

Светлана Я. Гончарова-Грабовская
Белорусский государственный университет

ТОПОС ДОМА В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОМ КОНТИНУУМЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА

Топос как структурный элемент пространственно-временной организации драмы является в то же время образной универсалией, служащей языком межкультурной коммуникации. На реальном уровне топос приобретает значение места действия, на перцептуальном — отражает индивидуальное преломление реального мира в сознании драматурга, получает субъективную аксиологическую нагрузку и выполняет функцию образа или мотива. На концептуальном уровне осуществляется выход из пространства текста в пространство культуры, происходит обращение к глубинным, мифопоэтическим представлениям, где топос функционирует как архетип или мифологема. В качестве ключевого топоса мы выделяем топос Дома, который рассматривается на всех уровнях художественной структуры пьесы.

С одной стороны, Дом олицетворяет порядок, гармонию, красоту — целый комплекс устойчивых семантических мотивов, предметно-образных ориентиров, воссоздающих определенное мифопоэтическое пространство, в котором живут герои, с другой — он свидетельствует об их социальном статусе и представляет их жизненную опору, нравственные и эстетические качества, духовность. В то же время Дом может олицетворять хаос, развал, как определяющий признак неустроенности человека в этом мире. Являясь основополагающим архетипом культуры, он постепенно приобретает новые функции и дополнительную семантическую нагрузку, «превращается в микромодель человеческого бытия. Человек создает для себя мир-дом по образу внешнего мира, но приспособливает его к своим размерам...»¹. Дом становится своеобразной константой в постоянно меняющемся внешнем мире.

¹ Т. Цивьян: *Дом в фольклорной модели мира (на материалах балканских загадок)*. В кн.: *Труды по знаковым системам — 10*. Тарту: Изд. Тартуского университета 1978, с. 32.

В большей степени нас интересует бытовой, социальный и экзистенциальный аспекты топоса Дома, так как через их призму можно проследить развитие социума XX века, отраженного в драматургии.

Как известно, в реалистической драме главную роль играет место, в модернистской — время, в постмодернистской — единое пространство-время. На протяжении XX в. в русской драматургии эти важные структурообразующие факторы меняют свои акценты. Если для классической драмы XIX в. время не имело особого значения, а главным считалось место, так как «герои скучали независимо от времени, но зависимо от места»², то в последующем происходила их корреляция.

Топос Дома менялся, отражая онтологические и социальные изменения в обществе. В начале века исчезает русская Дом-усадьба и остаются только воспоминания о вишневом саде и дамах в белых платьях. Чеховское дворянское гнездо превращается в усадьбу-дачу, ностальгия по которой проявится в русской драматургии конца века в качестве синдрома уходящих ценностей. Наиболее ярко иллюстрирует этот процесс пьеса Антона Чехова *Три сестры*. Дом Прозоровых с просторной гостиной, в котором раньше царил уют, дружба и любовь, постепенно утрачивает гармонию: смерть отца, бурные разговоры о радостях труда, сменяются душевной усталостью, тяжелым и безысходным настроением и, в конечном итоге — уходом. Дом становится чужим, он заложен, сестры вынуждены его покинуть. Каждый из героев постепенно отказывается от мечты о счастье. Не складываются судьбы трех сестер, их брата Андрея, Вершинина, Тузенбаха, Чебутыкина, уходит из города полк, в Доме торжествует пошлость в лице Наташи, которая велит срубить еловую аллею, клен... Атмосфера отражает неблагополучие, неустроенность бытия, душевный дискомфорт выражается в беспричинном смехе и слезах, в молчании и тоске.

В *Вишневом саде* Дом окажется заколоченным, в нем останется забытый всеми больной Фирс. «Вот и кончилась жизнь в этом доме...» — говорит Лопахин. И только звук лопнувшей струны свидетельствует о тревоге, о несчастье, которое спроецировано на будущее. Чехов подчеркивает наличие перемен, произошедших в Доме: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те в охотку идут»³. Дом пустеет, уезжает Раневская, Гаев, Аня и Петя. Внутренние

² В.И. Мильдон: «Открылась бездна...». *Образы места и времени в классической русской драме*. Москва: Артист. Режиссер. Театр 1992, с. 289.

³ А. Чехов: *Вишневый сад*. В кн.: того же: *Чехов: собрание сочинений в 8 томах*. Т. 7. Москва: Издательство Правда 1970, с. 354.

и внешние изменения в Доме намеренно подчеркиваются драматургом, создавая общую картину надвигающихся перемен.

