.Чехов).

В параграфе втором «Поэтика «новой драмы» новаторство нового направления рассматривается с точки зрения выявления в драме форм выражения авторского сознания. Драматурги использовали прием античного хора, вводили в текст пьес героя-резонера и даже теще-актера (Ф.Сологуб), появлялся герой, соотносимый с лирическим героем в поэзии, создавали принципиально иную систему ремарок, приводили сюжет к особому рода «психологической ситуации», ситуации экстаза, соотносимой с «надрывом» у Достоевского и многие другие приемы. Основным секретом техники «новой драмы» явилось изменение самого представления о присутствии автора, о характере авторского слова, о соотношении слова диалогического и монологического в тексте пьесы и спектакля. Не только диалог, реплика, ремарка, интонация, но и молчание формирует в «новой драме» значимый текст. Совершенно особая область речевых и невербальных эффектов в «новой драме» возникает благодаря «подтексту». Двойственная природа слова в «новой драме» образует явление, называемое обычно *подтекстом*, или «диалогом второго разряда» (М.Метерлинк), или «*подводным течением*» (Вл.Немирович-Данченко).

Подтекст в силу специфики не мог появиться в пьесах, построенных на условном, нереалистическом, внебытовом материале, здесь потаенный смысл должен был раскрываться другими способами. В условных драмах (М.Метерлинк, Л.Андреев, А.Блок) ситуация экзистенциального нравственного выбора героя более обострена и отточена. Одним из приемов соз-

дания такой ситуации оказывается обращение к литературным, историческим, мифологическим источникам (то есть к «чужому» материалу) и к цитированию, намеренно открытому или завуалированному, известных произведений мировой литературы (то есть к «чужому» слову). Реминисценции, аллюзии, ассоциации, заимствования, переосмысления, цитирование чужих текстов – явление, характерное для художественного сознания XX в. Это давало широкие возможности для создания символов-намеков, метафор, аллегорий, выражавших непреходящую сущность бытия, делало значительными сиюминутные проблемы современного человека и тем самым позволяло преподнести читателю и зрителю в чистом виде вечные законы мироздания. Явление, противостоящее подтексту и одновременно коррелирующее с ним, можно обозначить как *«надтекст»*.

«Новая драма» дала толчок практически всем магистральным направлениям развития европейской драматургии и театра XX в.

В параграфе третьем *«Развитие поэтики «новой драмы»* речь идет о том, что поэтика «новой драмы» определила и последующие поиски нового адекватного драматургического и театрального языка. Активно разрабатывали новаторство «новой драмы» авангардистский экспрессионистский театр и массовое театральное искусство 1910-1920-х гг. Экспрессионистская драма оказалась первым опытом создания драмы «представления», которая диктовала иной принцип выражения авторского сознания и использования авторского слова: удаление от индивидуального, характерного, обращение к субстанциональным основам бытия, рассчитанное не на эмоциональное переживание, а на умственное «созерцание». В русском театре настоящим художественным достижением, предвосхищающим эстетику экспрессионизма в драме, может служить «трилогия» Л. Андреева: *«Жизнь человека»*, *«Царь Голод»*, *«Анатэма»*.

Обращение символистов в начале века к опыту народного театра, к освоению обрядовых форм перебросило мостик от исканий «новой драмы» к политическому, условному, массовому, часто импровизационному, синкретическому театральному искусству 20-х гг. XX в. В первые годы советской власти явилось на свет такое направление в театральном искусстве, как многолюдные революционные представления, так называемые «инсценировки», «массовые действия». Стремление создать обобщенные образы основных классовых сил и вывести революционные события на планетарный масштаб приводило к условно-плакатному (агитационность), аллегорическому (возведение событий в вечностно-временные рамки) характеру изображения. Приуроченность театральных представлений к революционным (обрядовым) праздникам, массовый характер, отсутствие рамы между исполнителями и зрителями, соотношение земных событий с вечными понятиями связывало театр первых лет советской власти с народными праздниками, обрядовыми действиями, средневековым западноевропейским карнавалом и народным театром.

Драматургия и театральная практика XX в., таким образом, разрабатывает и переосмысливает весь арсенал художественных средств, выработанный

ный драмой, начиная с античного театра до «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. Поиски новой драматургической поэтики на рубеже эпох стали качественным сдвигом в активизации позиции автора в драме и в формировании новых форм и приемов выражения авторского сознания в драматургии и театре.

Во *второй главе «Лирическая драма: процессы жанровой эволюции как средство выражения авторского сознания в драме»* речь идет о возможности «идентифицировать» в русской драматургии XX в. этот жанр, поскольку категория лирического значительно повлияла на формирование своеобразного авторского начала в драме XX в.

В параграфе первом **«Категория лирического и идентификация жанра «лирическая драма» в русской драматургии XX века»** говорится об истории и теории термина, хотя жанровое образование «лирическая драма» теоретического определения и научного обоснования до сих пор не имеет. Начало XX в. представило такие оригинальные опыты в «лирической» драме, как пьесы А.Блока, Н.Гумилева, М.Цветаевой, которые закономерно называли «поэтическим театром» или «театром поэтов». Во второй половине века появились такие художественные феномены, как драматургия А.Арбузова и А.Володина, пьесы драматургов «новой волны» 1980-х гг. и ряд других примеров, которые литературными и театральными критиками, литературоведами были однозначно обозначены как «лирическая драма».

Понятие «лирическая драма» было впервые употреблено А.Блоком в 1906 г. в предисловии к отдельному изданию трех пьес – «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» – с общим заголовком «Лирические драмы». Речь сразу шла не о поэтичности, не о стихотворной форме, не о близости драматических мотивов мотивам блоковской лирики, а о качественно новом художественном явлении, где категория лирического становится структурообразующей.

Формирование поэтики «лирической драмы» начинается с А.Чехова, поскольку поэтика «новой драмы» сама по себе способствовала размыванию жанровых границ и располагала к проникновению лирического и эпического начала в драму и театр. В современной литературе о драматургии А.Чехова речь часто заходит как раз о проникновении структурных особенностей лирики в драматический и театральный текст. Отмечаются здесь мотивы (фонетические и семантические сегменты), ритмы, интонации, образующие своеобразную стихометрию текста; повышенная ассоциативность слов, жестов, звуков, поступков; словесная тема, которую можно угадать во множестве накладывающихся друг на друга вариаций, и многое другое.

Объединяющее начало драматургии Чехова и Блока как раз и обнаружилось в расширении традиционных драматургических конфликтов до их глобальных форм, в особом типе героев, духовно открытых собеседнику (зрителю/читателю), в стремлении к лирическому осмыслению и прожива-

нию конфликта, в монологическом, прерывистом, дискретном построении образов, в использовании разработанной системы символов.

Сюжеты лирических драм А.Блока раскрывают борьбу чувств: строятся они на развитии и смене настроений, развертываются не в логической последовательности, а по ассоциативным связям. Все три пьесы организованы по принципу свободного монтажа сцен, отдельные фрагменты действия представлены как своеобразные вариации лирических настроений автора. В свою очередь, драматургия Блока не лишена субъективной монологичности, характерной для лирики как рода. Не случайно три его ранних пьесы называются «монодрамами». Блок, как и все художники рубежа веков, стремился воссоздать цельный, гармонический мир в душе «лирического героя», но это противоречило бы представлениям о «раздвоенности современного человека», гамлетовскому мотиву. Отсюда возникает такой специфический прием, как «рассеяние» конфликта, когда группа лиц подменяет собой единого героя.

А.Блок был не одинок в своих драматических опытах. Многие символы экспериментировали с театром. В «священное число семи современных поэтов» (выражение В.Брюсова), постигавших театр, входили еще и Ф.Сологуб, З.Гиппиус, А.Белый, Д.Мережковский, Ин.Анненский. В их трагедиях, монодрамах, фантастических драмах им самим и их современникам виделось «предсказание и торжество нового театра» (Ф.Сологуб). Здесь была намечена одна важная общая линия: связь сюжета драмы с надличным и объективным вселенским процессом, поэтому поэты-драматурги и вводили в драму лирику как доминирующее начало. Символизм, стремившийся к господству лирического начала во всех родах литературы, приступил к созданию своей *лирической* драмы.

Историки литературы отмечают, что в 1920-30-е гг. некоторым пьесам Ю.Олеши, Н.Кулиша, А.Афиногенова, А.Арбузова был присущ лирически окрашенный, эмоциональный психологизм. «Лирической драмой» первой трети XX в. интересовался и обозначил ее как новаторское жанровое направление театральным критик и театровед Б.Алперс («Билль-Белоцерковский и театр 20-х годов», «Судьба лирической драмы. «Патетическая соната» в Камерном», «Судьба театральных течений» и др.) В третьей части монографии А.Богуславского и В.Диева «Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946-1966» и в более поздней книге В.Фролова «Судьбы жанров драматургии», а также в работах Д.Садыковой-Грачевой (статья «Лирическая комедия А.Володина «Назначение»» и книга «О советской лирической драме 50-60-х годов») и некоторых других работах отмечено присутствие лирического направления в драматургии конца 1950-х – начала 1960-х гг. (А.Арбузов, В.Розов, А.Володин, В.Панова). В то время в общественном сознании утверждается приоритет личности, преодолевается «теория бесконфликтности», происходят поиски новых художественных форм. В качестве жанровых признаков, в первую очередь, называется своеобразие конфликта, который становится не столько прямым столкновением человека и каких-то внешних сил,

сколько внутренним становлением героя, а также тенденция к перенесению на сцену потока жизни, «импрессионизм» драматургического сюжета, свободное использования «светотени» в построении характеров.

Подводя предварительные итоги, необходимо сказать, что лирическая драма рубежа XIX-XX вв. сформировала свою поэтику, свои формы авторского присутствия, свои приемы выражения авторского сознания и существенно повлияла на становление художественной специфики драмы времен «оттепели», эпохи стагнации (так называемой драматургии «новой волны») и последующей новейшей драматургии.

В параграфе втором «**Лирическая драма начала XX века. «Театр поэта»: Н.Гумилев**» рассматривается драматургия поэтов рубежа XIX-XX и начала XX вв. В драматургических и театральных опытах И.Анненского, Ф.Сологуба, В.Брюсова, З.Гиппиус, А.Блока и их младших современников Н.Гумилева, М.Цветаевой чаще всего видят поиски новой лирической формы или реализацию творческих, философских, эстетических проектов. Тем более что эти многочисленные опыты обладают одним общим признаком – они несценичны, редко ставились в театре. Тем не менее это важнейшая страница в истории развития русского театра и драматургии, повлиявшая на театральное и драматургическое мышления в XX в.

Современное литературоведение о Гумилеве насчитывает уже два десятка лет, но драматургия Гумилева и его обращение к театральной деятельности остаются на периферии его творчества. Драматургическое наследие Н.Гумилева невелико. Г.Струве в свое время определил ядро из пяти дореволюционных пьес, опубликованных самим автором, и одной, изданной посмертно: «Дон Жуан в Египте», «Актеон», «Игра», «Дитя Аллаха», «Гондла», «Отравленная туника». В конце 1980-х гг. опубликована драма-сказка «Дерево превращений», приготовленная к печати еще в 1919, и разысканная в архивах двухактная историческая «сцена» «Охота на носорога», написанная Гумилевым для задуманной М.Горьким серии просветительских «Исторических картин». В архивных документах встречается упоминание еще по крайней мере 6 пьес Гумилева, написанных в разное время и оставленных в разных стадиях готовности к печати или к постановке.

