

**ТАВРИЧЕСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. И. Вернадского**

На правах рукописи

Ташкинова Татьяна Николаевна

УДК 821.161.1 – 2 "19" (09)

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДРАМАТУРГИИ
МАРИИ ВИРГИНСКОЙ**

10.01.02 – русская литература

Диссертация
на соискание научной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
Гуменюк Виктор Иванович
д. филол. н., профессор

Симферополь – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ	
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПИСАТЕЛЯ	11
1.1. Основные тенденции развития русской драматургии 1970 – 1990-х годов и научные подходы к творчеству М. Виргинской	11
1.2. Категория «художественный мир» в современном литературоведческом дискурсе	27
1.3. «Художественный мир» драматического произведения: теоретико- методологический аспект	39
Выводы	58
РАЗДЕЛ 2. КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В	
ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ М. ВИРГИНСКОЙ	61
2.1. Специфика художественного мировосприятия М. Виргинской	61
2.2. Ключевые концепты творчества М. Виргинской	77
Выводы	105
РАЗДЕЛ 3. ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ПЕРСОНАЖЕЙ В ДРАМАТУРГИИ	
М. ВИРГИНСКОЙ	108
3.1. Герой своего времени: динамика образа	108
3.2. Тип протагониста в пьесах М. Виргинской	125
3.3. Условно-исторические и мифологические типы персонажей в художественной системе пьес драматурга	134
Выводы	149
РАЗДЕЛ 4. ПОЭТИКА ДРАМЫ М. ВИРГИНСКОЙ: ХРОНОТОП,	
СЮЖЕТ, КОНФЛИКТ	153
4.1. Художественный хронотоп драматургии М. Виргинской	154
4.2. Типы сюжетов и специфика развития драматического конфликта	167
Выводы	192
ВЫВОДЫ	195
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	201

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература 1970 – 1990-х годов охватывает самые разнообразные художественные явления (социалистический реализм, литературу русской эмиграции, социальные утопии и антиутопии и т. д.), которые привлекают пристальное внимание современных исследователей. На этот период приходится явный подъем драматургии, которая развивается в оппозиции к официальным установкам, репертуарному театру. Она не укладывается в соцреалистическую парадигму, до настоящего времени не утрачивает своей самобытности и занимает особое место в большом массиве русской литературы второй половины XX столетия.

Одним из ярких представителей альтернативной драматургии является Мария Васильевна Виргинская (род. в 1950 году в Ленинграде), судьба и творчество которой тесно связаны с Крымом. В Севастополе прошли годы юности и становления писательницы. Занимая критическую по отношению к государственному строю позицию, она не смогла пробиться в официальную печать, поэтому ее произведения в течение долгого времени не были известны широкой публике. Знакомство с молодыми украинскими драматургами (В. Сычевский, Я. Верещак, Я. Стельмах, В. Чепурин, А. Дьяченко и др.) способствовало творческому росту М. Виргинской и ее вхождению в театральные круги. В 1980 – 1990-х годах на сценах театров Киева и Харькова были поставлены две ее пьесы – «Робин Боббин» и «Матриарх Козина и Маэстро». Первый спектакль имел большой успех и вызвал острые дискуссии, второй же, в силу излишне вольной интерпретации авторского текста режиссером, оказался менее удачным, хотя исполнитель главной роли был отмечен театральными критиками и специальной премией. Тем не менее, произведения М. Виргинской по-прежнему практически не издавались и не были известны читателям.

После распада Советского Союза вышло несколько книг М. Виргинской: десять поэтических сборников (в их числе – опубликованная

в Москве в 2001 году «Зажигалка цвета огня»), несколько детективов, роман-сценарий «Время цветения кипарисов» (2005), трилогия «Операция „Туз пик”» (2010), повесть «Таис Таврийская» (2014), сказки для детей. Ряд драматических произведений писательницы («Граждане Боспора и Херсонеса», «Священное безрассудство (Дух Поликсены)», «Великая любовь», «Робин Боббин», «К нам едет донна Роза (Ночь после Рождества)», «Колесо, или По обе стороны Леты», «Была ли жизнь?», «Конец света в отдельно взятой стране») опубликован в сборнике «Была ли жизнь?» (2010, 2-е изд. – 2013). Отдельные пьесы М. Виргинской размещены в Интернете («Георгины от президента», «Балаган в пустыне», «Светлое послезавтра», «Созвездие мамы» и др.). Писательницу знают в России, Украине, Казахстане и других странах как талантливого автора с оригинальным взглядом на мир и самобытной поэтикой. Однако в полной мере ее драматическое наследие (более 80 пьес), которое составляет весомую часть ее творчества, еще не нашло истолкования в современном научном дискурсе.

Драматургия М. Виргинской стоит особняком в литературном процессе последней трети XX века, хотя, безусловно, существуют типологические схождения между ее пьесами и произведениями современных ей драматургов. Войдя в литературу в одно время с А. Вампиловым, М. Виргинская прокладывала в ней свой путь. Драмы писательницы отличаются утверждением подлинно гуманистического взгляда на мир и человека, что было присуще «новым классикам» (А. Арбузов, А. Володин, В. Розов и др.) и А. Вампилову, очевидной установкой на расшатывание канонов официального социалистического реализма. Впоследствии творчество М. Виргинской в отдельных аспектахозвучно «новой волне» русской драматургии (Л. Петрушевская, В. Аppo, В. Славкин, А. Галин и др.) и «новой драме», сформировавшейся в русской литературе в конце 1980 – начале 1990-х годов (Н. Коляда, М. Арбатова, В. Гуркин, О. Богаев, К. Драгунская, М. Угаров и др.).

Вместе с тем драматургия М. Виргинской коррелирует и с «новой волной» (укр. «нова хвиля»), возникшей в 1980-е годы в украинской драматургии (В. Босович, В. Бойко, Я. Верещак, П. Высоцкий, А. Дьяченко, Б. Стельмах, Я. Стельмах, Л. Хоролец, В. Чепурин), отличительной особенностью которой стало стремление вырваться из власти идеологем советского периода и обратиться к подлинным духовным ценностям.

Несмотря на отдельные точки соприкосновения драматургии М. Виргинской и ее современников, драматическое творчество писательницы развивалось на маргинасе общих тенденций, направлений и течений. М. Виргинская создала неповторимый художественный мир, который требует специального изучения, что особенно актуально в аспекте пересмотра старых и выработки новых научных подходов к литературе советского периода и углубления представлений об открытиях в драматургии того времени.

Пьесы М. Виргинской чрезвычайно редко становились объектом научно-критического рассмотрения вследствие идеологических ограничений советского периода и труднодоступности художественных текстов писательницы. Однако некоторые исследователи и критики уже в 1980-е годы обратили внимание на произведения талантливого драматурга. Впервые имя М. Виргинской упоминается в статьях Я. Н. Верещака и Т. Г. Свербиловой. Ими отмечены жанровое и тематическое разнообразие пьес писательницы, их связь с новейшими тенденциями в драматургии, самобытная поэтика. Позже к драмам М. Виргинской обращались Ю. Б. Богдашевский, В. Е. Сердюк и др. на страницах русских и украинских журналов («Современная драматургия», «Театр», «Украинский театр», «Курбасівські читання», «Art-line»).

Е. Е. Бондарева, исследуя жанровые закономерности украинской драматургии последней трети XX – начала XXI вв., отнесла М. Виргинскую к поколению «новой волны» 1980 – 1990-х годов. В настоящее время творчество писательницы изучено недостаточно, научные подходы к нему еще только

складываются, а текстологическая работа над ее произведениями далека до завершения.

Актуальность диссертации обусловлена необходимостью уточнения представлений о развитии драматургии 1970 – 1990-х годов и об индивидуально-авторских открытиях того времени, а также отсутствием в русском и зарубежном литературоведении исследований, специально посвященных творчеству М. Виргинской.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Диссертационное исследование выполнено в рамках комплексного плана научно-исследовательской темы Таврического национального университета имени В. И. Вернадского «Пути и проблемы развития новой и новейшей драматургии» (номер госрегистрации 0111U000683). Тема диссертации утверждена ученым советом Таврического национального университета имени В.И. Вернадского (протокол № 1 от 27.01.2011 г.), а также бюро координационного совета Института литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины (протокол № 3 от 21.06.2012 г.).

Цель диссертации – выявление специфики художественного мира драматургии М. Виргинской.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- уточнить научные подходы к осмыслению категории «художественный мир» в драматическом произведении;
- систематизировать результаты исследования русской драмы 1970 – 1990-х годов как литературного контекста, в котором формировалась художественная система М. Виргинской;
- определить мировоззренческие основы художественного мира М. Виргинской;
- выявить ключевые концепты художественного мира М. Виргинской в их взаимосвязи с проблемно-тематическими аспектами, мотивами и образами пьес писательницы;

- рассмотреть ведущие типы персонажей М. Виргинской и способы их создания;
- проанализировать специфику, роль и функции художественного времени и пространства в пьесах М. Виргинской;
- изучить типы сюжетов в драматических произведениях писательницы в их взаимосвязи с развитием конфликтов;
- определить пути реализации доминант художественного мира М. Виргинской в жанрово-стилевой организации ее пьес.