Дальнейшие изменения топос Дома претерпевает в драматургии Максима Горького (*Дачники*, *Мещане*, *Дети солнца*, *Варвары*, *На дне* и др.), пьесы которого ставились в период сложного времени рубежа веков. Затяжное мироощущение этой эпохи передавало трагизм бытия, выражая экзистенциальный конфликт времени. Драматург раскрывает глубокие внутренние противоречия, аккумулируя их в топосе разрушающегося Дома, показывая бесприютность и шаткость существования. Герои ощущают бессмысленность прожитой жизни, чувствуя неизбежность катастрофы (Васса Железнова, Зыков, Егор Булычев). В отличие от чеховских героев, они не живут прошлым, так как оно у них не вызывает ностальгии. Они соизмеряют себя с настоящим, полным непреодолимых противоречий, пытаясь спорами, скандалом (редко поступком) утвердить себя, демонстрируя неспособность что-либо изменить.

Как писатель-реалист Горький в большинстве пьес соблюдает принцип единства места. Однако действие происходит в помещении. Как такового Дома у многих персонажей нет. Они живут на даче, снимают угол, обитают в ночлежке. В пьесе *Дачники* вместо Дома — дача, придающая ощущение неустойчивости, ненадежности места жительства. Часто Дом выступает в качестве неотвратимой судьбы, которую нельзя изменить. Так, в пьесе *Мещане* он не становится даже пристанищем. Драматург суживает пространство Дома до передней, в которой происходят все события. Это подчеркивает суету и временность пребывания.

Вертикальный хронотоп пьесы *На дне* свидетельствует о том, что Дом — это ночлежка, расположенная в подвале. Автор приводит к мысли, что жить здесь невозможно, но и там — в большом мире — тоже настоящей жизни нет. Замкнутый круг мотивирован и временным обрамлением: утро-сумерки-ночь. Обреченность выражается и в словах персонажей, констатирующих о том, что идти некуда.

Подобная редукция Дома в ночлежку демонстрирует судьбу хозяина и ее разрушение, утрачивается функция дома-жилища как крепости. Это придает всему существованию героев ощущение временности, ненадежности жизни.

Характерно то, что в пьесах Горького проявляется соотношение дома и пути как «соотношение пространства внешнего и внутреннего, что выражает статику бездействия и динамику действия, подчеркивая онтологический смысл и экзистенциальное начало»⁴. Действительно,

⁴ О.В. Журчева: *Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*. Самара: Издательство СГПУ 2007, с. 175.

мотив выхода из дома, пронизывает художественную структуру пьес Горького. И хотя уходит только Нил (*Мещане*) — декларация драматурга — все остальные обречены остаться в этом замкнутом круге. Ожидание — единственный их удел. Они так и не поняли, что выход не извне, а в них самих.

Как видим, Дом у Горького — модель социума, его образ свидетельствует о неблагополучии общества. Вот почему социальное пространство его пьес сотрясают споры, интриги, скандалы, истерики. Горьковские герои предчувствуют перемены в большей степени, чем чеховские, которые представляли будущее как иллюзию благополучной жизни, надеясь на лучшее. В пьесах Горького, стоя на пороге катастрофы, многие из героев боятся будущих перемен.

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

Уже во второй пьесе *Зойкина квартира* Булгаков показывает не Дом, а «подозрительную квартирку» под вывеской пошивочной мастерской. Это временное пристанище. В нем нет кремовых штор, играет разбитое фортепьяно, висит портрет Карла Маркса, в нем манекены похожи на дам, а дамы — на манекенов. Здесь кипят страсти и вершатся судьбы, но герои мечтают о Париже и не ищут спасения в Доме. И в унисон обстоятельствам звучит песня *Покинем, покинем край, где мы так страдали....* В пьесе *Бег* герои вообще лишаются своего Дома и ищут его за пределами России. Дом в пьесах Булгакова приобретает метафорический смысл катастрофы старой жизни, крах надежд и иллюзий. Герои покидают Дом-Россию и бегут в поисках другого Дома-не-России. Бинарный принцип свой—чужой расставляет следующие акценты: для одних свое оказывается чужим, для других чужое оказывается

своим. Дом-Россия для Корзухина, Чарноты, Хлудова становится чужим. Они предпочли Константинополь и Париж. И только Серафима и Голубков возвращаются в Дом-Россию. В этой пьесе Булгакова Дом ассоциируется не с жильем, а с Россией. Диффузные топосы: Россия, Крым, не-Россия (Париж, Константинополь) оказываются ключевыми. Россия показана на уровне рефлексии героев, их воспоминаний о Киеве и Петербурге. Крым — свое пространство, с ним связана надежда на спасение. И в то же время драматург его пародирует. Он — символ катастрофы, поэтому его пространство обманчиво. Это подчеркнуто и в поведении героев: они выдают себя не за тех, кем являются на самом деле.