Вслед за театральными теориями А.Белого и Вяч.Иванова, одновременно с художественными опытами футуристов В.Маяковского, А.Каменского и В.Хлебникова, Гумилев пытается вернуть театру его первоизданную театральность, преувеличенность, условность, ритм и музыку драматургического текста, воплощенные в стихотворной речи, т.е. первобытный, первоначальный синкретизм драмы как рода. С одной стороны, Гумилев увлечен эстрадно-драматическими представлениями в модных тогда петербургских кабаре, захвачен виртуозностью малой формы с ее афористичностью, связью с музыкой, танцем, пластикой.

Анализ основных пяти уже названных пьес с точки зрения идентификации жанровой формы «лирическая драма» привел к ряду выводов. В «лирических драмах» Н.Гумилева проявилось стремление к стилизации, ос-

военные чужого исторического, литературного, мифологического материала со скрытым или явным выходом в современность. Возникает определенный тип протагониста, сходный с лирическим героем (в данном случае, в поэзии Гумилева), наделенный мускулиными и харизматическими чертами неоромантизма XX века: в центре персонаж, находящийся в разладе с миром, но не с самим собой.

В параграфе «**Лирическая драма**» в драматургии второй половины XX века» прослеживается развитие жанра на протяжении почти полувека от драматургического творчества А.Володина, через авторов «новой волны», к драматургии Н.Коляды и новейшей драме. Наиболее ярко обозначенное в этой главе стилевое направление проявилось в творчестве А.Володина. И к какому бы жанру, к какой бы художественной форме он ни обращался, «лирическая драма» всегда выступала своеобразной жанровой доминантой, общим знаменателем. А.Володин пришел в литературу в середине 1950-х гг., в тот период, когда советская драматургия преодолевала бесконфликтность, иллюстративность, прорывалась к самым существенным проблемам и конфликтам, настойчиво искала новые формы, стремилась к художественному многообразию. Это было время наиболее важное для самопознания общества через внутренний мир отдельного человека, когда проблема человеческой судьбы могла раскрываться только в границах личного, в коллизиях чисто нравственного наполнения. Именно тогда отчетливо сформировалась в общественном сознании мысль о самоценности каждой человеческой личности в противовес идее человека-винтика. Поэтому-то основным героем драматургии А.Володина становится рядовой человек, который, по мнению драматурга, просто обязан раскрыть все свои потенциальные творческие возможности. Внутреннее выпрямление личности становится пафосом творчества А.Володина на долгие годы. Три ранние его пьесы – «Пять вечеров», «Старшая сестра», «Назначение» – вызывали горячие споры, яростную борьбу мнений, в первую очередь, идеологического толка, часто оставляя в стороне проблемы художественного новаторства драматурга.

Для реализации «лирического» конфликта, чтобы высвободить «заслоненные повседневно» возможности своих героев, Володин обращается к нравственному эксперименту. Он находит своих героев в потоке жизни и вводит их в ситуацию, определенным образом ограниченную и выделенную, которая без боязни неправдоподобия всячески обостряется автором, чтобы извлечь из нее максимум эмоций и смысла. В пьесе «Пять вечеров» автор сталкивает своих героев – Тамару и Ильина – через восемнадцать лет разлуки. Героиня «Старшей сестры», Надя Резаева, случайно оказывается перед приемной комиссией театрального училища и проявляет недюжинный артистический талант. В пьесе «Назначение» зритель и читатель встречаются с «производственной темой», правда, представленной в особом володинском преломлении: талантливый, но одновременно типичный «маленький» человек Алексей Лямин получает возможность проявить свои профессиональные и человеческие качества на посту руководителя

небольшого планового учреждения. С помощью этих «экспериментов» Володин не только показывает, как в новом свете, при новых обстоятельствах может раскрыться с неожиданной стороны ординарный, на первый взгляд, характер, но и как при этом человек, поверив в свои силы, начинает по-другому оценивать свое место в жизни.

Характерной особенностью «лирической драмы» А.Володина явилась новая трактовка драматургического конфликта. Внешняя борьба, столкновение героев уступает место внутреннему соотношению и борьбе двух начал: лирического и сатирического, где лирическое начало выражает авторский идеал, а сатирическое – внутреннюю несостоятельность явления или героя, несоответствие своей природе. В сюжетах володинских пьес почти нет прямого противопоставления героев друг другу, автор не заставляет их вступать в открытое противостояние. Однако принципиальная разница в их жизненных позициях неизбежно обнаруживает себя в ходе действия. Герои, как бы персонифицирующие в себе сатирическое начало, находятся в системе магических формул «поступать как положено» и «жить как все». В любимых же героях драматурга нет ничего до конца определившегося, так как само движение жизни постоянно вносит поправки в их характеры. А.Володин возводит в достоинство изменчивость и внутреннюю независимость человека от чужого мнения. Как ни стойки жизненные принципы «лирических» героев, конформизм бывает сильнее их. Таким образом, сатирическое начало – это еще и своего рода предупреждение, поскольку один шаг отделяет любимых героев Володина от пошлости.

В связи с особенностями конфликта в драматургии А.Володина формируется и своеобразная лирическая атмосфера, проявленное авторское присутствие. Каждая пьеса представляет собой лирическую хронику жизни обыкновенного человека, где любой – главный в этом мире повседневной жизни, потому что автор так воспринимает его и пропускает через свою душу. Ремарки у А.Володина – прямое обращение автора к читателям и зрителям. Они могут расширяться в целые прозаические отрывки, могут включать в себя подробное описание весеннего пейзажа или анализ психологического состояния героев. По своему построению ремарки напоминают лирическую прозу и создают определенный эмоциональный настрой, задают ритм действию. «Лирическому» театру А.Володина свойственна автобиографичность, в той мере, в какой она присутствует в лирике. Часто драматург наделяет героев событиями из собственной жизни: сиротское детство, война, ранение и т.д.

Таким образом, к середине 1960-х гг. А.Володин сформировал жанровые и стилистические принципы своего «лирического» театра: пристрастие к нравственному эксперименту, новаторский конфликт между сатирическим и лирическим началами, изменения в субъектно-объектной организации драмы за счет возрастания авторского текста и своеобразной системы ремарок, постоянное обращение в драме к чужому и собственному поэтическому тексту.

«Лирическая» драма А.Володина оказала большое идейно-художественное влияние на такой феномен литературы 1970-х – начала 1980-х гг., как «новая волна» в драматургии. Это целая плеяда художников, творчество которых было названо «новой волной», «молодой волной», «поствампиловской драматургией».

В пьесах «новой волны» на сцену вышел герой, уже ее посещавший, но еще не вполне прижившийся на ней, герой, находящийся в некоем межумочном, промежуточном положении. Это было противостояние личности и среды, не столько внешнее, проявленное, сколько подспудное, существующее в душе героя. Драматургия «новой волны», таким образом, осваивает экзистенциальный конфликт человека с миром. Все это неизбежно приводит к мысли о соотношении драматургического конфликта 1970-80-х гг. с особенностями драматургического конфликта рубежа XIX-XX вв. Именно тогда внутренний конфликт становится основным конфликтом эпохи: на фоне духовного кризиса общества герой пытается преодолеть собственную душевную дисгармонию. Особенность проявления этого конфликта в современной драматургии такова, что он видится в своем роде всеохватным, поразившим все слои общества. Чем глубже проявлялся духовный кризис общества, тем острее становилась проблема соотношения человека и социума, «человека среди других», проблема социального слоя, своего круга, где конфликтная ситуация не обостряется, не преодолевается, а наоборот, множится. Разлом в душе одного из героев многократно повторяется аналогичной ситуацией с другими героями, подчеркивая общность судьбы поколения. Таким образом, модель «главный герой в окружении второстепенных» перестает работать, действие разворачивается панорамно (можно сказать многосюжетно: у каждого героя своя жизненная история, представленная равнозначно другим). Благодаря этому, конфликтная ситуация множится, возникает не одна маргинальная личность, решающая для себя проблемы преодоления внутреннего разлома, а множество, конфликт делится на всех, появляется своеобразная тенденция «рассеивания» конфликта. Так, у В.Славкина во «Взрослой дочери молодого человека» можно наблюдать общее прошлое, объединяющее героев, а у героев «Серсо» – общее настоящее. Л.Петрушевская своеобразно удваивает семейные ситуации в «Уроках музыки» и утраивает судьбы героинь в «Трех девушек в голубом».

Абсурд жизни появляется тогда, когда «раздвоенность» человеческого бытия приобретает иррациональный характер, герой не находит рационального объяснения действительности, обоснования разумности своего существования, в результате – жизнь теряет свой смысл. Абсурдистское восприятие действительности приводит к алогизму диалогов и непоследовательности поступков и реакций. Некоторые произведения авторов «новой волны» балансируют между «пьесой жизни» и «театром абсурда» (одноактные пьесы Л.Петрушевской и ряд ее прозаических произведений – «Квартира Коломбины», «Гигиена», «Песни восточных славян» и др.; одноактные пьесы В.Славкина «Оркестр», «Плохая квартира», «Мороз» и

др.). Способность или неспособность героя преодолеть эту фантазмагорическую действительность проявляет позицию автора.

Проявленное авторское слово – еще одна черта, связывающая «лирическую драму» начала и конца XX в., но теперь оно дает возможность создать некие условия, способные преодолеть конфликт с миром с помощью некой иллюзорности, которую строят для себя герои «новой волны», стремясь выйти из жизненного противоборства. Иллюзия, конечно, разрушается под влиянием неумолимой логики жизни, финал, казалось бы, открыт, герой продолжает свой бег на месте, но появившаяся на миг возможность изменить свою жизнь меняет внутреннее состояние героя, дает ему новые возможности сопротивления среде или заставляет окончательно примириться с ней и сдать свои позиции. Период, длившийся с конца 1950-х до наших дней, можно обозначить как переход от должного к данному.

Драматургия Н.Коляды занимает особое место в современном театре: он начинал как литературный аутсайдер, а теперь он один из самых успешных и плодовитых современных авторов, соединивший в себе все три театральные ипостаси: драматург, режиссер и актер. В пьесах Коляды присутствует та жанровая парадигма, которая выводит его «пьесы жизни» на уровень «лирической драмы». Это связано с особенностями разрешения главного драматургического конфликта XX века, конфликта экзистенциального, неразрешимого, имманентного, который современная «лирическая драма» нашла способ разрешать с помощью выхода в фантастический, сюрреалистический или, напротив, романтический, мир, примиряющий героев с действительностью, а главное друг с другом. В этом разрешении драматургического конфликта проявилось ярко выраженное авторское вмешательство, определенность авторской оценки.