Объект исследования – драматические произведения М. Виргинской 1970 – 1990-х годов: «Искушение Магдалины», «Собака-Паладин», «Георгины от президента», «Конец света в отдельно взятой стране», «Конкистадоры», «Робин Боббин», «Была ли жизнь?», «Дорога», «Созвездие мамы», «Много солнца над Эльдорадо», «Дети. Дольче вита», «Ра, или Джентльмен неудачи», «Завтра», «Поругание Пенелопы», «Момент истины, или Возвращение из первого века», «Светлое послезавтра», «Во имя отца и сына (Сказка о заколдованным городе)», «Матриарх Козина и Маэстро», «Союз обреченных, или На мосту через Рубикон», «Еще один конец великой империи (Главы из истории изолята)», «Великая любовь» и др.

Предмет исследования – художественный мир драматургии М. Виргинской, его структура, динамика и поэтика.

Теоретико-методологическую основу диссертации составляют труды исследователей категории «художественный мир» (Д. С. Лихачев, Г. Д. Клочек, Я. П. Кравченко, В. В. Федоров, Ф. П. Федоров, И. В. Фоменко, Е. И. Черноиваненко и др.), русских и зарубежных исследователей теории и истории драмы (А. А. Аникст, С. Д. Балухатый, Э. Бентли, Е. Е. Бондарева, Л. А. Бондарь, Л. М. Борисова, Т. И. Вирченко, С. В. Владимиров, С. Я. Гончарова-Грабовская, В. И. Гуменюк, О. В. Журчева, Р. А. Козлов, Б. О. Костелянец, Н. Л. Мирошниченко, О. С. Наумова, Н. И. Ищук-Фадеева, М. Я. Поляков, В. А. Сахновский-Панкеев, Т. Г. Свербилова, Дж. Л. Стайн, Л. Г. Тютелова, В. Е. Хализев, С. И. Хороб, В. Б. Чупасов и др.), в том числе

русской драматургии второй половины XX века (О. Ю. Багдасарян, И. М. Болотян, С. Я. Гончарова-Грабовская, М. И. Громова, И. П. Зайцева, Н. Л. Лейдерман, С. Н. Моторин, Л. В. Черниенко) и творчества М. Виргинской (Я. Н. Верещак, В. Е. Сердюк, Т. Г. Свербилова).

Методы исследования. В работе с целью анализа драматического наследия М. Виргинской как организованной системы, художественной целостности, единого текста, воплотившего индивидуально-авторский образ мира, используется системный подход, объединяющий культурно-исторический, структурно-функциональный, сопоставительный методы.

Культурно-исторический метод дал возможность соотнести художественные открытия М. Виргинской с тенденциями развития драматургии 1970 – 1990-х годов, охарактеризовать мировоззренческие искания писательницы в контексте времени и культуры. Структурно-функциональный метод использован для рассмотрения художественного мира драматургии М. Виргинской как структуры, изучения составляющих частей художественного мира писательницы в их взаимосвязи и динамике. Сопоставительный метод позволил выявить типологические сходства и различия между пьесами М. Виргинской и ее современников.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые драматургия М. Виргинской получает системное и целостное осмысление и соотносится с тенденциями развития русской драматургии 1970 – 1990-х годов, с идеино-эстетическими доминантами обозначенного периода. В научный оборот вводятся малоизвестные пьесы писательницы, по ряду объективных причин не получившие заслуживаемого места в литературном процессе конца XX века. К анализу привлекаются неопубликованные произведения, хранящиеся в архиве автора. В диссертации впервые рассматриваются мировоззренческие основы художественного мира М. Виргинской, истоки и особенности формирования ее творческого мировосприятия. Особое внимание уделяется ключевым концептам драматургии М. Виргинской (творчество, свобода, любовь) и тесно связанным с ними проблемно-тематическим аспектам, мотивам, образам. В работе

представлена типология образов персонажей в пьесах М. Виргинской с детальным анализом наиболее характерных для художественного мира писательницы типов (герой своего времени, протагонист, условно-исторические и мифологические персонажи). Впервые в свете системного подхода рассматриваются особенности художественного времени и пространства в драматургии М. Виргинской, типы сюжетов и специфика развития драматического конфликта. Устанавливается взаимосвязь художественного мира писательницы с жанрово-стилевым своеобразием ее пьес.

Теоретическое значение диссертации состоит в уточнении определения, конститутивных признаков и составляющих категории «художественный мир писателя», а также в ее экстраполяции на драматическое произведение.

Практическое значение работы заключается в возможности использования результатов диссертационного исследования в процессе преподавания курса истории русской литературы второй половины XX века, спецкурсов и спецсеминаров, посвященных теории и истории русской драмы, для подготовки пособий и справочной литературы по проблемам развития драматургии, для комментированного издания произведений писательницы.

Личный вклад соискателя. Диссертация и все опубликованные статьи написаны автором самостоятельно.

Апробация работы. Результаты диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры теории и истории украинской литературы Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Основные положения работы были представлены в докладах на всеукраинских (Всеукраинская научная конференция «Леся Українка і контексти» (Ялта 2011), Всеукраинская научная конференция «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Киев, 2012), IX Всеукраинская научно-методическая конференция «Спадкоємці великого Кобзаря в українській літературі ХХ – ХХІ століття: викладання, виховання, літературні шляхи» (Симферополь, 2012), Всеукраинская научная

конференция «Літературний процес – територія Гутенберга чи віртуальна реальність?» (Киев, 2013)), международных (Международная научно-практическая конференция «П'єса Лесі Українки «Оргія» та проблеми новітньої драми і театрту» (Симферополь, 2012), Международная научная конференция «Диалог культур в политеатрическом мире» (Симферополь, 2013), Международная научная конференция «Творчість Лесі Українки та Михайла Коцюбинського в контексті драматизації та театралізації художніх тенденцій новітньої доби» (Ялта, 2013), XIX Крымские международные научные чтения И. Л. Сельвинского «Автобиографические жанры и автобиографизм в художественной литературе» (Симферополь, 2013)) конференциях, на ежегодных научных конференциях профессорско-преподавательского состава, аспирантов и студентов Таврического национального университета имени В. И. Вернадского (Симферополь, 2011 – 2013), на междисциплинарном научно-методическом семинаре «Європейські студії: особистість і світ в історико-культурному просторі» (Херсон, 2012).

Публикации. Основные положения диссертации изложены в 10 публикациях, 7 из которых опубликованы в специализированных научных изданиях Украины, одна – в России.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, четырех разделов, выводов и списка использованной литературы, содержащего 258 позиций. Полный текст диссертации составляет 225 страниц, из них 200 – основного текста.

РАЗДЕЛ 1.
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПИСАТЕЛЯ

1.1. Основные тенденции развития русской драматургии 1970–1990-х годов и научные подходы к творчеству Марии Виргинской

Современная русская драматургия – сложный социокультурный феномен, который имеет широкий спектр поисков направлений и стилей. Результаты научных разысканий немногочисленных исследователей в области современной русской драмы конца XX – начала XXI веков (среди них – М. И. Громова, С. Я. Гончарова-Грабовская, О. В. Журчева, И. П. Зайцева, И. А. Канунникова, Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, Е. М. Четина, Л. В. Черниенко) позволяют как в историко-литературном, так и в теоретическом аспектах получить общее представление о неоднозначности этого явления, об экспериментальном поиске драматургами разных поколений и художественных ориентаций новых эстетических принципов, характеризующихся «предельной субъективностью в художественном отражении мира» [91, с. 86].

Целостную картину развития драмы на рубеже XX – XXI столетий существенно дополняют рецензии на спектакли, аннотации к пьесам, критические статьи Б. С. Емельянова, О. И. Субботиной, А. П. Свободина, В. К. Бегунова, П. Б. Богдановой, Е. Я. Покорской, Е. И. Стрельцовой, М. Ю. Угарова, М. М. Бартенева, В. Л. Тубельской и мн. др., опубликованные в журналах «Современная драматургия», «Театр», «Драматург». Специфика поэтики, стилевые тенденции, жанровые особенности произведений современных русских драматургов все чаще становятся предметом диссертационных исследований (Л. Г. Тютелова, М. Г. Меркулова, С. Н. Моторин, И. Л. Данилова, Н. В. Каблукова, Е. В. Старченко, О. Ю. Багдасарян, А. А. Щербакова, И. М. Болотян, О. С. Наумова, Е. А. Меркотун, Е. Ю. Лазарева, О. Н. Зырянова, Т. М. Малахова и др. [223; 175;

179; 105; 124; 210; 13; 256; 22; 181; 174; 151; 117; 169]). Вместе с тем трудно не заметить того, что предпочтение ученых отдается исследованиям обзорного, обобщающего характера. Творчество отдельных драматургов (среди них имена лишь А. Володина, А. Вампилова, Л. Петрушевской, Н. Коляды, Н. Садур) в фокусе зрения диссертантов оказывается нечасто. Однако изучение индивидуально-авторских способов создания разных моделей героев, конфликтов, организации драматического действия могло бы существенно расширить горизонты общей рецептивной картины этапов развития современной русской драматургии.