Не-Россия, представленная Константинополем — город, приносящий беды и разочарования. Париж неоднозначен: для Корзухина он свой. Мадрид лишь упоминается, он ассоциируется с корридой.

В этой пьесе все бегут по кругу, как на тараканьих бегах. И хотя время определено (октябрь 1920 — осень 1921 гг.), оно «размыто» в снах, нет конкретных дат, ориентир — времена года (осень, зима) и суток (вечер, закат, утро). Время неважно для Голубкова. Важен снег, заснеженный Петербург, который остался в его памяти. Поиски утраченного Дома-России наконец завершаются для одних героев, а для других — чужбина становится новым Домом.

В советской России Дом сменяется замкнутым пространством квартиры, которое постепенно суживается до коммуналки или дачного дома. Дом-квартира — среда обитания, в которой герои обустривают новую жизнь. В драмах Виктора Розова (*В добрый час!*, *В поисках радости*), Алексея Арбузова (*Годы странствий*, *Город на заре*), Александра Володина (*Фабричная девчонка*, *Пять вечеров*) все герои имеют свой дом-квартиру, куда возвращаются. Художественное пространство *Пяти вечеров* замкнуто в параметрах коммунальной квартиры, но вмещает нравственные ориентиры прошлого и настоящего, судьбы героев, их нелегкую жизнь. Позже, в 1980-е гг., в пьесах Виктора Розова (*Гнездо глухаря*, *Кабанчик*) советский Дом-квартира будет подвержен катаклизмам времени и станет ощущать свою неустойчивость и неблагополучие. Это качество Дома наиболее ярко проявится в пьесах Алексея Казанцева (*Старый дом*). Будничная повседневная обстановка старинного двухэтажного особняка в одном из переулков Москвы, привычный ритм жизни обнаружат свою неустойчивость в конфликте отцов и детей, как и в пьесах Розова. Не выдержав духовной глухоты окружающих, молодые люди покидают обжитый дом.

С приходом в драматургию Александра Вампилова коннотация советского Дома меняется. В отличие от героев Володина и Арбузова,

всегда имеющих свой Дом, герои пьес Вампилова — бездомные люди. Таким же бездомным оказывается и Тевье-молочник в *Поминальной молитве* Григория Горина.

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

Семантика Дома-квартиры раскрывается через нарушение социального и бытового пространств, деформацию ценностей вещно-предметного мира, неустроенность быта. Дом-квартира для героев уже не является родным пространством, перестает быть крепостью и становится средой обитания. Это свидетельство неудовлетворенности человека в обществе, отсутствия возможности изменить жизнь. «Редукция дома в квартиру означает разрушение Дома как традиционного образа духовного соединения людей», демонстрирует их внутреннюю разобщенность и одиночество⁵. Это присуще пьесам Николая Коляды, Александра Галина, Василия Сигарева, Марии Арбатовой, Алексея Слаповского, Надежды Птушкиной, Елены Греминой, Максима Курочкина и др. При этом пространственно-временной континуум проявляется в разных дискурсах: бытовом, социальном и экзистенциальном.

На смену советскому Дому приходит постсоветский, пространство которого остается прежним (квартира, коммуналка), но с печатью новой постсоветской действительности. И в то же время возвращается образ «старого дома» (бывшего «дворянского гнезда»), но уже заброшенного (*Русскими буквами* Ксении Драгунской). Его покупают «новые русские» (*Этаназия по-русски* Павла Румянцева), в него возвращаются из-за границы бывшие хозяева (*Русский сон* Ольги Михайловой).

⁵ Н.В. Каблукова: *Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской*. Благовещенск: Издательство БГПУ 2003, с. 23.

В художественном пространстве пьесы *Русскими буквами* Драгунской центральное место занимают Дом и Сад. Они являются этико-философским фундаментом в семантике и структуре художественного мира произведения, реализуются в сюжете, содержат в себе ключ к коллизиям, психологии героев, их судеб. Темпорально-пространственная локализация отражает место повседневной жизни героев в настоящем и прошлом. Дачный дом, напоминающий заброшенное «дворянское гнездо», — метафора. С Домом связано детство героев, их прошлая жизнь, Родина. Когда-то он был красивым и уютным, а теперь заброшен: «кругом полное разорение, хаос, разгром, осквернение и гадство. Окна дома выбиты, портьеры сорваны, кресло изрублено топором»⁶. Сад тоже заброшен: «в нем черные старые яблони, заросшие клумбы, хромоногие скамейки»⁷. Дом продается, но в итоге мы узнаем, что жить в нем нельзя, так как на химкомбинате произошла авария и предстоит срочная эвакуация. Как и Дом, Сад обречен на гибель: в нем умирают птицы. «Дом для зачатий» (в нем должна начинаться новая жизнь) в конце концов оказывается заколоченным, мертвым, в нем «обитать воспрещается». Дом и Сад — вотчина Ночлегова, его родина, его страна — остаются для него лишь символом прошлого, так как он давно живет за границей. Для Скай заколоченный дом — закрытая дверь в детство, куда нельзя вернуться.