В конце 1980-х – начале 1990-х гг. Н.Коляда писал о том, что долгое время не рассматривалось ни нашим искусством, ни нашей философией, ни бытовым сознанием, – о мистике, непознаваемости жизни и смерти, даже о праве на смерть. В первых самых жестких пьесах («Мурлин Мурло», «Рогатка», «Чайка спела») он совершил прорыв к высотам абсолюта, поскольку то, что происходит с персонажами, – есть не столько выражение авторской воли, сколько некая высшая необходимость, но само движение сюжетов персонажей создает не действенное продвижение конфликта, а скорее лирическое. Уже в ранних пьесах Н.Коляды определились основные черты поэтики, которые и заставляют квалифицировать их как «лирические». Внимателен драматург к звуковой партитуре своих пьес, но речь здесь идет не о ритмико-интонационном рисунке, а о некой звуковой ситуации «надрыва», которая теперь становится не чем-то из ряда вон выходящим, разрешающим драматическую ситуацию, а привычным фоном жизни, на который не обращают внимания. А этот фон, в свою очередь, так же создает атмосферу, как определенный звуковой ряд создавал атмосферу в чеховских пьесах. Коляда нагнетает внешнее напряжение, которое движется истерикой, и разрешается это напряжение тоже истерикой. В дополнение все персонажи не говорят – выкрикивают. Этот постоянный шум и

крик, отсутствие тихого человеческого голоса – своего рода прием: говорить не о чем и не с кем, а говорить хочется. Этот прием влияет на саму драматическую природу произведений, уничтожает в какой-то степени драматургический детерминизм: вся пьеса – один длинный монолог. Персонажи принципиально не влияют ни на протекание событий, ни друг на друга. Действие и конфликт разворачиваются на уровне движения слов. Подводя некоторые итоги сказанному, можно утверждать, что драматургия Николая Коляды продолжает традицию «лирической драмы», которая возникла и оформилась еще на рубеже XIX-XX вв., прошла определенную эволюцию, сформировала достаточно устойчивую поэтику. Его задача противопоставить человека (любого человека, человека вообще) истории – проявить фантастическую возможность решить неразрешимые конфликты. В этом видится вторжение автора в невыносимую реальность, что и знаменует собой торжество лирического начала.

Новые авторские стратегии определились в том явлении, которое в последнее десятилетие (с 1999 г.) получило название «новая драма», или «новая новая драма» (выражение реж. В.Мирзоева). Это определение сразу создает множественность смыслов. Оно явно восходит к порубежной XIX-XX вв. «новой драме», обозначая таким способом эпоху духовного кризиса и переходного этапа от старой эстетики к новой. Оно по-своему определяет поэтику «новой новой драмы», возводя ее к англоязычному «new writing», к европейскому контексту «новой драмы» XX-XXI вв., связанной с формами современного актуального искусства (артхаусные или контркультурные явления). Проблема актуальности и гражданственности стала основополагающей в осуществлении большинства театральных проектов последнего десятилетия, что отражается, в первую очередь, в тематическом плане. «Новая новая драма» не стремится соблюдать вековые законы литературы и сцены. Трудно представить себе общую картину направления, поскольку в него вошли слишком уж разные персоны и феномены: и по возрасту, и по таланту, и по социальному опыту, и даже по тем причинам, которые их привели в театр. Уже давно отмечено, что поиски современных драматургов в большинстве своем перестали быть явлением маргинальным или хотя бы экспериментальным, а стали мейнстримом.

Есть некоторые устойчивые стратегии «новой новой драмы»: пьесы все обладают очень странной, дискретной, разорванной структурой; при множественности финалов в конце стоит многозначное; нет традиционной композиционной системы: завязка – развитие – кульминация. «Новая новая драма» свободно оперирует разговорным слоем сегодняшней русской речи, ее жаргоном, ненормативной лексикой; часто касается темных сторон нашей жизни. Список действующих лиц краток, а сами истории подобны лишь фрагментам бесконечной жизни персонажей. Смерть, убийство, самоубийство, насилие являются «событиями» сюжетообразующими («Пластелин» Василия Сигарева, «Ощущение бороды» Ксении Драгунской, «Кислород» Ивана Вырыпаева, «Изнанка» Владимира Забалуева и Алексея Зензинова).

Каждый из драматургов объясняет свое произведение глубокой личной заинтересованностью, потрясенностью жизнью или отдельным фактом, что подчас лишает драматургический текст и драматургический образ типизации и обобщения и превращает в некую феноменологию. Отсутствие сценической истории даже у самых знаменитых, самых успешных текстов представителей «новой новой драмы» можно объяснить тем, в частности, что редкий из них дает возможность двоякого – иного – взгляда на ту или иную ситуацию, того или другого героя. Там, где почти нет сложных характеров и сложных связей, не остается пространства для интерпретации.

«Новая новая драма» схожа с моментальной фотографией: она замечает, фиксирует жизнь по частям, по крупичкам. Самоубийцы, беглые уголовники, бомжи, умирающие, осужденные, террористы – таковы действующие лица. Маргиналы общества, прежние и нынешние изгои, люди редких профессий составляли экзотику «новой драмы». Пожалуй, герои и проблематика «новой драмы» нашего времени напоминают о петербургском натурализме середины XIX в., о физиологических очерках того времени, если подыскивать аналогии в истории русской культуры, со всеми признаками русского морализма.

Максимально новаторской и в смысле проблематики (соответствия современным проблемам современной социальной жизни), и в смысле освоения актуальных форм современного искусства можно назвать сегодня, пожалуй, только «документальную драму», основной техникой которой выбран «вербатим». Именно это документальное направление видит за собой будущее нового театра и стремится сознательными поисками (так же, как сто лет назад) к мирозидательной миссии. В «новой новой драме» персонаж почти всегда жертва, почти всегда в пассивном и страдательном залоге, что по определению не свойственно драме как роду: нет деяния, нет ответственности. Но пассивный залог – это наследие рубежа XIX-XX вв., это результат экзистенциального конфликта, где человек – вечно страдающий раб реальности.

В новой драматургии и новом театре (включая творчество Н.Коляды и «новую новую драму») сложился ряд явных *авторских приоритетных стратегий*:

1. Специфика современного драматургического слова: во-первых, оно монологично, недействительно; во-вторых, ушла семантика каждого слова как такового – персонажи оперируют некими культурными, социальными, историко-политическими словесными кодами.

2. Смерть сюжета, поскольку текст пьесы становится только самовыражением автора.

3. Отсутствие-присутствие авторского театра. С одной стороны, автор как драматург, как сочинитель оригинальных, самодостаточных литературных произведений, которые можно разыгрывать (интерпретировать) в театре, в какой-то мере отошел в прошлое, автор перестал быть творцом произведения. С другой стороны, автор драматургического текста, даже если он не актер-режиссер-сценограф-драматург в одном лице (как

Н.Коляда, Е.Гришковец, И.Вырыпаев и др.), своей личностью полностью заполняет и насыщает текст для сцены.

Все перечисленные выше тенденции приводят к неожиданному выводу: современная драматургия стала меньше всего искусством, а некой *феноменологией* отдельно взятого человека, который так погружен в себя, что это видится ему единственным содержанием его художественной рефлексии. Новейший театралный и драматургический артефакт в какой-то мере потерял свойства художественного образа – типизацию, обобщение, укрупнение и отстраненность от жизненного факта. «Первичная реальность» в своем грубом и необработанном виде вторглась и на страницы пьес и на театральные подмостки.

Выводы.

Таким образом, новаторская жанровая форма «лирическая драма» прошла более чем столетний путь от «новой драмы» к «новой новой драме» и может быть осознана как *магистральная жанровая форма*. Этот путь шел от драмы поэтической, стихотворной начала XX в. к «камерной» форме «лирической драмы» 1960-х гг. с ее усилившимся лирико-психологическим и исповедальным началом. Через это начало – к углублению и невозможности преодолеть субстанциональный конфликт человека и мира в драматургии «новой волны» 1980-х годов и вынужденному насильственному вмешательству автора в разрешение этого конфликта. И, наконец, закономерный результат: кульминация и одновременно разрушение той формы, которая возникла как «лирическая драма», разрушение изнутри, за счет максимальной субъективности драматурга.

В *третьей главе «Образы времени и пространства в драматургии М.Горького как средство выражения авторского сознания»* рассматриваются особенности авторского сознания, проявившиеся в таком малоисследованном явлении, как драматургический хронотоп.

В первом параграфе «*Категории времени и пространства в драме и театре XX века*» речь идет о хронотопе как важнейшей характеристике художественного образа и одновременно как о способе создания художественной действительности.

На рубеже XIX-XX вв. и в течение всего XX в. театральная эстетика периодически выдвигала идею поиска новых форм драматической экспрессии, что на определенном этапе заставило театр устремиться назад, к своим истокам, древнему синкретизму обряда, но на новом этапе развития. Это было важно еще и потому, что в начале XX в. перед театром встали задачи практически *жизнестроительные, космогонические*. Театральное искусство не только должно было отражать действительность, но стать ее некой целостной художественной моделью. Подобный «эстетический синтетизм» тесно связан с театральными экспериментами К.С.Станиславского, когда спектакль становился новым видом постановки, включающим в себя не только индивидуальную работу каждого актера, художника, музыканта, но впервые обнаруживал коллективного автора. Здесь проявилась черта, которая определила весь режиссерский театр XX

в. – универсализм, заложенный в самой концепции как отдельного спектакля, так и в работе всего театра, руководимого художником-режиссером.

Представления о театральном хронотопе формируются в рамках учения о семиотике театра, возникшего в первой половине XX в. Драматургия мыслится литературным текстом, написанным по определенным жанровым законам, где действие доминирует над повествованием и, соответственно, протекание действия, т.е. *время, доминирует над пространством*; а постановка – сценическая интерпретация, где *пространство*, т.е. завершенность сцены и текста спектакля сценографией, актерами, костюмами, вещами, жестами, пластическим рисунком, музыкальным оформлением, *доминирует над временем*.

Второй параграф «Драматургия М.Горького и поэта «новой драмы»: **притяжение и отталкивание** посвящен историко-культурному и литературно-театральному контексту, в рамках которого формировался стиль Горького-драматурга. И современники, и критика, и литературоведение советской эпохи часто изолировали Горького от новаторских поисков «новой драмы» и больше сближали с драматургами-знаньевцами, продолжавшими традиции русской социально-психологической драмы XIX в. Тем не менее, Горький не только писал в эпоху обновления театра на рубеже XIX-XX вв., но и сам был одним из реформаторов.

Все драматургическое творчество М.Горького принято делить на три периода: пьесы эпохи первой русской революции («Мещане», «На дне», «Дачники», «Варвары», «Враги» – 1901-1906 гг.); пьесы 1910-х гг. («Последние», «Чудаки», «Дети», «Васса Железнова» в первой редакции, «Фальшивая монета», «Зыковы», «Старик», «Яков Богомолов» – 1908-1915 гг.); пьесы советского периода («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Сомов и другие», «Васса Железнова» во второй редакции – 1921-1935 гг.). Если рассматривать социально-историческую действительность, отраженную в пьесах, их идеологическую направленность и пафос, элементы внутренней литературно-философской полемики – с Чеховым, Л.Толстым, Достоевским и другими, – безусловно, подобная периодизация вполне закономерна и целесообразна. Но если обращаться к мировоззренческому и художественному «космосу» Горького, к несомненному единству драматургической структуры его произведений, можно увидеть повторяемость конфликтов, жанров, сюжетных коллизий, авторских приемов. Вся пестрая драматургия писателя представляет собой некое художественное целое, организованное особым неповторимым драматургическим почерком, особым настроением.

Для пьес Горького очевидна многоконфликтность, многозавязочность, когда в течение действия разворачивается один сюжет за другим, часто симметричный предыдущему, причем сюжетные линии столь самостоятельны, что легко могут быть изъяты из пьесы и составить содержание собственной. Действующие лица начинают группироваться не «вдоль» сюжетной линии и основного драматургического конфликта, а как бы «поперек» его. Поскольку характер завязки должен соответствовать характеру

развязки, этот драматургический параллелизм выстраивает специфически горьковский конструктивный принцип: групповое размежевание и столкновение персонажей. Состав групп – меняющийся, движущийся, нестабильный. С легкостью меняются местами не только герои, принадлежащие к той или иной группе, но их идеологемы. Сценические персонажные группы образуют свои собственные сюжеты, которые могут переплетаться между собой, образуя сюжетную симметрию, столь характерную для конструкции горьковских пьес. Без учета «симфонизма» построения горьковских пьес, где есть многообразные вариации основного мотива, т.е. многоголосие, им грозило бы распасться на отдельные, не связанные между собой сцены, так же как музыкальное произведение без общей идеи распадется на отдельные музыкальные эпизоды.