Динамика исторической «поступи» драмы последней трети XX столетия становится выразительнее, если вспомнить, что своеобразной точкой «литературного отталкивания» (по определению И. Н. Розанова) для нее была драма соцреалистическая. Этот аспект особенно важен в рамках данного исследования ввиду того, что первые пьесы М. Виргинской датированы 1967 годом. В то время в обязанность всех советских драматургов входило подчинение строгим официальным канонам, которые конституировали достаточно своеобразное, по определению Е. Е. Бондаревой, «триединство» драмы, ориентированное на «социальный заказ». Это «триединство» определяло критерии, предъявляемые к «полноценному» драматургическому произведению: «пьесы должны были быть „простыми“ по форме, „мужественно суровыми“ в передаче чувств; „жизнеподобными“ по содержанию» [27, с. 73] (перевод с украинского наш. – Т. Т.). В оппозиции к этому «триединству», к официальным установкам эпохи соцреализма, к мировоззренческим и художественным парадигмам общего прошлого развивалась вся восточнославянская драматургия последней трети XX века, демонстрируя при этом кардинальную ревизию жанровых, стилевых, эстетических, дискурсивных тенденций драмы предыдущих десятилетий, ощутимо поднимая планку критериев правды и художественности. Общность процессов в создании драмы нового типа, протекавших в бывших союзных республиках, сходство проблем на путях ее развития зафиксированы на примере украинской и белорусской драматургии и

наиболее полно охарактеризованы в научных статьях и монографиях Е. Е. Бондаревой и С. Я. Гончаровой-Грабовской [25–30; 89; 90; 94; 97].

Постепенно освобождаясь от официальных табу, отражая настроения, представления, убеждения общества, драма последней трети XX века диагностирует состояния, явления, тенденции стремительно меняющейся жизни, дает им адекватную оценку, предпринимает попытки формирования новой идеологии, обращается к простому, заурядному человеку, к его жизни, проблемам, повседневности, быту.

Предпринимая попытку определить общие тенденции, направления и истоки современной драмы, А. А. Щербакова справедливо замечает, что критическая дискуссия о поэтике и тематике драмы конца XX столетия еще далека до завершения. Исследователь вполне допускает, что «в будущей истории литературы и хронологические рамки, и имена главных представителей, и названия ключевых текстов окажутся совсем не такими, какими они представляются современным критикам» [256].

Вместе с тем попытки литературоведов классифицировать драматические произведения последних десятилетий, осознать их типологическую общность и видовые различия позволяют определить литературный и общекультурный контекст, в котором формировались нестандартные художественные системы, воссоздать динамику развития драматургии 1970 – 1990-х годов.

Глубокий и многоаспектный анализ этих процессовложен в основу монографий и учебных пособий М. И. Громовой, С. Я. Гончаровой-Грабовской, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого [99; 92; 93; 156; 157]. Фундаментальные наработки этих ученых дают основания утверждать, что все трансформационные процессы в драматургии 70 – 90-х годов зарождались внутри художественной системы, сформированной еще в 60-е, по определению М. И. Громовой) «новыми классиками» русской драмы (А. Арбузов, А. Володин, В. Розов), были продолжены А. Вампиловым, нашли выражение в драматургии «новой волны», или «поствампиловцев» (название, предложенное А. Смелянским [207]). «Новая волна», представленная достаточно разными по

взглядам и творческой манере индивидуальностями (Л. Петрушевская, А. Казанцев, В. Арро, В. Славкин, Э. Радзинский, Л. Разумовская, А. Галин), изначально тяготеющими в своей художественной практике к алогизму, символике, абсурду, театру парадокса, к модернистской поэтике, «синхронизировав» на достаточно небольшой по продолжительности период экспериментальные поиски драматургов, стала тем сложным и неоднозначным эстетическим феноменом в русской драматургии последней трети XX века, который во многом повлиял на дальнейшее развитие литературного процесса, на формирование «новой драмы» конца прошлого столетия.

Немного ранее о себе заявила «производственная драма» (А. Гельман, И. Дворецкий, А. Салынский, Г. Бокарев), в которой постепенно утрачивалась публицистичность, усиливался анализ психологических аспектов отношений человека с абсурдной социальной действительностью. Новые акценты, вызвавшие горячие дискуссии, были расставлены в героико-революционной и политической драме (М. Шатров).

Мысль о преемственности поколений русских драматургов конца XX века четко выражена в работах Я. И. Явчунковского, А. А. Щербаковой, акцентирующих внимание на необходимости изучения проблемы «определенной связи времен» [258; 256].

К концу 80 – началу 90-х годов сформировалась «новая драма», положившая начало современному, по определению А. А. Щербаковой, «драматическому буму» (Л. Петрушевская, Н. Коляда, М. Арбатова, В. Гуркин, О. Богаев, К. Драгунская, М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Слаповский, А. Шипенко, Н. Птушкина, В. Сигарев и мн. др.). Ее поэтика отличалась насыщенной метафоричностью и ярко выраженным тяготением к воплощению игрового начала, уверенным использованием постмодернистских принципов отражения действительности.

Каждое поколение авторов вносило свою лепту в процесс обновления драмы. Так, «новые классики» определили в драматургии последующих лет внимательное отношение к человеку, его психологии, жизни, быту;

существенно обновили традиционный для русской драматургии жанр социально-психологической реалистической драмы, маркируемой Н. Л. Лейдерманом как лирическая мелодрама [156, с. 139]. На связь драматургии «новой волны» с социальной драмой неоднократно указывали и критики, и литературоведы [13]. Именно этот жанр, обнаруживающий новые возможности в освоении мира и человека, стал в драматургии М. Виргинской системообразующим. Он нашел выражение в различных внутрижанровых модификациях в зависимости от характера героя, ракурса его изображения, своеобразия дискуссионных акцентов, природы художественного конфликта. С «поствампиловцами» же М. Виргинскую роднит то, что очевидная социальная проблематика ее пьес раскрывается преимущественно сквозь призму быта, вместе с тем в большинстве случаев социальный конфликт не выводится на первый план: автора больше интересует психология героя, процесс осознания себя в ставшем чужим мире.

Постепенное отмежевание от догм социалистического реализма, начавшееся в годы «оттепели» и проявившееся в произведениях «новых классиков» и А. Вампилова, с каждым годом усиливается, находит выражение в отходе драматургов от господствующих идеологем, в стремлении вернуть драме художественность. Появляются новые способы трактовки действительности, продиктованные необходимостью осмыслить жизненный процесс более глубоко и многогранно.

Проложенный «новыми классиками» и А. Вампиловым курс на «расшатывание» жесткой парадигмы соцреализма очевиден в драме 70-х, активизировавшей поиски иных путей художественного освоения действительности. Постепенно разрушается искусственная концепция *«homo soveticus»*, «мельчают» политические конфликты, вызывает сомнение модель «социалистического рая», разрушается оппозиция герой / антигерой (мы / они), локализуются и психологизируются конфликты, преодолеваются миметико-реалистические текстовые стратегии, в центр художественной интерпретации все чаще попадают ранее табуированные зоны психики,

интеллекта, рефлексий. Все большее предпочтение драматурги отдают условности, усиливают позиции иронии, снимают откровенный морализм, дидактичность, углубляют подтекст.

О кризисности процессов, имевших место в эстетике драмы 70-х годов, далеко не однозначных путях ее становления свидетельствуют острые полемические дискуссии в периодике тех лет. Здесь обсуждаются ведущие тенденции развития драматического искусства, идейно-эстетические искания драматургов, новая концепция героя, которую предложила «выросшая» из художественных открытий А. Вампилова «новая волна» [179]. С художественной парадигмой «поствампиловцев» в это время ощутимо коррелирует и драма М. Виргинской.

Характеризуя специфические особенности драматургической стилистики «новой волны», О. Ю. Багдасарян, С. Н. Моторин и др. обращают внимание на системные трансформации, произошедшие на всех уровнях драматической структуры [13, 179]. Так, на проблемно-тематическом уровне наблюдается стремление к нарушению запретов на многие темы советской драматургии предыдущих десятилетий, актуализируется проблема девальвации нравственности современника, исследуются истоки его душевного дискомфорта в условиях обесценившейся духовности и необходимости играть роль, навязанную обществом и жизнью; акцентируется внимание на невостребованности личности, ее неспособности к самореализации. Дефицит духовности как главная тенденция времени находит выражение в обновленной художественной картине мира, в которой наиболее явственно отражаются «сдвиг», «сбой», «ощущение распутия», переживаемые всеми слоями общества, актуализируются «вечные» вопросы и смыслы общечеловеческого бытия, выходящие за рамки реальной повседневной действительности.