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

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

«Направленное пространство» представлено образом дороги, семантика которого — путешествие, выезд за границу. И в то же время

⁶ К. Драгунская: *Русскими буквами*. «Современная драматургия» 1996, № 2, с. 25.

⁷ Там же.

дорога приобретает метафорическое значение жизненного пути, поиска себя и своего места в обществе, раскрывает характер героев. Пространственное перемещение персонажей характеризует и внутреннюю противоречивость жизни, одиночество как принцип существования. Однако герои Арбатовой понимают: «уезжая, ты берешь с собой себя», поэтому ищут причину в себе самих. Для них важны координаты духовного пространства. Маргарита из пьесы *Пробное интервью на тему свободы* мечется в поисках личной свободы, исследуя причины ее исчезновения в обществе. Этот простор и свободу она ощущает лишь в день своего рождения, придя к выводу, что искать выход нужно в самой себе. Переход в другое измерение расширяет пространство, переводит его в плоскость иного уровня — «внутреннее» пространство души, где можно обрести свободу. Подобное «измерение» присуще и в другой пьесе этого драматурга (*По дороге к себе*), герои которой мечтают о том, что когда-нибудь «родятся дети от свободных людей» и не надо будет искать себя, «потому что на свободе люди и так рождаются самими собой»⁸. Поэтому приходят к выводу, что «дом надо строить на той же идее, на которой построен мир»⁹. Как видим, герои «направленного пространства», «открытого» в своей структуре, стремятся к изменению и эволюции.

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

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

Устойчивый образ Дома разрушается и в пьесах Коляды. Это дом, в котором невозможно жить, «дурдом» (Наум Лейдерман), полный абсурда. В *Канотье* дом сотрясает и постепенно разрушает проходящая мимо электричка, в *Трех китайцах* он расположен рядом с котлованом,

⁸ М. Арбатова: *По дороге к себе*. Москва: Подкова 1999, с. 751.

⁹ Там же, с. 722.

в доме героев пьесы *Уйди-уйди* течет крыша. Однако этот дом открыт для всех: любой может зайти и считать его своим. «Дурдом» все аккумуляровал: уют и развал, хаос и порядок, обычное и необычное, дружбу и ссоры, драки и объяснения в любви, мечту и реальность, праздники и будни. Советский и постсоветский быт в нем воплощает онтологический хаос и экзистенциальную безнадежность. Герои Коляды тоже стремятся покинуть свой дом (Ольга и Инна из *Мурлин Мурло*, Дагмар из *Трех китайцев*, Сергей Первый и Сергей Второй из *Уйди-уйди*), но не всем это удается. В пьесе *Амиго* Дом, в котором живут герои, стар, врос в тротуар, окна наполовину зарылись в землю. Интерьер двухкомнатной квартиры напоминает свалку:

грязно, все углы завалены барахлом, везде колеса от велосипеда, цепи, коробки, банки, доски, досточки, сломанные стулья, столы, продавленное кресло, панцирные сетки и спинки от железных кроватей, кучи белья, старые пальто, рамы и картины, провода, неработающие торшеры¹⁰.

Проживающим в этой квартире все это нужно: они знают, где что лежит, им тут хорошо. Есть для них одно «райское место» — кухня, представляющая собой и своеобразный сад:

в горшках, деревянных ящиках, в пластмассовых коробках, в бутылках из-под молока, в старых кастрюлях, в баночках из-под майонеза, масла, сметаны и в трехлитровых стеклянных банках — миллионы всяких цветов и растений. Есть и развесистая пальма, и длинный фикус, и даже маленькая березка и крохотная елочка. Все тянется вверх, вьется по стенам, по окну, свисает на стол и от того на кухне по-своему уютно. В других комнатах пыль, паутина, темно, а на кухне светло — под потолком три длинных неоновых лампы¹¹.

Так бытовое пространство квартиры суживается до кухни. И хотя Дом стареет физически, хаос в квартире контрастно оттеняет уют кухни — единственного места, где приятно и светло. Разрушение дома как основы бытия, любви, родственных чувств персонифицирует трагизм существования. Квартирный быт оказывается частью внутреннего «быта» персонажей, их личного бытия, неотделимого от общего состояния социума, в котором все же есть надежда на то, что жизнь наладится.