Тяготение к «симфонизму», очевидная несценичность, многоперсонажность и многоконфликтность пьес Горького действительно имеют свое объяснение в специфической поэтике горьковской драматургии, именно в ней заключена общая – и художественная, и идеологическая (мировоззренческая).

Отправной точкой для определения этой общей идеи может служить реплика Варвары из «Дачников»: «Слова волнуют нас больше, чем люди». *Самодовлеющее слово*, становится у горьковских героев не только и не столько способом коммуникации друг с другом и с миром, а самим *миром* и одновременно способом его создания со своей собственной пространственно-временной системой координат. Действием движет «рассуждение», «дискуссия», «мысль», «слово». Теперь каждое действующее лицо не есть характер, психологически достоверный тип. Действующее лицо есть мировоззрение, идея.

В связи с вышесказанным можно говорить о *хронотопе внешнем*, подразумевая визуально-смысловую объективацию происходящего в пьесе, и о *хронотопе внутреннем*, связанном со словесной тканью произведения, со словесным сюжетом, где объективные, историко-культурные, и субъективные, авторские, мифологемы, архетипы и символы и создают надтекстовый смысл, выражающий авторское сознание.

В основании третьего параграфа «Горьковская концепция человека в контексте пространственно-временных координат начала XX века» лежит известное лотмановское положение о «людях с биографией» и «людях без биографии» в историко-культурном контексте. У Горького автобиографическое начало вольно или невольно становится постоянным спутником его произведений, образуя своеобразный диалог с началом творческим. Важным аксиологическим ориентиром в процессе становления Горького-художника было его отношение к миру как к постижению пространства. Уже на раннем этапе формирования мировоззрения поиск смысла жизни представлялся Горькому в форме движения, освоения пространства: «живи» – «иди». Здесь же имело место и устойчивое понятие о «проходящем» – «сеятеле», по мнению многих исследователей, и тематически, и биографически связанное с поисками счастья в традиционной

фольклорной социально-утопической легенде. Архетип «ухода» вообще типичен для русской литературы конца XIX – начала XX вв. Кроме того, архетип «ухода» постоянно апеллирует к архетипу «встречи». А именно архетип «встречи» становится основным в драматургии М.Горького, тогда как архетип «ухода» существует или во внесценическом сюжете, или в словесном сюжете, в тех иллюзиях, которые выстраиваются в сознании и речах горьковских героев, но никогда не реализуются в реальном драматическом действии.

В горьковской драматургии мира Божьего словно не существует. Мир, космос, в котором обитают его персонажи, – это социум. Человек, по Горькому, давно уже выброшен из природного мира, и не создается даже иллюзии, что в какой-то момент годичного цикла человек может воссоединиться с природой, почувствовать слияние с ее естественной гармонией.

В четвертом параграфе **«Объективизация драматургического конфликта через образы времени и пространства в пьесах М.Горького»** раскрывается природа экзистенциального конфликта в пьесах М.Горького, когда видимая, на первый взгляд, острая социальность у Горького растворяется в мысли о трагизме существования человека в его вечной борьбе с конечностью жизни и непознаваемостью бытия. Горьковский герой тяготеет своим существованием, его потрясает бессмысленность тяжело прожитой жизни и неизбежность ее распада. Своей никчемностью мучаются не только горьковские интеллигенты в «Мещанах», «Детях солнца», «Дачниках», «Варварах», но и так называемые «люди труда», и те, кого, применительно к творчеству Горького, называют «выломившимися из своего класса»: Антипа Зыков, Васса Железнова, Егор Булычев. Никакой труд, никакое самое мощное сопротивление жизни не дают им возможности разрешить глубокие внутренние противоречия с самими собой. Герои Горького, с одной стороны, труд прославляют, а с другой стороны, приходят к мысли, что и труд – лишь один из вариантов несвободы человека перед неумолимым ликом судьбы.

Важнейшим жанро- и сюжетообразующим элементом у Горького становится хронотоп. Это не только попытка писателя передать ощущение своего времени, своей эпохи, работа над созданием особой драматургической и мизансценической системы пространственно-временных координат. Горький одним из первых вносит в текст своих пьес пространственные ремарки, с подробными обстоятельственными и пространственными характеристиками, которые были сродни режиссерской партитуре спектакля. Кроме того, художественное время и художественное пространство у Горького – суть устойчивые, повторяющиеся, переходящие из одной пьесы в другую символично-мифологические образы, отражающие авторское сознание и определяющие авторское слово.

Внешний драматургический конфликт носит чаще всего бытовой или социальный характер, при этом он часто преодолевается или снимается задолго до финала пьесы. Конфликт же мировоззренческий, конфликт идей,

философских систем персонажей столь глобален, космичен, что его невозможно и пытаться разрешить в рамках одной пьесы, – это придает происходящим событиям характер имманентной трагичности бытия вообще.

Драматургическое пространство, пространственные образы и характеристики у Горького несомненно доминируют над образами времени. Это становится заметным уже в принципе наименований драматических произведений по пространственной характеристике: здесь попадаете обозначение и собственно пространства – «На дне», и социального пространства – «Мещане», «Дачники», «Варвары», «Последние», «Враги», и, наконец, вынесение в заглавие имени персонажа как указание на своеобразный пространственный центр пьесы, вокруг которого организуется весь сюжет, – «Васса», «Старик», «Яков Богомолов», «Егор Булычев и другие». Название последней пьесы, обозначенное именем с прибавкой «и другие» следует отметить особо, как своеобразную кульминацию антитетичного принципа: «среда/человек», где человек выделился из среды, противопоставлен ей, но все еще остается в контексте среды.

Далее можно отметить специфику жанровых определений, которые Горький дает своим пьесам: из 18 пьес – 8 названы *сценами*, 1 – *сценами из уездной жизни* («Варвары»), 8 не обозначены никак и только 1 представлена как *пьеса* («Последние»). В этом сказался не только страх автора внести с помощью определенной жанровой характеристики некую тенденцию, но и установка на эпичность изображаемого, его незаконченность, дискретность, несвязанность в причинно-следственную, логическую, временную, историческую цепочку. Жанровое обозначение *«сцены»* предполагает в большей степени применение приема монтажа, который всегда располагает автора к игре со временем и пространством.

В драматургических произведениях Горького в ряду целого комплекса хронотопических образов есть основание выделить два доминантных пространственных: *Дом* как Жилище и Микрокосм, *Путь* как Путешествие, Странствие. Это соотношение *Дома* и *Пути*, пространств *внутреннего* и *внешнего* создает в пьесах Горького особый, онтологический смысл и создает в произведениях то экзистенциальное начало, переживание которого в социально-историческом контексте начала XX века, собственно, и является отражением авторского сознания.

Итак, можно предположить в качестве основного драматургического конфликта в пьесах М. Горького противостояние *внешнего* и *внутреннего пространства*, *Дома* и *Пути*, *статичности* *бездействия* и *динамики движения* – все это в самых разнообразных вариациях.

В пятом параграфе **«Антиномия Дома и Пути в пьесе «Мещане»** рассматривается пьеса «Мещане», первая в большом списке драматургических произведений М. Горького. Она обнаруживает в себе многие своего рода «первообразы», «первосюжеты», «первосимволы» последующих пьес. Горький в первой же пьесе стремится выписать не только литературный текст драмы, но и театральный. Афиша представляет героев так, как бы это

было сделано в удостоверении личности: социально, возрастно, по отношению друг к другу и к тому месту, где они обитают.

Описание обстановки вообще вынесено за пределы общего текста в отдельный отрывок и представляет собой сценографическую разработку, примечательную еще и тем, что в «Мещанах» наиболее последовательно соблюден принцип единства места. События всех четырех действий происходят в одной и той же комнате – передней, которая является своеобразным центром дома, куда сбегаются все события, все персонажи, выходят все двери остальных помещений дома Бессеменовых. Выбор места действия оправдан, именно здесь в «публичном» помещении частного дома и могут собраться вместе самые разные люди, но это место в доме – передняя – одновременно и подчеркивает противостояние внешнего и внутреннего пространств.

В мировоззренческом аспекте драматургический конфликт можно было бы определить как противостояние мира замкнутого и разомкнутого, *Дома* и *Пути*. Дом здесь может быть воспринят как неотвратимая судьба, от которой невозможно уйти: тогда понятен страх персонажей перед возможностью ухода из дома Бессеменовых и особенный страх старика Бессеменова по поводу ухода Нила. Путь же представляется как случай, т.е. иная реализация заложенного в судьбе потенциала, непредсказуемость, символ движения. Таким образом, Дом – это итог, законченность, отсюда, безвыходность и конечность существования, Путь – возможность преодоления конечности, поиск выхода из экзистенциальной ситуации.

В шестом параграфе «**Образ гиблого места в пьесе «На дне»**» рассказывается об особенностях вертикального хронотопа в пьесе «На дне». Если в «Мещанах» центром действия, сюжета, конфликта оказывается дом, построенный с любовью, обжитой, обывательский, семейный, который должен был бы стать *пристанищем* для персонажей пьесы, но не становится, то в «На дне» они этого пристанища лишены, поскольку ночлежка – это не дом, а пещера.

Двойственное мифопоэтическое значение образа *пещеры* во многом объясняет онтологическую сущность пьесы «На дне». Она трактуется как некоторое внутреннее и укрытое пространство, что противопоставлено внешнему миру, как невидимое видимому, темное светлomu, она тесно связана со смертью, незаметна для глаз, нелегко впускает и еще труднее выпускает. Она – как *окно* в потусторонний мир. В первой же ремарке подчеркнута своеобразная «невидимость» ночлежников, т.е. они все присутствуют, но их не видно: «*закрытая пологом, кашляет Анна*», Сатин лежит на нарах и рычит, «*на печке, невидимый, возится и кашляет Актер*», не видно и спящего за перегородкой Васьки Пепла.

Тема смерти сразу же входит и в диалог ночлежников и нагнетается в течение всего действия. Соотношение миров-жилищ-помещений, показанных или упомянутых в пьесе, напоминает еще и *вертеп*, с его представлением о троичном (вертикально трехэтажном) образе мира. Ночлежники живут в подвале, похожем на пещеру, Костылевы в доме наверху. Третье

действие происходит на «пустыре», на вроде бы открытом пространстве, на земле, на воздухе. Есть внесценические, но обозначенные в речах и действиях персонажей, пространства трактира, кухни, базара. И, наконец, есть место мифическое, откуда часть персонажей в ночлежку пришли и куда странник Лука призывает их удалиться, – большой мир. Так ночлежка – это низ, *ад* вертепа; квартира Костылевых и «малый» мир, окружающий ночлежку – *земля*, мир обыкновенных грешных людей; роль божественного *верха* должен сыграть мир «большой», внешний. Медиатором этих трех миров оказывается Лука, поскольку ему единственному доступен путь в любую сторону.