Кардинально меняется концепция драматического героя. Постепенно он «отдаляется» от типа социально активного человека «высоких идейных убеждений и принципов», который не может «стоять в стороне от тревог

всего человечества», отдавая «свой голос против ядерного безумия, за мир и дружбу между народами, воспитывая у зрителя чувство глубокой ответственности» за будущее всей планеты [106, с. 4, 5] (перевод с украинского наш. – Т. Т.). Все чаще он изображается не в критической ситуации, а в ходе повседневной жизни, будней, которые становятся сферой конфликтных отношений, источником драматизма. Именно на уровне бытовой проблематики получает решение трагедия безверия и неприкаянности современника. Способом воплощения подобного героя у драматургов «новой волны» является децентрализация образной системы пьесы, отказ от ставшей традиционной схемы «главный герой в окружении второстепенных». Открытое противостояние преобразуется в сложный комплекс многообразных взаимоотношений, как равнозначные вводятся множественные сюжетные линии (у каждого героя своя жизненная история). Такой подход позволяет добиться панорамности действия, «рассеивания» художественного конфликта. При том, что в произведениях «поствампиловцев» получают художественное решение «почти все возможные виды конфликтов» [13], выразительно доминирует «многовариантный», или «многослойный», синтезирующий разные виды отношений человека с миром. Вместе с тем наиболее глубоким является конфликт внутренний. Обнаружить конфликт героя с самим собой, выявить его неудовлетворенность, невостребованность позволяет художественное воссоздание драматургами многочисленных жизненных противоречий.

В числе значимых тенденций формирования драмы 70 – 90-х годов следует назвать трансформации хронотопа: в пьесах совмещаются, пересекаются, сталкиваются разные пространственно-временные пласти. Структура пьес, созданных по традиционному образцу, усложняется введением символов, фантастических допущений, снов, ретроспективных планов. Усложняется сюжетная композиция драмы, существенно расширяется ее содержательная емкость [13].

Первые шаги демократических реформ, «гласность», а затем и отмена политической цензуры привели в конце 80 – начале 90-х годов к резкой активизации литературной жизни. С этим периодом исследователи связывают формирование в русской драматургии «новой драмы». До настоящего времени острую полемику вызывает сам предмет исследования, его границы, правомерность отнесения к обозначенному явлению конкретных писателей (так, например, если С. Я. Гончарова-Грабовская и М. И. Громова к «новой драме» относят и таких представителей «поствампиловской драматургии», как Л. Петрушевская и Л. Разумовская, и Н. Коляду и Н. Садур – представителей среднего поколения, и О. Вырыпаева, М. Угарова, О. Богаева – авторов поколения молодого, то А. М. Липовецкий в монографии «Перформанс насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы“» «новой драмой» называет только творчество пришедших в драматургию в конце 90-х О. Вырыпаева, А. Гришковца, братьев Пресняковых.

В 80 – 90-е в драматургии актуализируется проблема существования человека в условиях тоталитарной системы, ощутимо усложняются представления о личности, изолированной от социума, фокусируется внимание на внутренних процессах самосознания, в поле зрения писателей попадает иррациональное. Внешний (социальный) мир все отчетливее приобретает черты хаоса, от которого необходимо куда-то уйти (в подсознание, в память культуры и т. п.)

Системные сдвиги в структуре текстов пьес 80 – 90-х годов направлены на дальнейшее освобождение драматургов от нормативной стилистики, утверждение условно-метафорического плана произведений, деканонизацию жанровой системы. Драматурги постепенно отходят от абсолютизации внешнего действия, развертывания сюжетов по принципу казуальности, стабилизируют «открытые финалы». Характеризуя особенности поэтики русской драмы этого периода, критики и литературоведы (в частности, С. Я. Гончарова-Грабовская, Л. Г. Тютелова, А. А. Щербакова [93; 222; 256])

обращают внимание на прямое и опосредованное влияние на стилистику и поэтику драмы конца XX века А. П. Чехова. Оно находит выражение в «максимальном приближении к правде жизни, внешней будничности, философском подтексте», в пессимизме, ощущении бессмысленности существования, критическом взгляде на человека, свойственным пьесам великого драматурга [91, с. 90]. На авансцену выводится новый герой, который осознает сложность жизни и которого не покидает состояние безысходности, что опосредованно указывает на эсхатологическое мировосприятие писателей, вызванное реалиями действительности, ее глубоким кризисом.

Стремлением представителей «новой драмы» к принципиально иному художественному осмыслинию реальности обуславливаются авангардистские тенденции в их произведениях, органическое сочетание реального и ирреального, их взаимодействие в пространстве одной пьесы. Помимо того, обновление поэтики и стилистики осуществляется не только за счет новых эстетических принципов, но и посредством жанрового смешения, обусловленного жанровым синкретизмом и жанровой бинарностью. В условиях развития индивидуально-авторского мышления «на место стиля жанра и стиля направления приходит индивидуальный авторский стиль» [247, с. 99], определяющий и характер нововведений, и сужение, индивидуализацию самих понятий «стиль» и «жанр». Калейдоскопическое разнообразие становится одной из наиболее выразительных особенностей драматургического процесса этих лет.

Хотя в настоящее время в области изучения русской драматургии 70 – 90-х годов проделана значительная работа, нельзя сказать, что современная русская драматургия освоена литературоведами всесторонне. Остается круг мало исследованных проблем, которые нуждаются в глубоком научном истолковании. Одна из них – изучение творчества отдельных драматургов в контексте общего развития драматических жанров и русской литературы конца XX – начала XXI веков в целом. В частности, большой массив пьес М. Виргинской, ожидающей

изучения почти пятьдесят лет, убеждает в том, что зону поисков литературоведения можно не только углублять, но и расширять за счет привлечения новых имен.

Обзор научно-критической литературы о творчестве Марии Виргинской дает основания утверждать, что в театральных кругах известно не только имя драматурга (в течение последних тридцати лет с периодической регулярностью оно появлялось как на страницах достаточно авторитетных изданий общесоюзного масштаба («Современная драматургия», «Театр»), так и специализированных театральных и научных журналов Украины («Украинский театр», «Art-line», «Курбасівські читання»). Предметом заинтересованного внимания неоднократно становились и пьесы писательницы, в силу разных причин получавшие неоднозначную оценку исследователей.

Впервые имя драматурга Марии Виргинской появилось на страницах печати в 1987 году в связи с постановкой ее пьесы «Робин Боббин» на сцене экспериментального театра-студии при Республиканском доме актера (Киев). Я. Верещак – заведующий литературной частью театра им. И. Франко (ныне известный украинский драматург) – в статье «Далі буде?», опубликованной в журнале «Украинский театр», вспоминая о том, как в самом начале 80-х годов первые пьесы начинающего драматурга, охарактеризованные завлитом Севастопольского русского драматургического театра им. А. Луначарского Л. Васильевой как «„черные”, пессимистические», появились в Киеве, отмечает: «Не было в них ни умышленного сгущения красок, ни тенденциозного отбора материала, ни какой бы то ни было попытки сконструировать какую-то особую – „черную“ – модель жизни» [37, с. 17]. В пьесах М. Виргинской, по мысли Я. Верещака, было «удивительное как для начинающего автора жанровое и тематическое разнообразие: философские сказки для детей («Три яблока», «Заветная мечта»), исторические драмы («Была ли жизнь?», «Гражданское благо»), философские трагедии («Дорога», «Битва при Ветилуе»), сказки для взрослых («Красная шапочка»,

«Итальянская сказка»), пьесы на военно-патриотическую тематику («Слава», «Истина»), фарсы («Абстрактный человек», «Психология растений»), семейно-психологические, а точнее семейно-философские драмы («Праздник», «Любовь. Римляне», «Созвездие мамы», «Новая Медея», «Робин Боббин»)» [37, с. 17] (перевод с украинского наш. – Т. Т.). Уже тогда пятьдесят шесть пьес М. Виргинской составили тот необходимый литературно-драматургический минимум, который позволял любому театру приступить к работе над постановкой.

Особое внимание автор статьи акцентирует на том, что произведения молодого драматурга не только сразу же «отвоевали себе отдельную полочку в тесных шкафах литературной части театра им. И. Франко», но и стали объектом внимательного прочтения режиссеров, актеров, театральной критики, начинающих драматургов, ответственных сотрудников Министерства культуры УССР, среди которых была и Ада Куница, собравшая для постановки одной из пьес М. Виргинской («Робин Боббин») сильный коллектив неординарных творческих индивидуальностей (актеров, художников). Каждое из трех представлений «Робина...» вызывало сильнейший резонанс, становилось поводом для дальнейшего обсуждения, которое всякий раз переходило в острую дискуссию о путях развития театра и драматургии в целом.