В пьесах Николая Коляды предметное наполнение пространственной модели, в которой «частная жизнь» представлена как обычная и повседневная, откровенно характеризует героя и авторское отно-

¹⁰ Н. Коляда: *Амиго*. В кн.: того же: *Кармен жива. Пьеса*. Екатеринбург: Уральское издательство, 2002, с. 8.

¹¹ Там же.

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

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

Современные драматурги видят выход «чаще всего в борьбе с косным пространством, где даже время теряет всякий смысл, в погружении в пространство духовное, где только и возможно измениться и тем са-

мым обрести свободу»¹². Так, в пьесах Птушкиной знаковым топосом бытового пространства, суженного до предела, тоже является квартира. Однако ее семантика иная. Квартира, как правило, малогабаритна, но в ней разгораются большие страсти (*При чужих свечах, Когда она умерла, Пизанская башня, Плачу вперед* и др.). Общежитейская ситуация раскрывает вечные вопросы бытия, волнующие нас. «Повседневное» и «внутреннее» время каждого героя вписываются в историческое время и пространство эпохи согласно теории относительности Эйнштейна. Драматург трактует конфликты и вечную тему любви по-новому. Героини Птушкиной — скромные женщины с трудной судьбой, замученные бытом, способны любить. Вот почему главным в ее пьесах является пространство духовное. Быт как реальность существования их мало волнует. Они живут в мире чувственной любви и готовы ради него жертвовать собой.

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

В пьесе *Пластилин* Сигарев отражает реальность постсоветской действительности. Место и время локализованы — провинциальный Город, все та же жизнь в «хрущевках». Художественное пространство обнажает ее жестокость — в убийстве и самоубийстве, предательстве, изнасиловании и смерти. Сюжет по-настоящему трагический: подросток Максим проходит все круги адской жизни провинциального городка и в итоге гибнет от рук насильников. Кончает жизнь самоубийством

¹² И. Цунский: *Заколдованное пространство*. «Современная драматургия» 1997, № 1, с. 203.

¹³ В. Сигарев: *Божьи коровки возвращаются на землю...* «Современная драматургия» 2003, № 2, с. 13.

Спира, умирает Бабушка. Драматург, следуя своему учителю Николаю Коляде, возвращает нас к жестокому натурализму и показывает «свинцовые мерзости жизни». Действие разделено на короткие эпизоды, обыденные слова звучат поэтично, диалоги ритмизированы. Автор использует не монологи, а развернутые ремарки, в которых происходящее не только описывается, но и трактуется.

Метафоризация пространства становится закономерностью, что в большей степени присуще модернистским и постмодернистским произведениям. Условно-метафорический мир пьесы Ольги Михайловой *Русский сон* помогает по-новому увидеть обыденное и привычное. Художественное пространство сжато: все события происходят в комнате Ильи, в которой собрано все, чтобы никуда не ходить:

шкаф для одежды, шкаф для книг, буфет с посудой и продуктами, холодильник для тех продуктов, что портятся в буфете, письменный стол, чтобы чему-нибудь учиться, и обеденный, чтобы иногда обедать, и, наконец, большая тахта не только чтобы спать, но и чтобы жить на ней¹⁴.

Замкнутый мир комнаты, в которой живет Илья, олицетворяет «замкнутый мир» героя, его существование: время динамично меняется, а он лежит на тахте и не замечает его, оставаясь прежним «ребенком». Художественное пространство пьесы — сложная авторская метафора в форме сна. Расшифровать его можно по-разному: сон — состояние апатичной души Ильи, сон — состояние России начала 1980-х гг. XX в. Все происходящее балансирует на грани реального и ирреального и в итоге завершается, как и подобает сну, кошмарным финалом: Илья превращается в тряпичное чучело, в которое вонзает нож Катрин. Драматург утверждает мысль, что старый Дом подлежит ремонту, на его месте вырастет новый, свидетельствующий о перемене жизни и времени.

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

¹⁴ О. Михайлова: *Русский сон*. «Современная драматургия» 1993, № 1, с. 4.

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

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

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

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

созданная автором, еще раз заставляет задуматься над сущностью человеческого бытия.

Не случайно критика упрекала современную драму в оторванности от реальности. Быт в ней хотя и присутствует, но отодвинут на второй план. Реальность чаще всего переосмысливается автором через призму его субъективного восприятия. Однако если в начале 1990-х гг. драматурги (Михаил Угаров, Ольга Михайлова, Елена Гремина, Александр Сеплярский, Олег Юрьев и др.) стремились уйти от жизнеподобия, выстраивая экстраординарные сюжеты, то в конце столетия они стали все чаще обращаться к формам объективной реальности в отражении жизненных коллизий.