Притча Луки о «праведной земле» в третьем действии служит своеобразным приемом предвосхищения событий, ту же функцию у Горького играют и сны героев. Но сон – метафоричен, а притча – аллегорична и прямолинейна. Актер, поверивший в «праведную землю» – бесплатную лечебницу для алкоголиков, удушился в финале так же, как и взыскующий ее (праведной земли) персонаж притчи. Словесный сюжет пьесы весь сосредоточен на мысли о невозможности жить *здесь* и выражен, соответственно, в глаголах движения, связанных с архетипом «ухода», но, наряду с этим, постоянно формулируется мысль о том, что *здесь* – небытие, но и *там* настоящей жизни нет, поэтому, может быть, нет и самого *там*, т.е. внешнего мира.

Четвертое действие – это судный день, развязка не только для действительного сюжета, но и для сюжетов персонажей, это их прозрение, поскольку каждый из оставшихся стремится определить свое место, но не видимое, осязаемое, а внутреннее, духовное. С этим связан и словесный поиск ориентира, от которого можно было бы оттолкнуться: Татарин ссылается на Коран, Клещ на Евангелие. Для них закон оказывается богоданным и справедливым, имманентным человеку, его воле и желаниям. А для Сатина и Барона закон придуман человеком, поэтому справедливым быть не может. Для них закон – это «Уложение о наказаниях уголовных и исправительных» или «Устав о наказаниях, налагаемых мировыми судьями», в зависимости от того, с каким законом им самим пришлось сталкиваться. Так всходит заквашенное Лукой: Сатин ставит человека – не абстрактного, а своих же сожителей – рядом с Магометом и Наполеоном. Место и время оказываются недостойными для человека мерками, он, его внутренний мир – больше.

Седьмой параграф посвящен третьей пьесе М.Горького – «Жизнь между **«Там» и «Здесь» в пьесе «Дачники»**. «Дачники» наиболее полно отразили подмеченную уже современниками близость горьковской и чеховской драматургии. Преемственность горьковской драматургии по отношению к чеховской и в то же время их полемическая заинтересованность друг в друге резко обнажилась в группе пьес об интеллигенции, первой из которых была «Дачники».

«Дачники» действительно оказались пьесой, не только завершающей своеобразный драматургический цикл М.Горького, но и в полной мере

сконцентрировавшей в себе все те темы, идеи и образы, которые начали складываться в первых двух. Речь идет об образе места, который по своему отразил и авторское сознание, и особенности основного конфликта эпохи. Третья пьеса несет на себе черты своеобразного трагифарса, так как в «Дачниках» наряду с многоконфликтностью и многосюжетностью на уровне слов и персонажей существуют еще два драматургических текста, весьма отдаленно связанных между собой: мир настоящий, где живут персонажи, и мир ирреальный, почти абсурдный, фарсовый – мир любительского театра.

Топос в «Дачниках» обнаруживает видимость свободы – действие происходит на воздухе или в помещениях с настежь открытыми дверьми и окнами. То же и с временными характеристиками: ведь где, как не на лоне природы, на даче, в поместье, человек может включиться в гармонический нескончаемый природный цикл жизни и ощутить себя его частью, пережить расцвет и обновление. Во всех четырех действиях события происходят вечером, после или во время захода солнца.

Наряду с хронотопом, определяющим видимую и продолжительную систему координат, присутствует и «словесный хронотоп», т.е. пространство текста так же настойчиво заполняется словами, часто бесцельными, как и пространство сценическое заполняется непрерывно снующими туда-сюда персонажами.

Специфика обстоятельственного и словесного хронотопа создает в первом действии ощущение пролога, т.е. ожидания. Оно присуще только Варваре, но выражено с такой силой, что передается и всем остальным. Это ожидание кого-то неведомого, который должен что-то привнести в жизнь. Варвара Михайловна ждет приезда писателя, который был кумиром ее юности. Именно он должен все волшебным образом заменить: большое, отжившее, прошлое – на здоровое, живое, будущее.

Во втором действии развиваются параллельные событийные, а вернее сказать, бессобытийные сюжеты. Первый из них расширяет группу любовно-идейных треугольников и пар: Суслов – Юлия Филипповна – Замыслов, Варвара – Басов – Рюмин, Влас – Марья Львовна, Калерия – Рюмин, Соня – Зимин, семейство Дудаковых и отдельно стоящие Шалимов и Двоеточие. В отличие от некоторой неподвижности, вязкости, отсутствия видимой динамики в «Мещанах» и «На дне», «Дачники» характеризуются постоянным перемещением действующих лиц, многочисленными приходами и уходами, своеобразной диффузией персонажей от одной группы к другой, иногда даже фабульно неоправданной. Создается впечатление стремительной смены событий, настроений, идеологем, выдвигаемых той или иной группой персонажей. Но собственно движения нет.

Второй акт дает наиболее четкое представление о персонажах, распределиться в рамках оппозиции **здесь/там**. В первом действии из другого мира в мир дачников попадают Шалимов и Двоеточие, во втором действии **отсюда – туда** отправляется Зимин, в четвертом с моря вернется Рюмин. Далее, финал будет знаменовать тем, что **туда** собираются отправляться

Двоеточие с Варварой и Власом, а все остальные, включая Шалимова и Рюмина, который пытался застрелиться, останутся. Так можно увидеть, что словесно-действенное, знаковое, в какой-то мере бессознательно-всеобщее содержание, объединяющее всех разноликих в идеологическом отношении героев пьесы в общее диффузно-хронотопическое определение «дачники», доминирует над смыслом социально-историческим.

Таким образом, напрашивается вывод. В «Мещанах» и в пьесе «На дне» в центре драматургических событий и в центре собственно бытийного конфликта находится дом, который структурно соотносим с космосом (или его частями). В «Дачниках» же предстает совершенно другое, хаотичное, неорганизованное, несистемное пространство и неменяющееся, статичное время. Из этого места нет выхода ни для кого, ни один персонаж не перемещается за пределы заявленного хронотопа. Мир уже разрушен, хаотичен, и нет рецепта его гармонизации. Возможно, именно это сгущенное более чем где бы то ни было, переживание экзистенциального конфликта и сближает горьковских «Дачников» с чеховской драмой.

В параграфе восьмом «Симфонизм драматургии М.Горького: ключевые темы и их развитие» речь идет о том, что Горький в своем драматургическом творчестве стремился к симфонизму. Подобное стремление вообще было отличительной чертой рубежного сознания. Сложно сравнивать средства и приемы поэтики столь различных видов искусства как музыка и литература. Тем не менее, это сопоставление не только возможно, но и необходимо. Возникает представление об усложненном продвижении в сюжете образов, слов, идей, когда устойчивые образы, темы, мотивы, идеи не просто высказаны, повторены, но и постоянно существуют внутри художественного текста всего массива драматургического творчества Горького.

Еще одно обстоятельство, свидетельствующее о симфонизме драматургии М.Горького, – это огромная роль в создании текстового, словесного, идейного, семантического пространства многочисленных аллюзий, цитат, реминисценций, сначала связанных с чужим текстом, а затем и со своим собственным; настойчиво прослеживаются на уровне приема повторы характеров, коллизий, тем, мотивов, образов, символов, автоцитирование и т.д. Можно высказать предположение, что это вызвано внутренней диалогичностью творчества Горького вообще и драматургии в частности, связано с выработкой некоей «божественной правды», в поисках которой, по словам Н.А.Бердяева, «сгорает русская душа».

Первый раздел симфонии предполагает экспозицию, заявляющую все основные темы и лейтмотивы, которые противопоставлены друг другу и развиваются в разных тональностях. Подобной экспозицией в драматургии М.Горького являются пьесы «Мещане», «На дне», «Дачники». Для среднего раздела, разработки симфонии, характерна свобода построения, неустойчивость, своеобразная вариативность главных и побочных партий, частая смена тональностей, тематическая дробность. Подобная разработка заявленных в экспозиции тем, мотивов, приемов отчетливо проявилась в ря-

де пьес времени первой русской революции 1905-1907 гг.: «Дети солнца», «Варвары», «Враги» и в группе пьес 1910-х гг.: «Последние», «Чудаки», «Васса» (1-й вариант). В третьем разделе, репризе, предполагается, с одной стороны, уменьшение контраста, большая свобода в выборе основной темы, а с другой – острая характерность, отмеченная танцевальным ритмом. К этой части вполне подошли бы наиболее «странные» пьесы М.Горького 1910-х гг. – «Фальшивая монета», «Старик», «Зыковы», а также одноактная пьеса «Дети» (другое название «Встреча»), незаконченная пьеса под условным названием «Яков Богомолов» и, наконец, пародийно-плакатная пьеса уже советского времени «Работяга Словотеков».

Кода симфонического произведения предполагает патетическое или героическое содержание, и наиболее частой формой ее является рондо, предполагающее циклическое возвращение к основным темам и мотивам всего произведения. Такой кодой в драматургии М.Горького являются: «Сомов и другие», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие» (исторические хроники) и примыкающая к ним хронологически 2-ая редакция «Вассы Железновой». Знаменательно, что это единственные пьесы, где появляется *историческое время* во всей его конкретике: так называемое «шахтинское дело об инженерах-вредителях» 1928 г. в «Сомове», канун Февральской революции в «Булычове», канун Октябрьской революции в «Достигаеве»; *географическое место* – Кострома. Егор Булычов вспоминает, как встречали в Костроме императорскую свиту в год трехсотлетия дома Романовых, но можно предположить, что именно этот провинциальный волжский город представляется местом действия всех пьес драматурга.

Главное смыслообразующее начало несет в себе в этой «трилогии»-коде пьеса «Егор Булычов и другие». Во-первых, по усложненности своей этико-философской проблематики, которая, как и положено в коде, вычленила главный вопрос – об отношении человека к жизни и смерти. Во-вторых, все, что происходит с главным героем, происходит на фоне исторических катастроф, которые естественно отодвигают на второй план судьбу и обреченность отдельного человека. В-третьих, важным обстоятельством является то, что рабочее название пьесы – «Накануне», т.е. М.Горький впервые хотел назвать свою пьесу не по пространственному принципу, а по временному. Это отмечает знаменательный переход в художественном сознании драматурга от понимания времени вообще к времени историческому, от переживания отдельным человеком времени своей жизни, уходящей в вечность, к осмыслению определенным социумом целесообразности, перспективности времени, для которого нет прошлого, ничего не стоит настоящее, а ценностное значение имеет только будущее.

В трех пьесах первого драматургического цикла («Мещане», «На дне», «Дачники») есть дополнительные сквозные сюжетно-образные линии: **интонационно-ритмический** рисунок пьес Горького; **образ солнца**; **прием театра в театре**; тема «отцов и детей» и тема смерти; обобщающим

космос горьковских пьес может служить **концепт провинциального города**.

В ходе интерпретации образов времени и пространства в драматургии М. Горького возникает представление о восприятии горьковского драматургического пространства как замкнутого, отгороженного от внешнего мира, губительного, сулящего разрушение, не приносящего покоя, пространства, из которого персонажи мечтают вырваться, хотя бы это стоило им жизни. Эта оппозиция внутреннего, обжитого, но *статичного* и поэтому ненавистного пространства, внешнему, неопределенному, неведомому, но зато *динамичному* и поэтому зовущему и привлекательному, связана не только с топосом, но и с восприятием времени. Поскольку статика предполагает время остановившимся, застывшим, не разворачивающимся вперед, а статично ориентированным в прошлое, то и реальной жизни в замкнутом пространстве быть не может. Динамика (поглощение настоящего времени будущим) возможна только за пределами замкнутости.