В конце публикации о первых самостоятельных шагах М. Виргинской в мире театра и драматургии Я. Верещак отсылает читателя не только к «чрезвычайно интересной, своеобразной статье» С. Васильева о постановке пьесы «Робин Боббин» («Культура и жизнь» от 15 февраля 1987 г.), но и к свидетельствующей об уникальности художественного мышления писательницы, оригинальности ее идиостиля реплике одного из молодых драматургов, произнесенной в кулуарах: «Я мог бы написать пьесу на уровне наших маститых. Но так, как Виргинская, не смог бы» [37, с. 18].

В том же 1987 году (когда уже были созданы лучшие «немейстричные» пьесы драматурга) к творчеству М. Виргинской в

обзорной статье «Движение...» на страницах всесоюзного журнала «Современная драматургия» обращается Т. Г. Свербилова. Определяя истоки происхождения «новой волны», проблематику пьес ее представителей, весьма поверхностно характеризуя художественные особенности произведений молодых драматургов 80-х годов (своеобразная условность, жанровое взаимопроникновение, нетрадиционное построение действия и характеров), в которых получает выражение «эстетическое явление, заявляющее о себе достаточно настойчиво», литературовед утверждает, что «движение молодой драматургии еще не вылилось в устойчивые формы, позволяющие говорить о его эволюции» [201, с. 238–239].

Трудно не заметить того, что достаточно лаконичный анализ произведений осуществляется Т. Г. Свербиловой с учетом лишь исторически локального опыта литературоведения, с узко реалистической точки зрения. Критические суждения не согласовываются с художественным опытом драматургов, практика которых в результате стремительной индивидуализации художественного сознания уже не подчинялась традиционным представлениям о драме. Их пьесы, остро реагирующие на события реальной действительности, опередили свое время, осуществили такой художественный прорыв, что литературно-критическая рецепция, вооруженная соцреалистической методологией, просто не успевала реагировать на эти изменения. Возможно, поэтому вне фокуса зрения Т. Г. Свербиловой остаются художественно-эстетическая плоскость пьес, специфика драматической формы, особенности существенно обновленной поэтики. Тенденции и закономерности драмы молодых писателей не были осмыслены с точки зрения ее исторического развития.

Именно в традиционалистском ключе интерпретируются в статье произведения М. Виргинской. Пьеса «Общественное благо», действие которой происходит «в очень далекой стране», где правит диктатор и где для контроля не только за голосом, но и за мыслями граждан изобретена специальная машина, подвергается Т. Г. Свербиловой критике за то, что «избранная манера изложения

не оправдывается художественным замыслом» автора. Не устраивает исследователя и жанровое определение пьесы как трагикомедии.

В кратком анализе пьес «Новая Медея» и «Битва при Ветилуе, или Второе пришествие Олоферна» Т. Г. Свербилова отмечает, что творчество молодого севастопольского драматурга представляет собой «уникальное явление» в плане «непосредственного обращения к мифологическому сюжету». Вместе с тем в выводах литературоведа, не учитывавшего особенности современных способов мотивации событий первоисточников, получает выражение мысль о том, что вместо необходимого соответствия художественной реализации мифа «определенной надбытовой высоте» в «Новой Медее» «миф поглощается бытом без остатка», а финал «Битвы при Ветилуе...» сводится лишь к его внешней канве, что и в первом, и во втором произведении ведет к отсутствию «двойной исторической перспективы» [201, с. 241].

Более всего удивляет реакция Т. Г. Свербиловой на одну из значительных пьес М. Виргинской «Была ли жизнь?». Указывая «одному из способных молодых драматургов» на то, что «исследуя проблему „художник и власть”, не обязательно обращаться к эпохе португальской инквизиции», что «в эпоху гласности жанру аллегории придется потесниться и уступить место прямому изображению сегодняшних коллизий и конфликтов» [201, с. 245], исследователь обходит вниманием как сложность проблематики пьесы, которая не ограничивается воссозданием взаимоотношений художника и власти, так и особенности ее нестандартной художественной реализации.

С достаточной степенью вероятности можно предположить, что подобные подходы к изучению драматических произведений, созданных в 70 – 90-е годы, существенно усложняли путь пьес молодых драматургов на сценические подмостки и страницы журналов, формировали представление о «новой волне» как о явлении недостаточно художественно полноценном. Однако существовала иная точка зрения: ее выразил главный редактор журнала «Украинский театр» Ю. Б. Богдашевский, отвечая в 1991 году на вопросы корреспондента журнала «Театр». По его мнению, «драматургия Я. Стельмаха, В. Чепурина,

А. Дьяченко, М. Виргинской, которую упорно не хотели замечать режиссеры», ничем не хуже «популярной перестроечной драматургии», определявшей репертуар театров тех лет [20, с. 14].

В 1997 году некоторые моменты жизненной и творческой судьбы М. Виргинской на страницах журнала «Art-line» (№ 5) в статье «Модельеры гильдии D» эмоционально осмысливаются Я. Н. Верещаком (к этому времени председателем Гильдии драматургов Украины). Актуализируя проблему определения статуса одной из основных театральных профессий – профессии драматурга, – автор статьи заостряет внимание на парадоксальной ситуации, сложившейся в украинской драматургии. Я. Н. Верещак указывает на наличие тех не утративших ни своей актуальности, ни художественной ценности оригинальных произведений драматургов «среднего поколения», «внесенных когда-то в черные списки „антисоветских“ или „нерекомендованных“», которые «не имеют сценической истории и практически никому не известны». К числу таких малоизвестных «в театральной пустыне Украины» пьес он отнес драмы «трех великомучениц» – Марии Виргинской, Елены Клименко и Лидии Чупис [36, с.17].

Строки статьи, посвященные «Севастопольской Марии», проникнуты искренним сочувствием и трогательной любовью. Первое, что, по мысли Я. Н. Верещака, поражает в крымском драматурге, успевшем «за двадцать лет жизни вырастить троих сыновей и создать более 80-ти пьес», – это ее «невероятная работоспособность, не подкрепленная ни финансовой выгодой, ни сценическими успехами». Обращая внимание на творческую продуктивность драматурга («пьеса за пьесой, из года в год»), председатель Гильдии драматургов Украины характеризует абсурдность ситуации, сложившейся вокруг произведений М. Виргинской: «критика ее хвалит, друзья (режиссеры, драматурги, актеры) как могут поддерживают, Министерство закупило несколько пьес, тиражировало их, а театры...» [36, с. 19] (перевод с украинского наш. – Т. Т.). Размышляя о сценической истории «Робина Боббина», Я. Н. Верещак сравнивает получившую высокую

оценку критики пьесу, которую «пересмотрели все киевские и периферийные режиссеры» и которая «по уровню режиссуры, актерской работы, художественному решению» стала постановкой, «запоминающейся на всю жизнь», с «песчинкой», увеличившей «театральную пустынью Украины», высказывает мысль о том, что уже только ради этой пьесы М. Виргинской «стоило родиться на этот свет и создавать десятки нереализованных моделей» [36, с.19].

Снова к творчеству М. Виргинской и пьесе «Робин Боббин», Я. Н. Верещак возвращается в 2011 году, во время обсуждения с В. Е. Сердюком путей развития украинской драматургии последней трети прошлого столетия (статья «Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця ХХ століття», опубликованная в «Курбасівських читаннях»). Драматурги 70 – 80-х годов прошлого века, «над которыми постоянно зависал дамоклов меч тотальной цензуры», получают у своих коллег символическое определение – «экипаж „Летучего Голландца“». М. Виргинская, потенциал пьес которой, по мнению В. Сердюка, с годами только вырос благодаря своей острой актуальности и новаторской сюжетной конструкции, становится неким символом «нетиражной», «неформатной» творческой индивидуальности. Одной из основных проблем, связанных с художественной деятельностью «экипажа „Летучего Голландца“», нынешние драматурги считают «бесследное исчезновение многих запрещенных, а то и „добровольно“ переработанных пьес» [38, с. 166]. Это замечание в некоторой степени проясняет ситуацию, продолжительное время непонятную и самой М. Виргинской, творчество которой развивалось «на обочине» драматургического процесса.

В начале двухтысячных Е. Е. Бондарева в контексте исследования закономерностей жанрового моделирования в украинской драматургии последней трети ХХ – начала ХХІ вв. наряду с такими драматургами, как Б. Босович, Я. Стельмах, Б. Стельмах, П. Высоцкий, Я. Верещак, Л. Хоролец, А. Дьяченко, относит М. Виргинскую к поколению «новой волны»

украинской альтернативной драматургии 80 – 90-х годов. Это поколение продемонстрировало кардинальную переориентацию картины мира и разные, подчас полярные способы ее художественной реализации, «радикально видоизменило украинскую драму, импульсировало формирование ее новых приоритетов» [27, с. 7]. Произведения М. Виргинской, продолжительное время пребывавшие за рамками литературного и театрального процесса, были введены исследователем в широкий научный и социокультурный контекст, рассмотрены как убедительный пример разрушения базовых категорий соцреалистической стилистики и оформления новых стилевых приоритетов драмы.