В пьесах 1990-х гг. Дом отражал основные ценности времени (пьесы Степана Лобозерова, Владимира Гуркина, Надежды Птушкиной, Семена Злотникова, Олега Данилова), человек в нем несчастлив, если нет семьи или она распадается, а дом разрушается (пьесы Нины Садур, Александра Галина, Николая Коляды, Александра Гельмана, Виктора Мережко).

Показательны в этом отношении пьесы Нины Садур (*Панночка*, *Чудная баба*, *Красный парадиз*, *Морокоб*). Стремление героев уехать, невозможность обрести самого себя — все, что было свойственно классической драме, находит место и в ее пьесах, где мир вывернулся наизнанку, из него нет выхода. Ее пьесам свойственно «заколдованное место и невластное над ним время», где борются мир настоящий и мнимый¹⁵.

В драматургии Садур топос Дома становится одним из ключевых элементов художественного мира, что позволяет актуализировать онтологическую проблематику творчества этого драматурга, так как «квартирный вопрос» в ее пьесах неизменно сопрягается с общей проблемой человеческого существования как в конкретно-бытовом, так и в философском, бытийном смысле. Художественное пространство в ее пьесах строится согласно фольклорно-мифологическому принципу концентрических кругов. В центре пространственной модели — Дом. Он раскрывается через нарушение социального и бытового пространства, показывая деформацию ценностей, неустроенность быта. Часто в нем отсутствуют личные вещи героев, что указывает на безытность и временность пристанища. Постепенно Дом приобретает неустойчивость, его покидают герои, он становится Антидомом — местом, где нельзя жить и откуда хочется уехать. Так топос Дома демонстрирует постепенный переход в последний круг — бездомность.

Характерно, что Дом в пьесах Садур всегда полон людей, поэтому в нем невозможно уединиться и спрятаться от чужих глаз. Создается

¹⁵ А.З. Вулис: *Литературные зеркала*. Москва: Советский писатель 1991, с. 198.

ощущение тесноты, нехватки пространства жизни. Именно поэтому, героини открывают для себя и другой мир, параллельный существующему, ирреальный. Важную функцию в Доме выполняет окно, которое осуществляет связь героев с внешним миром. Так, героиня пьесы *Уличная ласточка*, пытаясь разобраться в себе и вернуть память, часами сидит у окна и наблюдает за прохожими. Ее мучительно тянет к окну, в безграничный простор, подальше от ненавистной ей обывательской жизни. В финальной сцене пьесы окно в прямом смысле становится дверью в «другой» мир, выходом из сложившейся ситуации. «Аллочка просто шагнула с подоконника, это движение настолько незаметно, что показалось, будто целый миг она стояла в самом небе, будто и вправду могла улететь. Но она не разбилась»¹⁶.

Другие персонажи, наоборот, стремятся оградить свое пространство от внешнего мира. Дарья закрывает окно, задергивает штору. Отгороженность от внешнего мира ведет к тому, что внутреннее пространство становится замкнутым: «[...] в этих новых домах квартиры, как клетки. Словно в них живут птицы, а не люди»¹⁷. Дом позволяют разграничить свой и чужой мир с помощью цветовых характеристик. Светлые и яркие краски возникают в те моменты, когда герои чувствуют себя легко и спокойно. Они призваны отразить «озарение» героев, пробуждение сознания и души. Мрачные краски (черный, серый) и отсутствие света указывают на трагичность действия, на бездуховность героев, их темное прошлое.

Так, пространство коммуналки в пьесе *Черти, суки, коммунальные козлы...* мифологизируется и становится похожим на поле битвы, где должна произойти схватка добра и зла. Происходит сублимация двух миров: мир коммуналки и мир главной героини Верочки, живущей обособленно от всех. Будни коммунальной квартиры выписаны драматургом предельно достоверно, с их мелочными бытовыми конфликтами, взаимной бранью и оскорблениями. Конфликт в пьесе — несовместимость мира «мелочных интересов» и мира высоких идеалов. «Нас учили жить идеалами, — говорит Верочка. — Все забыли, а я помню»¹⁸. И ее трагедия в том, что ни среди соседей, ни среди сослуживцев она не находит себе места, счастья, любви.

Действие пьесы напоминает драму абсурда, то есть представляет собой совокупность изменчивых состояний практически одних и тех же ситуаций. Повторяемость, «серийность» создает ощущение остано-

¹⁶ Н. Садур: *Уличная ласточка*. В кн.: той же: *Обморок. Пьесы*. Вологда: Полиграфист 1999, с. 224.

¹⁷ Там же, с. 177.