Но в этих двух типах топоса заложена еще и своеобразная антитеза. Концепт **Дома** предполагает заложенный в самой структуре вариант образа *мира, космоса*, горизонтального или вертикального. Вертикальный имеется только в двух пьесах: в пьесе «На дне» есть текстосценографический образ вертепа, а в «Детях солнца» присутствует текстосимволический образ солнца, создающий по отношению к дому Протасовых вертикальный тип хронотопа. Замкнутость подобного микрокосма является собственно основной причиной его падения, разложения, разрушения. Воплощается это сюжетно в ограниченном ряде вариантов: либо речь идет о разрушении семьи; о последних, больных, никчемных детях; о падении дела; либо о разрушении самого человека и, как следствие, разрушении его среды обитания, космоса, дома.

Так или иначе концепт дома вписан в культурно-историческую традицию и не противоречит ей. Начальные оппозиции *Дом/Путь, здесь/там, микрокосм/макркосм* включали в себя и еще одну антитетичную пару *космос внешний/космос внутренних*. Здесь речь идет об иллюзорности, утопичности стремлений героев достичь идеального места, дожидаться благодатного времени, поэтому истинное бегство, истинный путь в постижении мира и себя самого, путь во внутренний, духовный мир, там единственное спасение.

В концепте города суть важен не сам город, а видимая, мнимая разомкнутость пространства. Герои живут на даче («Дачники», «Чудаки»), в городе («Варвары»), в имении, рядом с фабрикой, на хуторе, на отшибе от города («Враги», «Яков Богомоллов», «Старик», «Зыковы»), но на самом деле никакой свободы передвижения у персонажей нет, они необъяснимо привязаны к своему месту, к ежедневным маршрутам, к привычному социуму. Знаменательно то, что в этом концепте отмечается наличие не структурированного, систематизированного космоса (как в концепте дома), а напротив, речь скорее идет о хаотичном, неупорядоченном, даже каком-то неиерархичном мире. При этом надо отметить, что хаотизация

здесь видится не только и не всегда в плане идеологическом, но и в плане своеобразной хаотизации самой поэтики драмы, спутанности ее непреходящих композиционных частей, нерасчлененности множества словесно выраженных тем и мотивов, взаимоотношений персонажей, легкости их перехода из одного «лагеря» в другой.

Таким образом, концепт дома представляет собой трансформацию **космоса в хаос**, концепт города, шире разомкнутого пространства (а можно сказать, еще шире, – русской уездной провинции) – есть уже достигнутая **хаотизация** былого **космоса**, который в прошлом, о котором никто не помнит. Наверное, не только итоговую по мысли пьесу «Егор Булычов», но всю драматургическую «симфонию», т.е. весь драматургический художественный мир М.Горького можно было бы обозначить обобщенно «Накануне». Писатель чувствовал, что проблема переходности современной ему эпохи, ее ломки, ее деформации, проблема вывихнутости века оказывается важнее и глобальнее идеологических катаклизмов.

Выводы.

Горький так же, как и другие драматурги начала XX в., искал свой особый художественный язык, смыслом которого было бы максимально полное выражение авторской позиции и авторского сознания. Особенностью горьковской образности можно назвать своеобразную материализацию, даже персонификацию, слов и идей, поскольку предполагалось не просто слово, а слово-человек как единица драматургии Горького – когда именно слова становятся действующими лицами, сталкиваясь друг с другом, завывая и разрешая конфликт.

Это одна из причин, которая заставляет совершенно особым образом располагать события и героев в пространственно-временных координатах, диктует особый тип отражения исторического времени и пространства, создает своеобразную символическую структуру хронологических образов, которые на манер системы мотивов и лейтмотивов в поэзии, не только пронизывают весь текст пьесы, оформляя таким образом ее поэтику, но становятся одной из важнейших форм выражения авторского сознания в драме.

Четвертая глава «Проблема деформации диалогического слова как отражение авторского присутствия в драматургии Н.Эрдмана» состоит из трех параграфов, в каждом из которых последовательно рассматривается социально-культурный контекст 1920-х гг.; поэтика и архитекtonика анекдота как структурообразующего начала в комедии 1920-х гг.; природа театрального слова 1920-х гг., близкая традиционному русскому балагурству.

В первом параграфе **«Поиски новых жанровых, стилевых и словесных форм в драматургии 1920-х годов. (Тенденции развития комедии в 1920-х годах как контекст)»** рассматриваются эстетические тенденции в драматургии и театре того времени, которые впрямую восходят к театральной ситуации начала века и определяются двумя ведущими тенденциями. Во-первых, речь идет о проблеме соотношения *действия и слова* в

театре и о поисках нового, в данном случае, массового слова. Во-вторых, увлечение эстрадой и малыми драматургическими формами в начале XX в. привело к дальнейшему развитию этих жанровых и стилевых форм, а следствием поисков новых эстрадных приемов стало обращение к опыту *народного театра* во всех его разновидностях.

1920-е гг. – это эпоха переживания особого праздничного мироощущения, сопоставимого с мифологическим временем космоизации хаоса, обретения универсальной гармонии и цельности мира. Праздничное мироощущение пронизывает собой атмосферу революционной и постреволюционной эпохи и становится важной характеристикой искусства 1920-х гг. Особенно наглядно проявилось праздничное мироощущение в театральном искусстве первых лет советской власти, тем более что театральность, мир игры захватили и пробудили творческие силы многих, театр в разнообразных формах хлынул в жизнь. Поиск новых театральных форм и праздничность были в то время неотделимы друг от друга: новый театр рождался именно в массовом празднике. В прессе тех лет упоминалось 700-800 пьес, инсценировок, сценариев. Среди авторов и постановщиков было много прославленных имен. В своих новаторских поисках Вс.Мейерхольд, Н.Охлопков, С.Эйзенштейн, С.Юткевич, Г.Козинцев, Л.Трауберг, Е.Вахтангов и др. обращались к традициям народно-площадной праздничной культуры. Площадным это искусство было в полном смысле этого слова: одним из самых популярных жанров были так называемые инсценировки, массовые празднества. Этот жанр отражал стихийное желание организаторов и постановщиков создать некое подобие обрядового обращения времени, когда обыватели (обыкновенные люди) могли в историческую дату, в историческом месте приобщиться (в прямом смысле слова – принять участие) к событиям мировой истории и мирового масштаба.

Особое место в формировании нового художественного театрального и драматического мышления занимает Вс.Мейерхольд. Он много пишет и размышляет о новом типе театрального представления; уделяет большое внимание пластике, жесту, гротеску, смеху; прекрасно осознает мировоззренческий характер праздничной культуры. Мейерхольд лучше и раньше других почувствовал омерщвление старого литературного, художественного, драматургического слова в новых социально-исторических условиях, поэтому его театр в 1920-х годах этому слову сопротивлялся, преодолевая словесную утонченность театра рубежа XIX-XX вв. Он вступил на путь возвращения театральному зрелищу былого синкретизма: обратился к средневековой мистерии, балагану, эстраднему обозрению, даже к цирку.

В 1920-е гг. начинается возрождение комедийного жанра, ушедшего в начале XX столетия на периферию литературной системы. Писатели двух послереволюционных десятилетий создали ряд пьес, которые при всей ориентации на требования и вкусы массовой публики можно признать значительными явлениями искусства. Творчество одних авторов (В.В.Маяковского, В.П.Катаева, Л.М.Леонова) активно изучалось и высоко оценивалось отечественным литературоведением; первые серьезные ин-

терпретации сочинений других драматургов (Н.Р.Эрдмана, М.А.Булгакова, М.М.Зоценко) появились лишь в последнее время; пьесы третьих (В.В.Шкваркина, В.Е.Ардова и Л.В.Никулина, А.М.Файко) до сих пор не оценены по достоинству. В 1920-30-е гг. современная комедия определяла театральную жизнь страны, столь богатую талантливейшими режиссерскими и актерскими работами. Постановки «Учителя Бубуса» Файко, «Мандата» Эрдмана, комедий Маяковского в театре Мейерхольда, пьес Катаева в Художественном театре, «Зойкиной квартиры» и «Багрового острова» Булгакова в театре Вахтангова и в Камерном театре, водевилей Шкваркина и Ардова в Московском театре сатиры явились не просто популярными и оригинальными спектаклями, но и переломными моментами в становлении этих театров, обозначая переход к новому стилю, а иногда и к новой проблематике. Участие в этих постановках выдвинуло в первый ряд целую плеяду замечательных советских актеров: И. Ильинского, Э.Гарина, М.Жарова, С.Мартинсона, Р.Симонова, М.Яншина, Е.Тяпкиной, Е.Милютиной, Р.Корфа, П.Поля и многих других. Вышеназванные спектакли привлекли внимание видных театроведов и критиков 1920-30-х гг.: А.А.Гвоздева, А.И.Пиотровского, С.С.Мокульского, П.А.Маркова, В.М.Волькенштейна, Б.В.Алперса, А.В.Луначарского и др.

Во втором параграфе **«Жанровая структура анекдота и стихия устной речи в художественном сознании 1920-х годов»** речь идет о комедии в самых разных ее вариациях, которая стала по сути дела главным жанром нового советского театра 1920-х гг. Главенствующей формой сатирической комедии, содержание которой было направлено на компрометацию и разоблачение отживающих явлений, была комедия положений, в основу которой кладется *анекдот*. Попадая в сферу анекдота, герой приобретает функциональность, теряет самостоятельность, не высказывает свои мысли, не движет события, а существует в нем (анекдоте) механически. Все, что бы ни совершил герой, что бы ни сказал, анекдот уже сделает это смешным и скомпрометирует в глазах зрителей/читателей. Анекдот, положенный в основу комедии, создает в ее структуре ряд жанровых особенностей. Во-первых, это определенным образом анекдотически созданная ситуация, которая формируется сюжетно-идеологической осью *судьба/случай* и характерообразующей осью *плут/простак*. Во-вторых, центральным героем сюжета, сложенного по анекдотической схеме, является так называемый *герой-самозванец* (плут, притворяющийся простаком, или простак, невольно исполняющий роль плута). В-третьих, анекдотическая сюжетная ситуация привнесла в комедию 1920-х гг. как минимум две совершенно новаторские черты: а) ориентацию на эстраду, а точнее на словесные и зрелищные жанры народного театра, которые лежали в основе тогдашней эстрады; б) ориентацию на *устную речь*, которая определенным образом реализуется в *авторском драматургическом слове*.

Анекдотическая структура в сюжете пьесы Н.Эрдмана «Мандат» реализуется через оппозицию плут/простак. «Мандат» – пьеса, построенная на основании двух театральных традиций. С одной стороны, она построена

как эстрадное обозрение, т.е. мозаична, композиционно ослаблена, вся состоит из реприз и дивертисментов, а с другой стороны, она построена на классических анекдотических ситуациях комедии положений. Не случайно в «Мандате» так много прямых текстовых и сюжетных отсылок к гоголевскому «Ревизору». Сюжетный стержень образуют две основные анекдотические ситуации. Одна из них связана с необходимостью вступить главному герою в партию, другая – с платьем императрицы.

Эти две сюжетные линии и образуют смысловую ось *случай/судьба*: история с платьем обусловлена ярко выраженной случайностью происходящего – и поэтому совершенно неправдоподобна. А история с мандатом – это из области необходимости, т.к. мандат, партийный родственник, протекция и т.д. – это историческая необходимость выживания, а ее отсутствие – угроза, сродни фатуму, судьбе, и поэтому имеет определенную установку на достоверность. Несмотря на очевидную разнонаправленность сюжетных линий, реализуются они сходно, создавая своего рода сюжетные переплетения и сюжетную симметрию. Обе сюжетные линии организуют вокруг себя действующих лиц, выстроенных по структурной оси анекдота *плут/простак*.