М. Виргинская создавала тексты, которые коррелировали с художественной парадигмой «новой волны» и русской драматургии, и украинской, рельефно репрезентировали основные черты альтернативной («иной») драмы 70 – 90-х годов XX столетия. С драматургами, которые работали над формированием драмы нового типа, ее объединяли тяготение к художественному осмыслиению кризисного состояния культуры, к переоценке традиционных ценностей. Духовно-мировоззренческое единство взглядов нашло выражение в общей художественной парадигме, отразившей основные тенденции развития драматургического процесса последней трети XX века.

Вместе с тем самобытность художественно-коммуникативных стратегий М. Виргинской, ее драматургического почерка, обусловленного оригинальным пониманием природы драматического слова, особенный духовный аристократизм, ценностно-смысловая самодостаточность, усложненная семантика ориентированных на элитарного реципиента базовых культурных смыслов, экспериментальная разработка новых средств драматической экспрессии определяют особое положение значительного массива ее пьес в литературном процессе последней трети прошлого века.

В неоднородной условной действительности, представленной М. Виргинской, находит выражение прямая связь между особенностями эстетического мышления драматурга, ее мировосприятием и отдельными

аспектами поэтики, в частности, системой художественных приемов, используемых автором в процессе создания пьес. Специфичность авторских стратегий отражается как в отборе («изоляции») конкретного жизненного материала, его своеобразной творческой трансформации, так и в способах последовательного воплощения в текстах произведений. Содержание и способы реализации системной концепции действительности позволяют воспринимать большой массив пьес как самодостаточную целостность, объединенную ценностно-личностными ориентирами, как единый авторский текст, как завершенный художественный мир, в котором находит выражение метафорический способ мировидения писательницы, ее способность угадывать отдаленные связи, как многоплановую и открытую систему.

1.2. Категория «художественный мир» в современном литературоведческом дискурсе

В литературоведении последних десятилетий XX – начала XXI веков активизировалось изучение поэтики творчества конкретного писателя и отдельного произведения как внутренне согласованной системы художественных приемов. Акцентируя внимание на проблемах поэтики в контексте системного подхода, литературоведы рассматривают ее как «совокупность, интенциально организованную систему приемов художественного выражения» [100, с. 21], как «идейно-тематическую и формосозиательную систему художественного произведения в контексте историко-литературного процесса» [102, с. 27]. Г. Ключек понимает поэтику в первую очередь как «систему творческих принципов», характеризует преимущества системного подхода к анализу поэтики произведения [132, с. 6] (перевод с украинского наш. – Т. Т.).

Подобные точки зрения побуждают обратиться к теоретическим наработкам известного философа М. С. Кагана, рассматривающего системный подход как «организованное множество конкретных аспектов

исследования, необходимых для полноты характеристики изучаемых объектов», которые «находятся в определенной взаимосвязи и взаимодействии» [125, с. 19]. Ученый утверждает, что система начинается там, где «некое множество элементов оказывается так или иначе упорядоченным, образуя определенное *целое*, свойства которого не сводятся к свойствам составляющих его элементов». Система требует своего рассмотрения в статике (моделирование состава и строения данной системы) и в динамике (функционирование и развитие). Такая установка предполагает исследование системы на уровне соотношения предметной, функциональной и исторической плоскостей [125, с. 23].

Предметный аспект, по концепции М. С. Кагана, предусматривает выяснение того, из каких элементов (компонентов, подсистем) состоит система как целое, как эти элементы между собой связаны. Носителем внутренней упорядоченности системно целостного объекта является структура. Подсистемы в рамках элементарно-структурного анализа следует понимать как «необходимые и достаточные для существования данной системы», что позволяет перейти к изучению внутреннего функционирования системы, выяснения назначения каждого из ее элементов, характеристики процессов их взаимодействия. Структурный анализ связан с анализом состава системы. Устанавливая принципы подчиненности системы и структуры, четко разграничивая структурный подход и функциональный анализ структуры системы, М. С. Каган делает вывод: любая «система имеет две составляющие – элементный состав и структуру как систему связей между этими элементами» [125, с. 36].

Идеи М. С. Кагана становятся актуальными в литературоведении, где целесообразность системного подхода обусловлена такими объективными характеристиками произведения, как сложность, динамизм, целостность, способность к самоорганизации. Преодоление определенной ограниченности чисто аналитического подхода делает возможным научное моделирование целостности как альтернативы схематическому сведению целого к

механической сумме отдельных элементов с неустановленными между ними функциональными взаимосвязями.

Продвигаясь «от общей теории систем к частной теории художественных систем», Л. М. Цилевич и Л. С. Левитан предлагают категориальный аппарат и методику системного анализа художественного произведения. По мнению ученых, изучить художественную систему – значит «обнаружить, уловить закон ее строения и функционирования, действие которого оказывается во всех ее элементах и на всех уровнях» [152, с. 4]. Исходя из того, что любая система является собой «единство элементов, отбираемых в соответствии с принципами необходимости и достаточности» [152, с. 6], исследователи приходят к выводу, что большинство существующих определений системы выходит из органического сочетания следующих факторов: «элементы» – «взаимосвязи» – «целостность» – «атрибуты (свойства)», а системный анализ может быть эффективным только при условии соблюдения определенных требований: 1) установление необходимости и достаточности анализируемых связей для существования, функционирования и развития системы; 2) выявление отличия субординационных (разноуровневых) и координационных (одноуровневых) взаимоотношений между элементами системы.

Составляющие художественной системы как основа понятия «структура» конкретизируются, по Л. С. Цилевичу, в понятиях «уровни», «слои», «пласты» произведения и должны рассматриваться в относительно самостоятельном и статическом виде. При этом под уровнями понимаются компоненты произведения, которые предстают как «непосредственно данное в границах одной плоскости в момент мысленного „среза“ произведения» [152, с. 12]. Таким образом, структурный подход открывает возможность детального анализа конкретных произведений.

Кроме формальной категории «художественная система» в аналитическое поле исследований Л. М. Цилевич и Л. С. Левитан вводят категорию «художественный мир», который, по мнению ученых, является

двуединым результатом отражения внешней действительности и создания внутренней действительности произведения. При этом условия единства художественного мира наиболее ярко воплощены в образах, основные принципы осуществления этого единства включены в художественный метод, а система способов его осуществления является собой стиль. Таким образом, категории «стиль» и «художественная система» оказываются близкими с точки зрения структуры и функции отражаемого объекта, являющегося «системой значимых форм, созидающих художественный мир произведения» [152, с. 17].

В единую целостность увязываются авторское мировоззрение, индивидуальный стиль и художественный мир произведения, изучение которого может происходить через выявление его компонентов и наблюдение за их взаимодействием. Отмеченный подход дает возможность установить связи между особенностями художественного мышления писателя, его мировосприятием и отдельными аспектами поэтики, в частности, системой приемов, используемых в произведении.

Современная литературоведческая наука требует наблюдения за тем, каким образом, при помощи каких способов и приемов содержание и его множественные смыслы реализуются в конкретной художественной системе. Для осуществления подобного исследования необходимо концептуальное категориальное понятие более высокого уровня, чем просто «художественное произведение», представленное в виде текста. Результаты системного литературоведческого анализа должны предоставить возможность на «срезе» творчества отдельного писателя одновременно охватить такие понятия теории и истории литературы, как, например, автор, его мировоззренческие и художественно-эстетические принципы, индивидуальные особенности поэтики, отражающие общие тенденции и закономерности определенного этапа исторического развития литературного процесса. В этом плане значительный потенциал, на наш взгляд, имеет именно категория «художественный мир», терминологическое употребление которой в научных исследованиях пока еще не устоялось, что становится поводом к

предварительному рассмотрению ряда проблем, связанных с функционированием понятия.

В современном литературоведении, ориентированном на поиск эффективных способов системного исследования литературных произведений, понятие «художественный мир» уже признано термином [162, с. 717, 718]. Однако процесс его адаптации к научному контексту и дискуссия относительно целесообразности употребления этой дефиниции в качестве одной из важнейших теоретических категорий поэтики продолжается. До сих пор нет четкой определенности в том, что именно должно входить в непосредственный предмет изучения этой категории. Обсуждаются вопросы синонимии понятий «поэтический», «художественный» и «внутренний» мир; их статуса (дефиниция или научная метафора); специфики художественного мира в зависимости от родовой и жанровой природы произведения, от творческой индивидуальности автора.

В контексте данной работы необходимо определить границы как семантических, так и функциональных плоскостей категории «художественный мир». Лишь комплексная концепция художественного мира произведения / творчества, которая поможет выйти на принципиально иной уровень осмыслиения взаимосвязей разных аспектов содержания, индивидуальной поэтики писателя, позволит составить представление о способах реализации целого произведения, совместить отдельные компоненты, которые объединяют и содержательный, и формальный планы текста и посредством которых происходит процесс художественного становления «мира». Обобщение научных представлений о «мире» произведения, осуществленное по принципу взаимодополняемости различных точек зрения, позволяет расставить акценты в определении признаков, основных параметров и составляющих структуры категории.