¹⁸ Н. Садур: *Черти, суки, коммунальные козлы...* «Театр» 1992, № 6, с. 185.

вившегося времени, замкнутости бытия на себе самом, что отмечено отсутствием указания на временную дистанцию между событиями первого, второго и третьего действий.

Безысходность и безнадежность ожидания перемен находят выражение в конструкции пьесы: второе действие является зеркальным, перевернутым отражением картин первого. Повторы эпизодов позволяют обнаружить некие странные изменения персонажей и ситуаций, что усиливает впечатление абсурда происходящего.

Особенность Дома подчеркивается и присутствием персонажей, обладающих чертами мифологических хозяев жилища. В пьесе *Миленский, рыженький* эту функцию выполняет домовый. Он шумит по ночам и пугает Бабку и Наташу за то, что они не хотят с ним играть. В пьесе *Чудная баба* фамилия, внешний облик, речь сближают «тетеньку» Убиенько с кикиморой. Через нее устанавливается связь «реального» и иного мира. Интерес в этом плане представляет и мальчик-оборотень Егор в пьесе *Заря взойдет*. Он скитается одинокий и голодный в образе человека, но с повадками и душой волка, совмещая в себе любовь к людям и жалость к волкам.

Можно сказать, что «темные, глубинные силы в мире Н. Садур — не бесовской, а скорее языческой природы»¹⁹. Это «язычество» женское, обладающее силой и интуицией самой земли, природы.

Жизнь многих персонажей протекает вне стен дома: в поле, на острове, в лесу. При этом принадлежность к конкретному Дому крайне важна для героев, так как дает надежду на счастье и гармонию в жизни. Так, герои *Чардыма*, сбежавшие от невыносимой жизни, даже на далеком острове пытаются обустроить свой быт и создать некое подобие дома. Таким семейным очагом становится «голубая дощатая стена летнего домика»²⁰, так как сам дом давно рухнул. Однако эта уцелевшая стена способна сплотить и спасти героев от мрака бессмысленной жизни. Мифопоэтический характер внедомашнего пространства демонстрирует неблагополучие социальной почвы, порождают желание человека отправиться в путь, выйти из замкнутого пространства дома, увидеть и понять окружающий мир, найти свое место в нем.

Как видим, топос Дома в творчестве Нины Садур играет ключевую роль в идейно-художественной концепции пьес. Он аккумулирует в себе не только социальное и бытовое пространство, но и мифологическое, создавая фантазмагорию жизни. Синтез авангардного и традицион-

¹⁹ А. Соколянский: «...И в чудных пропастях земли». «Новый мир» 1995, № 5, с. 235.

²⁰ Н. Садур: *Чардым*. В кн.: той же: *Обморок...*, с. 416.

ного является своеобразным кодом художественного мира пьес конца XX—начала XXI в., ярким представителем которого является Садур.

Финальным аккордом топоса Дома в драматургии начала XXI в. является бездомность. Подтверждение сказанному — пьеса Александра Радионова и Максима Курочкина *Бездомные*. В отличие от горьковских героев *На дне*, живших в ночлежке, герои данной пьесы — бомжи, у которых дома нет. Они оказались «на дне» по разным причинам, став жертвами социального мироустройства. У всех была катастрофа в личной жизни. Среди них есть «добрые» и «плохие». Бомжи вызывают жалость, когда, соглашаясь давать интервью, говорят: «Только нас — не бейте! Не бейте нас — ребята!». Они живут на вокзалах, в подвалах. Их кормят в Политехническом музее в обществе «Помощь бывшим заключенным», по ночам швейцар выносит что-нибудь из ресторана, бесплатно кормит церковь. Как ни парадоксально, эти «свободные» люди без паспорта и дома все же не свободны, они привязаны «веревкой к столбу» не дальше квартала: одни на Арбате, другие на вокзале, третьи — у памятника Пушкину... Иногда чаевые им дают в долларах новые русские, их «благодетели». Но от выпивки все они «серые», «все одинаковые». Восприятие себя и мира в этом цвете носит аксиологический характер и подчеркивает их социальный статус.

Как изменить жизнь бомжей? Вот в чем вопрос. Проблема поставлена, но осталась открытой. Задача автора — дать жестокую картину. Драматург подчеркивает равнодушие окружающих к этим людям, в подтексте задает вопрос: Кто виноват в том, что они стали бомжами? Какова причина их падения? Шестидесятилетний сын дипломата стал бездомным, потому что жена его не прописала в квартиру и он ничего не может сделать. Ювелир перестал заниматься своим ремеслом, потому что у него появилась аллергия на золото. Профессиональный электрик в сезон зарабатывает на дачах, а сейчас стоит на Тверской.