Следуя традиции гоголевского «Ревизора», Эрдман столкнул в драматическом конфликте *идеальное* и *реальное*: здесь реальное существует, а идеальное лишь предполагается. Сродни появлению в последней картине «Ревизора» Жандарма, возвещающего о приезде ревизора, воспринимается в «Мандате» финальное заявление Широнкина, что Павла Гулячкина отказываются арестовать. Но сам ход действия выстраивается по-другому, придавая происходящему на сцене парадоксально-перевернутый смысл. Идеальный мир, он же судьба – существует на самом деле, хотя и невидимо, за пределами сцены, а реальный, представленный перипетиями пьесы и персонажами, наоборот, призрачен, фантомен.

Смысловая ось *судьба/случай* образует трагикомический конфликт в пьесе Н.Эрдмана «Самоубийца». В «Самоубийце» драматург применил совершенно другой композиционный прием, нежели в «Мандате». Здесь присутствует своего рода центростремительное построение сюжета. Есть главный герой – Семен Семенович Подсекальников, к которому устремляется все действие и все действующие лица. Именно фигура главного героя организует конфликт. Подсекальников с первых же сцен оказывается противостоящим всему миру: сначала комически, на бытовом уровне, в роли домашнего тирана, а затем и на уровне экзистенциальном, как человек, осознавший присутствие смерти. Поэтому и драматургический конфликт выстраивается как противостояние Подсекальникова всем остальным персонажам и, можно сказать, шире – всему миру.

Мир в «Самоубийце» представлен на двух уровнях: фабульном и сюжетном, драматургическом и идеологическом. На уровне фабулы Подсекальнику противостоят окружающие главного героя персонажи, вольно или невольно подчиняющие его своей воле, желающие ему смерти. На уровне сюжета Подсекальников входит в конфликт с реальным большим

миром – с советской властью, со всей ее бюрократической и идеологической машиной, которая присутствует в пьесе как некий фатум, судьба, незримо определяющая жизнь всех людей и главного героя в том числе.

Традиционный «маленький человек» XIX в., мещанин XX в., литературный герой, уже прочно обосновавшийся в художественном сознании 1920-х гг., не находил своего места в новой жизни. Крайний и необоснованный индивидуализм Подсекальникова делает его центральным персонажем, выделяет его даже из собственного коммунального окружения, поскольку они все как-то вписываются в современную жизнь, а он – нет. Это ставит его в двойственное положение: он стремится к самоутверждению и самоуничтожению одновременно. Так что Подсекальников несет на себе анекдотическую функцию простака, который стремится пробиться в плу-ты.

Это усложненное, не лишенное психологизма существование героя в сюжете пьесы не дает драматургу возможности воспользоваться тем же структурным приемом, что и в «Мандате». Анекдотические ситуации, репризы и дивертисменты не составляют теперь сюжет пьесы, а являются лишь орнаментом для него. Хотя череда разного рода словесных и событийных нелепостей, комических ситуаций и казусов, «микросторий», анекдотичных по своей природе, то есть та же скетчевость и репризность, что и в «Мандате», роднит пьесу Эрдмана с эстрадным репертуаром, жанрами русских балаганов.

Подсекальников – рефлектирующий герой. Рефлектирует он с самого начала пьесы и до самого финала, не случайно в его речи так много монологов: монолог, передающий состояние героя; монолог, связанный с диалектикой рассуждения; монолог-диалог.

Интересно, что в отличие от финала «Мандата», где простаки, вроде Гулячкиных, повержены идеальным миром, поскольку в нем не знают и не хотят знать о самом их существовании, в финальной сцене «Самоубийцы» в развернутом монологе Подсекальникова присутствует своего рода торжество простака, его стремление жить отдельной от идеального мира жизнью.

Третий параграф **«Традиции русского балагурства в комедиях Н.Эрдмана «Мандат» и «Самоубийца»** призван раскрыть механизмы поиска нового «массового» слова в литературе 1920-х гг. и драматургии Н.Эрдмана. Обстоятельством, по сути дела, породившим театральную систему Н.Эрдмана и контекстуальных ему авторов, было понимание того, что происходит *изменение строя литературы за счет изменения строя языка*. Перед ним встала проблема художественного освоения мира за счет новой языковой стихии, которая одновременно формировала и новое художественное мировоззрение. Традиции русского балагана в пьесе прослеживаются на уровне конфликта и композиции, мотивов и приемов, но в первую очередь, на уровне языка комедии. Словесная стихия балагурства сформировалась на основе разнообразных форм народного театра.

Наиболее органичный словесный компонент любой вариации народного театра или драматической игры – парный диалог как простейшая драматическая форма. Характерно, что в «Мандате» из 59 картин – почти 30 картин построены на парном диалоге, где коллизия осуществляется лишь на уровне столкновения различных лексических или функциональных значений слов, монологическая же речь сведена к минимуму. Эпизоды-картины не всегда связаны между собой причинно-следственной логикой развертывания конфликта. Каждый из эпизодов по-своему закончен, представлен либо развернуто как номер, либо свернуто как реприза. Некоторые действующие лица появляются после «балаганного окликания».

Н.Эрдман пользуется всей палитрой балаганной речи. Явно обнаруживаются параллели к традиционным диалогам из кукольной комедии о Петрушке, построенные на слуховых омонимах и повторях. Совершенно очевидно, что пьеса «Мандат» пестрит многочисленными речевыми совпадениями, откровенными цитатами, стилизацией и вполне сознательным использованием форм многожанрового русского народного театра, вошедшего в театральную практику еще в начале XX века.

Особенностями драматического диалога в эрдмановском «Мандате» и «Самоубийце», опирающимися на традицию русского балагана, можно назвать следующие формы:

1. *Словесные «брычки и пинки»*. Как правило, насмешки и намеки в диалогах сходят безнаказанно, маскируются простотой или ошибкой говорящего, либо тем, что он просто передает слова других, либо, подлаживаясь, отвечает в рифму, либо недогадливостью или глухотой самого адресата.

2. *Загадки и недоразумения*. Плут народного театра – слуга, Петрушка – нередко говорит загадками, ставя партнера в тупик и вынуждая требовать объяснений. Загадки и недоразумения – часть общей стратегии недоговаривания, переспросов, выдавливания информации «по капле».

3. *Дискретность, сукцессивность, монументальность*. Функцией вопросов и переспросов является разбитие информации на ряд смысловых квантов, подаваемых с расстановкой («сукцессивно») и крупным планом, подчеркнутая артикуляция любых важных сообщений и заявлений. Коммуникативная ясность и четкость – неременная черта балаганного театра. Слово, несущее сюжетно важный смысл, стилистически нейтрализовано, очищено от индивидуальных и локальных оттенков, свойственных живой речи.

Логическая схема сообщений скандируется путем окликаний, откликов, анонсов, переспрашиваний, повторов, неторопливо выдвигающих в поле внимания поочередно все ее главные элементы, начиная с привлечения внимания адресата и указания модальности предстоящего обращения (новость, вопрос, приказ и т.п.).

Эрдман с большим успехом использует эту схему фольклорного диалога для выделения острот, каламбуров и всякого рода комических словесных приемов. Диалог в «Мандате» состоит из крупных дискретных блоков

с эффектными концовками, напоминающих репризы цирковых клоунов и одновременно риторику площадных агитаторов. Окруженная пустотами и паузами, эрдмановская реплика становится весомой. Монументализм реплика укрупняет и изолирует небольшие группы слов, создавая идеальный режим для их шокирующих со- и противопоставлений:

Все приемы «оглуления», «обнажения», «развенчания», столь характерные для речи балагуров, живут в языковой стихии «Мандата» и «Самобийцы». Здесь можно найти: возвращение слову первоначального значения; вопрос, имеющий в виду переносное значение слова и прямолинейный ответ; оксюмороны и оксюморонные сочетания; ложную этимологию или непонятую многозначность слова; фиксацию синтаксического и смыслового параллелизма фраз, когда во фразе синтаксически заложено противопоставление, а по смыслу – парность явлений.

Выводы.

Таким образом, в главе представлена одна из моделей выражения авангардного отношения автора к драматургическому слову в драме XX в., что происходит за счет изменение «точки зрения», «угла зрения» в драматургическом тексте, а соответственно, изменение позиций автора по отношению к персонажам, их словам и действиям, что дает возможность появления несвойственной драматургическим произведениям ситуации «сказа», т.е. «чужой речи», «второго голоса», «авторского комментария».

В *заключении* подводятся итоги и делаются выводы.

1. Проблема «автор в драме» в отечественном литературоведении и театроведении до сих пор не решена. Связано это с тем, что не оформился до конца качественно новый категориальный аппарат, описывающий современные явления драматургии и театрального искусства. В процессе трансформации своих внутренних элементов драматургия в XX в. часто подходит к рубежу, за которым должен был начаться распад ее имманентных свойств: размывание концентрации драматургического действия из-за эпизации или лиризации драмы, отрицание смысла и значения текста в театре абсурда, смерть сюжета в новейшей драме и т.д.

2. Именно новаторская поэтика «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. заложила весь арсенал художественных средств, который на протяжении всего XX в. использовался разнообразными стиливыми течениями европейской драматургии и театра.

3. Совершенно очевидно, что жанр «лирической драмы» в более подробной разработке его черт можно назвать основной тенденцией русской национальной драматургии XX в., корни которой уходят в середину XIX в.

4. Развитие «лирической драмы» в XX в. проходит несколько этапов, в рамках которых происходит эволюция жанровой формы. Неизменными характеристиками «лирической драмы» остаются: во-первых, основной драматургический конфликт – субстанциональный, экзистенциальный, неразрешимый конфликт человека с миром. Во-вторых, категория лирического как структурообразующая. Это само по себе определяет не только активизацию автора в драме, но и формирование целого набора средств

выражения авторского сознания, как то: особые принципы разворачивания сюжета по логике сюжета лирического; стремление драматурга вмешаться в неразрешимый конфликт и снять его своей волей; введение целой системы надтекстовых и подтекстовых элементов, выход в ирреальный мир или в сферу сознания героев, орнаментовка пьесы с помощью музыки, стихов, живописи и др.

5. В процессе работы определилось 4 этапа развития «лирической драмы»:

а) «драма поэтов», тесно примыкающая к поэзии рубежа XIX-XX вв.;

б) «камерная драма» времен «оттепели», связанная с переменами в духовной жизни общества 1960-х гг.;

в) драматургия «новой волны» 1980-х гг., связанная с уходом от субстанционального конфликта в иллюзорное его разрешение с помощью вмешательства во внутренний мир человека;

г) драматургия «промежутка» 1990-х гг. и так называемая «новая новая драма» 2000-х гг. как отражение новейших процессов трансформации драматургического и театрального мышления, генетически связанных с «лирической драмой».

6. В порубежном симфонизме драматургии М.Горького через пространственно-временную организацию и образы времени и пространства выработался способ организации целостного художественного явления. В цикле ранних пьес «Мещане», «На дне», «Дачники» не только определяется главный драматургический и онтологический конфликт как противостояние *внешнего и внутреннего пространства, Дома и Пути, статики бездействия и динамики движения*, но и разрабатываются основные темы, образы, символы, мотивы, концепты во всей последующей драматургии М.Горького как отражение пространственно-временной образности и создание целостно-симфонического образования со своей внутренней структурой.