Понятие «художественный мир», актуализированное в 1968 году Д. Лихачевым в статье «Внутренний мир художественного произведения» [159], имеет многовековую «родословную». По мнению Ф. Федорова,

«художественный мир» является «одной из самых давних категорий науки о литературе» [228, с. 3]. Исследователь пытается подтвердить эту мысль ссылкой на Аристотеля. Однако, хотя Аристотель, упоминая о «наследовании», и устанавливает определенные взаимосвязи между реальной действительностью и поэтической, формулирует законы поэзии, констатирует принципы самостоятельности ее сферы, размышления античного мыслителя содержат теоретические обобщения иной направленности. Это обстоятельство тем более существенно, что официальный, категориальный статус понятие «художественный мир» получило только в конце XX века. Уместнее, на наш взгляд, рассмотреть этот вопрос с точки зрения постепенного, подчас имплицитного, формирования дефиниции в литературоведческом дискурсе, открытия новых ее граней, конкретизации и углубления установленного ранее.

Мысль о том, что поэтическое произведение представляет особый, идеальный, самостоятельный мир, возникла в эпоху Возрождения. Ф. Сидни – известный английский новатор поэзии и теории литературы елизаветинской эпохи – в трактате «Зашита поэзии» (1583) подчеркивает, что «лишь поэт, презирающий путы любого рабства, воспаряет на своем вымысле, создает, в сущности, другую природу...» [203]. Ренессансная мысль акцентирует внимание на значимости индивидуально-авторского замысла, средствах его воплощения, автономности и взаимосвязанности материала «жизненного» и «литературного».

В XVIII веке В. фон Гумбольдт указал на то, что поэт превращает «колossalную массу отдельных, отрывочных явлений в нерасторжимое единство и организованное целое», «стирает черты, основанные на случайном, а все остальное приводит во взаимосвязь, при которой целое зависит лишь от самого себя» [101, с. 170]. В. фон Гумбольдт отмечает, что силой своего воображения поэт создает принципиально другой мир, которому присущи целостность и самостоятельность.

Г. В. Ф. Гегель, развивая мысли В. фон Гумбольдта, дополняет историческую концепцию художественной действительности положениями о

том, что произведение искусства как «создание свободной фантазии» «должно быть развито и завершено в качестве органической целостности», «содержание... должно предстать как замкнутый мир сам по себе». Расчленение художественного произведения на отдельные компоненты, обособление разных «частей», которые должны быть «вполне развиты сами по себе», осуществляется для того, чтобы эти относительно самостоятельные, но взаимосвязанные части могли вступить в органическое, целостное единство, которое, в свою очередь, должно проявляться во всех частях и обуславливаться основной идеей [84, с. 362, 365].

Как самостоятельная категория художественный мир не являлся предметом непосредственных научных наблюдений А. А. Потебни, А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина, однако их исследования сыграли существенную роль в процессе формирования рассматриваемой категории.

Взгляды А. А. Потебни на природу художественной образности, на способность художественного произведения *формировать мысль*, а не только оформлять уже готовую идею, значительно расширили традиционные представления о потенциях литературного произведения. По мысли ученого, метафизически прямолинейная и узкая связь «художественное произведение – действительность» требует учета компонента, поясняющего диалектику взаимоотношений первого и второго. Таким компонентом, считает А. А. Потебня, является «поэтическая мысль», внутренняя форма, «поэтическое видение мира» [193, с. 23].

На художественное произведение, по логике теоретика, как и на слово, «нельзя смотреть как на выражение готовой мысли»: «Слово (а значит, и произведение) есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию» [193, с. 29]. Таким образом, внутренняя форма, выражая общий признак предмета, указывает на глубину чувственного образа и без связи с ним не содержит смысла; позволяет незнакомый предмет объяснить предыдущим опытом, иллюстрирует действие общих внутренних законов художественного произведения. Обобщая теоретические построения

А. А. Потебни, можно утверждать, что художественный мир произведения представляет собой аналог внутренней формы слова.

Вполне естественно, что внутренняя форма образа или литературного произведения требует соответствующего воплощения в его художественной ткани. В связи с этим продуктивными в рамках нашего исследования становятся теоретические положения А. Ф. Лосева о форме литературного произведения и художественном стиле [163; 164]. В искусстве мыслитель видит сложное, целостное образование, которое существует в постоянном становлении формы через снятие противопоставления между смысловой предметностью и художественным фактом. Ключевым словом, которое характеризует сущность искусства, для ученого является слово «выражение» в его онтологическом аспекте. Размышляя о степени близости смысла «явленного» и «являющегося», философ определяет художественную форму как «выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватации так, что в выраженном не больше и не меньше значения, чем в выражаемом» [163]. А. Ф. Лосев отмечает: «не смысл как таковой... конструирует художественно-прекрасное» – «художественная форма является одним из видов окончательного становления смысла» [163]. Специфика художественного мира находится в прямой зависимости от индивидуального стиля автора. Рассматривая широкий спектр факторов, участвующих в «моделировании» стиля (следовательно, и произведения), анализируя природу его характерных признаков, ученый, во-первых, подспудно формулирует основные закономерности художественного мира, среди которых не последнее место принадлежит способности к самоорганизации, во-вторых, гипотетически смыкает две относительно самостоятельные, но взаимосвязанные сферы: индивидуально-авторский стиль и художественный мир литературного произведения. Стиль является не только приметой оригинальности, совокупностью многочисленных последовательных находок, поэтической техникой, но и способом

превращения мысли, внедренной в материю, того творческого формирования, за которым стоит определенный способ осмыслиения бытия.

Значительный вклад в становление концепции художественного мира в его современном понимании принадлежит М. Бахтину, создавшему теоретическую основу для осмыслиения мира литературного произведения как отдельной категории. Методологический анализ «систематической ценности основных понятий и положений» поэтики позволил М. Бахтину обозначить пути исследования произведения как художественного мира, который он называет «эстетическим объектом». Размышления ученого об архитектонике произведения, являющейся принципом и предметом видения одновременно, об определяющей роли автора, формах его присутствия в тексте, о литературном герое, времени и пространстве помогают «понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его» [16].

Осознанию необходимости системного изучения произведения в широком культурном контексте отвечала идея художественного мира, актуализированная Д. С. Лихачевым в статье «Внутренний мир художественного произведения» [159], в которой вынесенное в заглавие понятие впервые было рассмотрено с позиций теории литературы и легализовано как операционная категория. Ученый предпринимает попытку подвести научный фундамент под существующее в литературоведении образное определение художественного произведения как особого мира, в общих чертах обозначить возможные пути его исследования. Отстаивая необходимость изучения «внутреннего мира литературного произведения как целого», Д. С. Лихачев критикует практику способов анализа с точки зрения «верности» или «неверности» реальности, утверждает, что «мир художественного произведения – результат и верного отображения, и активного преобразования действительности», что «в своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие». Следовательно, «художественный мир» отличается от реальной действительности иной системностью. Преобразованные время и

пространство, психологические и этические законы, социальные взаимоотношения, получающие в произведении свои – художественные – качества и функции, должны изучаться как целое, которое не зависит от действительности, так как художественный мир создается в соответствии с представлениями писателя о том, «каким этот мир был, есть или должен быть» [159, с. 78].

В литературоведческих исследованиях 70 – 80-х годов понятие «художественный мир» часто выступает как метафора, не обладающая терминологическим значением (например, в монографии С. М. Машинского «Художественный мир Гоголя»). В то же время в целом ряде исследований (С. Е. Шаталов, «Художественный мир Тургенева», А. П. Чудаков, «Мир Чехова») художественный мир становится концептуальной основой изучения творчества писателя. В эти годы предпринимаются попытки научного определения понятия, обнаруживающие отсутствие единства в трактовке его содержания. Художественный мир понимается по-разному: как «система универсальных духовных отношений, заключенных в тексте, имеющем эстетическое задание», «картина мира, сложившаяся в сознании художника» (Ф. П. Федоров) [228, с. 3, 5]; как «сложно опосредованное отражение всех граней личности писателя и творческой индивидуальности» (И. В. Фоменко) [230]; как «оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, отраженное словесно» (А. П. Чудаков) [251, с. 3]; как «созданная воображением писателя и воплощенная в тексте произведения образная картина, которая состоит из событий, персонажей, их высказываний и выраженных ими духовных феноменов (представлений, мыслей, переживаний и т. п.)» (Ю. И. Ковалив) [162, с. 717] (перевод с украинского наш. – Т. Т.) и т. д. Практически в каждом случае сущность понятия выводится из системного принципа изучения произведения и самобытности авторской концепции.