Текст построен на интервью, взятых у бездомных москвичей, и состоит не из актов, а из отдельных «кусков», имеющих названия: *Бомжи не пахнут*, *География*, *Привязанные к столбу и протуберанцы*, *Благодетели*, *Тюрьма*, *Все становятся бомжами*, *Саша и Нина* и др. В нем сохранен синтаксис и орфография, полностью отсутствует вымысел. Вместо художественного языка — стенографическая точность, отражающая уровень людей «дна». Пьеса напоминает диалогизированную прозу, в которой сочетается эпическое и драматическое. При этом наблюдается отсутствие их эстетического единства (полудрама, полупроза). Действие сюжетной основы имитировано динамикой диалогов и их монтажом. Перебивка диалогического нарратива монологами героев и комментариями «ведущего» усиливает в них эпическое

начало. Драматурги стараются сохранить текст дословно, компилируя его «куски», что порой напоминает постмодернистскую игру. И хотя диалоги смонтированы в единый текст, подчинены сюжетному монтажу, единой концепции произведения, в глаза бросается «сделанность» пьесы. Создается впечатление, что она, подобно «горячему материалу» газеты, написана драматургом на скорую руку.

Специфика героя в том, что он полностью отождествляется с реальной личностью, идентичен ей. Как правило, он статичен и бездеятелен, так как драматург дает ему возможность только высказаться. Документализм, заложенный в структуре пьесы-вербатим, позволяет автору изображать человека натуралистически: он без грима внутреннего и внешнего, так как предельно откровенен и искренен. Внутренний мир такого героя становится откровением для зрителя. Его рассуждения и воспоминания порой обрывочны, в них, как правило, дана констатация жизненных эпизодов, иногда — самооценка.

Жизнь героев показана вне Дома как жилья, но в социальном пространстве города, шире — страны. Их образ жизни «на дне», вне Дома свидетельствует о нравственной девальвации личности и социума, так как утрата Дома не становится трагедией, а нормой жизни.

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

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

Художественное пространство Дома, сочетающее быт и бытие, онтологическое и экзистенциальное, свидетельствует о том, что драматурги XX века стремились отразить действительность советского и постсоветского времени, показать тесную связь Человека и Дома, обусловленную жизнью социума, его культурой. Произошло преобразование семантики Дома: от дома-усадьбы до дома-квартиры/коммуналки/комнаты/дачи/чердака. На смену Дому-крепости пришел Дом-пристанище, символизирующий социальный статус бытия. Утратилось значение Дома как оплота семейной жизни, общности. Дом, как и мир, лишился опоры, симметрии, устойчивости, утратив духовное наполнение.

²¹ Л. Разумовская: *Французские страсти на подмосковной даче*. «Современная драматургия» 1999, № 1, с. 31.

Как видим, топос Дома в драматургии XX в. отразил состояние общества и государства, раскрыв основные катаклизмы и перипетии жизни. Он организовал пространственно-временной континуум пьес, став их центром. Локализация пространства и времени, контаминация в нем реального и ирреального свидетельствуют о том, что драматурги пытаются понять и отразить сложную действительность в художественном пространстве своего универсума.

Swietlana Gonczarowa-Grabowska

ТОПОС ДОМУ В СТРУКТУРЕ ЧАСОПРЗЕСТРЗЕННЕЙ
DRAMATU ROSYJSKIEGO XX WIEKU

Streszczenie

Topos domu w strukturze czasoprzestrzennej dramatu rosyjskiego XX wieku uwidacznia tendencje rozwojowe procesu literackiego, właściwości obrazu człowieka i społeczeństwa w twórczości m.in. Antona Czechowa, Michaiła Bułhakowa, Maksima Gorkiego, Marii Arbatowej, Nikołaja Kolady, Ksienii Dragunskiej, Olgi Michajłowej, Wasilija Sigariewa, Niny Sadur i in. W artykule dokonano analizy zjawiska redukcji toposu dworu do toposu antydomu i bezdomności, by zobrazować procesy upadku społeczeństwa.

Svetlana Goncharova-Grabovskaya

TOPOS OF HOME IN THE SPACE-TIME CONTINUUM
OF RUSSIAN DRAMA OF 20TH CENTURY

Summary

Topos of home is the element of space-time continuum of Russian drama of 20th century which reveals the tendencies of literary development, the features of image of person and society in the works of such authors as Anton Chekhov, Mikhail Bulgakov, Maksim Gorky, Maria Arbatova, Nikolay Kolyada, Ksenya Dragunskaya, Olga Mikhaylova, Vasily Sigarev, Nina Sadur, etc. The reduction of topos of home is traced from a homestead to an anti-home and homelessness as a reflection of social, moral and ethical decrease of society.