7. Главной особенностью горьковской драматургической поэтики можно назвать своеобразную материализацию слов и идей, когда именно слова, в большей степени, чем герои, становятся действующими лицами, сталкиваясь друг с другом, завязывая и разрешая конфликт. Эта особенность повлияла и на реализацию драматургического сюжета, где особым образом, через осмысление времени и пространства выражается авторское сознание. Это заставляет автора совершенно особым образом располагать события и героев в пространственно-временных координатах, диктует ему особый тип отражения исторического времени и пространства, создает своеобразную символическую структуру пространственно-временных образов, которые на манер системы мотивов и лейтмотивов в поэзии пронизывают весь текст пьесы.

8. Важное место в художественном сознании и литературной практике XX в. занял такой древний жанр как анекдот с его устным бытованием (ориентацией на устную речь), закрепленными функциями персонажей,

парадоксальным сюжетом и концептуальным его построением вокруг оси *плут/простак, судьба/случай*.

9. В своих комедиях Н.Эрдман оказался выразителем одной из моделей авангардного отношения автора к драматургическому слову. Это происходит за счет изменения «точки зрения», «угла зрения» в драматургическом тексте, а соответственно, изменения позиции автора по отношению к персонажам, их словам и действиям и дает возможность появления несвойственной драматургическим произведениям ситуации «сказа», т.е. «чужой речи», «второго голоса», «авторского комментария». Сказ возникает в драматургическом слове 1920-х г. потому, что драматург пользуется всеми средствами и приемами для создания такого типа устного слова, которое было бы максимально приближено к народной смеховой площадной культуре. Причем это слово не является характеристикой того или иного сатирически осмеиваемого персонажа. В силу специфики драматургического конфликта между реальным и идеальным подобная ориентация на устную речь, а точнее на «чужую речь» становится своего рода тотальной, присущей всем персонажам, растворяется в диалогической и монологической среде.

10. Все эти многополярные тенденции в конечном итоге сводятся к одному структурному элементу драмы – к *автору*. Нарастание его присутствия, значительность его субъективного влияния на все элементы пьесы, различные формы проявления авторского сознания – это то, что видоизменяет и трансформирует русскую драму XX в.

Основное содержание диссертации отражено в публикациях

1. Монографии:

1. Журчева, О.В. Образы времени и пространства как средство выражения авторского сознания в драматургии М.Горького. Монография. – Самара: Изд-во СГПУ, 2003. – 16,0 п.л.

2. Журчева, О.В. Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Монография. – Самара: Изд-во СГПУ, 2007. – 26,25 п.л.

2. *Статьи, опубликованные в реферируемых научных журналах, входящих в перечень ВАК.*

1. Журчева, О.В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» XIX-XX веков // Вестник Самарского государственного университета. – № 1 (19). – 2001. – 1,0 п.л.

2. Журчева, О.В. Образы времени и пространства как средство выражения авторского сознания в драматургии М.Горького // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Известия самарского научного центра РАН. – Самара, 2002. – 0,8 п.л.

3. Журчева, О.В. Традиции русского балагурства в комедии Н.Эрдмана «Самоубийца» // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Известия самарского научного центра РАН. – Самара, 2006. – 1,5 п.л.

4. Журчева, О.В. Жанровая структура анекдота в пьесе Н.Эрдмана «Мандат» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С.Пушкина. Научный журнал. Серия филология. – 2008. – № 2 (12). – 1,0 п.л.

5. Журчева, О.В. Антиномия концептов «дом» и «путь» в пьесе М.Горького «Мещане» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – № 3. – 2008. – 0,8 п.л.

6. Журчева, О.В. Проблемы становления жанра «лирическая драма» в русской драматургии XX века // Известия СамНЦ РАН. «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». – № 1. – Июль-Сентябрь. – Самара, 2008. – 0,8 п.л.

7. Журчева, О.В. Онтологическое значение порога в пьесе М.Горького «На дне» // Известия СамНЦ РАН. «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». – № 2. – Октябрь-Декабрь. – Самара, 2008. – 0,8 п.л.

3. Учебное пособие.

1. Журчева, О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Учебное пособие. – Самара: Изд-во СГПУ, 2001. – 11,5 п.л.

4. Публикации в других изданиях.

1. Журчева, О.В. Художественные особенности драматургии А.Володина // Содержательность художественных форм. Сб. научных трудов. – Куйбышев, 1987. – 1,0 п.л.

2. Журчева, О.В. Сказочные мотивы в структуре пьес А.Володина // Содержательность форм в художественной литературе. Сб. научных трудов. – Куйбышев, 1990. – 0,7 п.л.

3. Журчева, О.В. Притчи А.Володина // Содержательность форм в художественной литературе. Сб. научных трудов. – Самара, 1993. – 1,2 п.л.

4. Журчева, О.В. «Надтекст» в драме XX века // Культура и текст. Материалы международной научной конференции. – Барнаул, 1997. – 0,5 п.л.

5. Журчева, О.В. Драматургия М.Горького в контексте «новой драмы» рубежа XIX-XX веков (к постановке проблемы) // Содержание образования и становление ноосферы. Материалы сессии Академии педагогических и социальных наук. – Москва-Самара, 1998. – 0,5 п.л.

6. Журчева, О.В. Образ времени в драматургии М.Горького // Максим Горький и XX век. Горьковские чтения 1997. Материалы международной конференции. – Нижний Новгород, 1998. – 0,5 п.л.

7. Журчева, О.В. Жанр анекдота в поэтике М.Зошенко // Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы. Материалы XXVI Зональной конференции литературоведов Поволжья 1998. – Пенза-Самара, 1999. – 0,5 п.л.

8. Журчева, О.В. Творчество А.Володина и драматургия «новой волны» // Проблемы изучения литературного процесса XIX-XX вв. Сб. научных трудов. – Самара, 2000. – 0,5 п.л.

9. Журчева, О.В. Понятие «надтекст» в драме XX века // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Материалы международной научной конференции. – Гродно, 2000. – 0,4 п.л.

10. Журчева, О.В. Спецсеминар «Русская драматургия и театральное искусство XX века». Методологическое обоснование // Актуальные про-

блемы изучения и преподавания литературы. Материалы научной конференции. – Самара, 2000. – 0,5 п.л.

11. Журчева, О.В. Жанр анекдота в литературе XX века (рассказы М.Зощенко 20-х годов и пьеса Н.Эрдмана «Мандат») // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. Сб. научных трудов. К 70-летию проф. В.П.Скобелева. – Самара, 2001. – 1,1 п.л.

12. Журчева, О.В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» XIX-XX веков // Культура и текст. Славянский мир: прошлое и современность. Сб. научных трудов. СПб. – Самара-Барнаул, 2001. – 0,8 п.л.

13. Журчева, О.В. Своеобразие русской лирической драмы XX века (Психология жанра) // Психология литературного творчества и восприятие искусства. Межвузовский сб. научных трудов. – Самара, 2001. – 0,8 п.л.

14. Журчева, О.В. Русская лирическая драма XX века (к постановке проблемы) // Художественный язык эпохи. Межвузовский сб. научных трудов. – Самара: Изд-во СГУ, 2002. – 1,0 п.л.

15. Журчева, О.В. Хронотоп как способ выражения авторского сознания в драматургии М.Горького // Пространство и время в художественном произведении. Проблемы изучения художественного произведения в вузе и школе. Сб. научных трудов. – Вып.2. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2002. – 0,8 п.л.

16. Журчева, О.В. Русская драматургия и театральное искусство XX века. Программа курса // Цикл дисциплин специализации «Русская литература». – Самара: Изд-во СГПУ, 2003 – 1,0 п.л.

17. Журчева, О.В. Концепт провинциального города в драматургии М.Горького // Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы. Материалы научной конференции. – Самара, 2004. – 0,7 п.л.

18. Журчева, О.В. Лирические драмы Николая Коляды // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы. Сб. научных трудов. – Саратов, 2004. – 0,6 п.л.

19. Журчева, О.В. Образы времени и пространства как способ выражения авторского сознания в драматургии М.Горького (постановка проблемы) // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения, 2002. Материалы Международной конференции. – Нижний Новгород, 2004. – 0,7 п.л.

20. Журчева, О.В. Жанр анекдота в пьесе Н.Эрдмана «Мандат» // Актуальные вопросы изучения и преподавания русской литературы в вузе и школе. Материалы межрегиональной научной конференции. – Ярославль, 2004 – 0,7 п.л.

21. Журчева, О.В. Чеховский текст в драматургии второй половины XX в. (А.Вампилов, Н.Коляда) // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы X Международной научной конференции. – Гродно, 2005. – 0,6 п.л.

22. Журчева, О.В. Хронотоп в драме: опыт анализа пьесы М.Горького «Мещане» // Вестник СГПУ, посвященный 60-летию Победы. – Самара, 2005. – 0,8 п.л.

23. Журчева, О.В. Жанровые тенденции в современной драматургии: лирический театр Николая Коляды // Движение художественных форм и художественного сознания XX и XXI веков. Материалы Всероссийской научно-методической конференции. – Самара, 2005. – 0,7 п.л.

24. Журчева, О.В. Авторские стратегии в новейшей драматургии // Литература и театр. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию Л.А.Финка. – Самара, 2006. – 0,6 п.л.

25. Журчева, О.В. Антиномия «здесь» и «там» в пьесе М.Горького «Дачники» (опыт анализа хронотопа в драме) // Бочкаревские чтения. Материалы XXX Зональной конференции литературоведов Поволжья. – Т. 2. – Самара, 2006. – 0,8 п.л.

26. Журчева, О.В. Пьеса М.Горького «На дне»: ситуация порога как миропонимание // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. – Вып. 4. – Самара, 2006. – 0,8 п.л.

27. Журчева, О.В. Традиции народного театра в пьесе Н.Эрдмана «Самоубийца» // Системы и модели: границы интерпретаций. Сб. трудов Всероссийской научной конференции с международным участием. – Томск, 2007. – 0,6 п.л.

28. Журчева, О.В. Стилиевые и жанровые стратегии в новейшей драматургии // Драма и театр. Сб. научных трудов. – Вып. VI. – Тверь, 2007. – 0,7 п.л.

29. Журчева, О.В. Стилиевые и жанровые стратегии в «новой новой драме» // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: Художественный опыт XX – начала XXI веков. Сб. научных трудов. – Саратов, 2008. – Вып. 2. – 0,7 п.л.

30. Журчева, О.В. Онтологический смысл мотива смерти в пьесах М.Горького (к проблеме форм выражения авторского сознания в драме) // Материалы XXXI Зональной конференции. Литературоведов Поволжья. – Елабуга, 16-17 мая 2008. – Елабуга, 2008. – 0,6 п.л.

31. Журчева, О.В. Особенности авторского и драматургического слова в пьесе Н.Эрдмана «Самоубийца» // Вестник Воронежского госуниверситета. Серия: Филология. Журналистика. – 2008. – № 1. – 0,8 п.л.

32. Журчева, О.В. Деформация драматургической поэтики в новейшей драме XXI века // Литература и театр. Сб. научных трудов. – Самара, 2008. – 0,7 п.л.

Подписано в печать 4 марта 2009 года
Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная.
Объем 2,5 п.л. Тираж 100 экземпляров. Заказ № 1675
443011, г. Самара, ул. Академика Павлова, 1
Отпечатано УОП СамГУ