С учетом того, что мир произведения – сложная структурированная система, состоящая из подсистем и компонентов, через которые осуществляется его становление и развертывание, что он «может члениться, дробиться на

подсистемы, структурироваться по-разному, с преобладанием центробежных или центростремительных тенденций» [34, с. 89], ученые, исходя преимущественно из своих научных приоритетов, предпринимают попытки выделения значимых структурных уровней мира. Так, например, С. Е. Шаталов, А. П. Чудаков, Ф. П. Федоров указывают, что создание художественного мира предполагает изображение его реалий (время, пространство, события, человек, его взаимоотношения с другими людьми, мысли, чувства, поступки), причем такое изображение, в котором воплощено авторское отношение к этим реалиям [255; 251; 228]. Г. Н. Поспелов, указывая на то, что определяющую роль в выявлении наиболее важных в становлении художественного мира как системы уровней играет родовая и жанровая природа произведения, анализирует «горизонтальные» (проблематика, тематика) и «вертикальные» (характеры, типы, образы, персонажи) уровни его содержания, а также уровни формы (композиция, словесный строй, предметная изобразительность) [192, с. 151–152].

Начиная с 80-х годов прошлого века и по настоящее время к категории «художественный мир» прямо или опосредованно обращаются многие ученые (М. М. Гиршман, А. Б. Есин, Р. А. Козлов, Я. П. Кравченко, Н. Л. Лейдерман, В. В. Федоров, Е. И. Черноиваненко, Н. А. Чертова и др.) [88; 109; 136; 144; 154; 155; 227; 246; 248; 249]. Активизацию подобного интереса Я. П. Кравченко связывает с необходимостью «уточнения или замены тех терминов, которые не способствуют адекватному осмыслинию литературного процесса и художественного произведения», «становления новой точки зрения, что произведение следует рассматривать как художественный мир» [144]. В концепциях исследователей реализуется представление о том, что индивидуально-авторский художественный мир является самодостаточным миром, созданным писателем и воплощенным в его творчестве или отдельном произведении как система, ориентированная на автора, реальность и читательское восприятие. Е. И. Черноиваненко увязывает это с тем, что «в эпоху художественности автор осознает свое творчество как сугубо индивидуальное

дело», а себя – как «единственного и неповторимого творца со своей неповторимой идеологией и неповторимой эстетикой», что «творчество стало чистым самовыражением» и каждый писатель разрабатывает «свой художественный метод» [246, с. 101]. По мысли Я. П. Кравченко, изучение художественного мира позволяет органически совместить традиционные методы литературоведческого исследования с обновленными технологиями научных наблюдений, глубоко и всесторонне проанализировать, каким образом авторские мировоззренческие принципы влияют на своеобразие поэтики произведения, как отражаются они в функциях и структуре индивидуального метода, стиля, жанра, насколько закономерно, учитывая историческое развитие литературного процесса, они становятся одним из важнейших факторов, «управляющих механизмов» общего литературного развития» [144].

Формирование универсальной модели категории «художественный мир» осуществлялось в литературоведении достаточно долго. Лишь современный этап развития как теории литературы, так и художественного сознания на базе многовековых наработок философов и литературоведов позволяет непосредственно приблизиться к решению этой задачи в контексте поиска системных методов исследования. Обобщение исторического опыта изучения литературного произведения как самобытного авторского мира дает определенные основания считать художественным миром созданную творческим воображением художника условную действительность, которая базируется на системе отраженных, преобразованных реалий бытия (время, пространство, человек, вещный мир), на тех идеологических категориях, которыми обусловлено художественное восприятие писателя (эстетические и нравственные убеждения и представления об истории, личности, обществе), его эмоциональном опыте.

Художественный мир является не только отражением, но и концепцией объективного мира, его оценкой, версией, следствием «переигрывания» действительности, прямо связанными со стилеобразующими тенденциями, характеризующими того или иного автора, литературное направление, «стиль эпохи». Эти тенденции придают художественному миру произведения, несмотря на

его «сокращенность», особое разнообразие и вместе с тем сконцентрированность, способствуют формированию внутренне замкнутой системы, имеющей определенные закономерности развития. Воспроизводя действительность в условном «редуцированном» виде, автор превращает образы мира в знаки, делает художественный мир носителем значений. В этом смысле даже при условии максимального соответствия действительности мир произведения символичен.

В рамках одного произведения разные компоненты смысла системно взаимодействуют. Вне пределов этой системности как завершенной целостности художественный мир отсутствует. Его единство, системность, целостность обусловлены многими факторами, главным из которых является авторская точка зрения, объединяющая разные компоненты, уровни художественного мира.

Создание художественного мира – это воплощение авторского мироощущения и миропонимания через систему взаимосвязанных образов и мотивов, сюжетопостроение, пространственно-временные (хронотопные) конструкции, жанровую систему, которые детерминируются принадлежностью текста к определенному литературному роду. Последнее имеет для нас особое значение, так как «на протяжении всей истории существования драму выделяют специфические свойства и внутренние закономерности организации текстового и паратекстового материала, с разной степенью интенсивности интерпретированные в связи со стилевыми и смысловыми приоритетами» [27, с. 23] (перевод с украинского наш. – Т. Т.).

1.3. «Художественный мир» драматического произведения: теоретико-методологический аспект

Основной целью исследования драматургии М. Виргинской сквозь призму категории «художественный мир» является анализ массива пьес как целого, выявление закономерностей становления множественных художественных смыслов, изучение особенностей индивидуально-авторской поэтики. Художественный мир при этом рассматривается не как

моделируемый образ, а как сложно структурированная текстовая реальность, «живой организм», подчиняющийся собственным внутренним законам.

Смыслообразующие уровни исследуемого художественного мира, посредством которых осуществляется его развитие, можно выявить с учетом известных теории литературы констант драматического текста. В контексте настоящего исследования это сопряжено с определенными проблемами: тексты пьес М. Виргинской преимущественно не соответствуют классическому типу презентации драматургического дискурса. Закономерности оформления пьес классического и неклассического типа отличаются. В процессе создания неклассической драмы активизируются новые, с точки зрения исторической поэтики, факторы, специфические приемы, которые не имеют определяющего значения в классической драме.

Классические законы драмы, сформулированные еще Аристотелем, оставались актуальными в течение продолжительного времени. Согласно аристотелевскому определению, драма должна являть собой «наследование действию законченному и целому», в основе которого содержится одна фабула, «перипетии судьбы главного героя». Впрочем, уже во времена Аристотеля существовала трагедия с «эпизодической фабулой» и «эпическим составом» как разновидность драмы, развивающая ее возможности по иным законам. Произведения, в которых «эпизодии идут одна за другой без какой-либо вероятности и необходимости» и которые содержат в себе «много фабул», не принимались Аристотелем [9].

Даже при условии наличия в драме константной «родовой» структуры и «нерушимых правил», которые признавались «всегда – от Аристотеля до XX века» [213, с. 305], исследователи неоднократно указывали на необходимость учета в ходе литературоведческого анализа исторических изменений, произошедших на разных уровнях драматической структуры. Изучение драмы, которая, как никакой другой род литературы, «непосредственно подвластна жизни», по мысли В. А. Сахновского–Панкеева, не может исходить лишь «из опыта классической драматургии:

живая практика вносит в установившиеся представления существенные корректизы, а временами и вовсе отбрасывает привычные взгляды, казавшиеся раньше аксиомами» [199, с. 5, 231].

В. Е. Хализев убежден в необходимости изучения уникальных черт, присущих лишь драме, определения основных линий развития драмы в составе общего литературно-художественного процесса, выяснения «поворотных моментов в ее историческом бытования» [236, с. 4]. О. В. Журчева считает, что к любой (античной, эпической, экзистенциальной, абсурдистской) драме – «не только самому древнему, но и самому традиционному роду литературы» – можно применить «основные принципы рецепции и интерпретации драматического текста». Вместе с тем, «драма изменчива: в каждый исторический период она несет в себе „дух времени”, его нравственный нерв, изображает на сцене так называемое реальное время, имитирует „грамматическое настоящее”, разворачивается в будущее, в процессе своей эволюции она не только становится полем новаторских поисков, но в некоторых случаях – манифестацией творческого метода, направления, стиля». В связи с этим драма требует соответствия современному ей уровню общественного и художественного сознания [112, с. 3].

Законы драмы как литературного рода, воспринятые со времен Аристотеля и разработанные многочисленными теоретиками, в числе которых А. А. Аникст, В. М. Волькенштейн, Б. О. Костелянец, М. С. Кургинян, В. Е. Хализев, не всегда отвечали процессам, происходившим в драматургии последней трети XX века. Так, конвергенция разных литературных жанров и родов, происходящая из особенностей мировосприятия драматургов, способствовала эпизации, лиризации, психологизации драмы, разрушению причинно-следственного способа развития действия, активизации смыслообразующей функции хронотопа, конструированию событий через сложную систему метафор и личностных ассоциаций, оформлению авторских жанровых новообразований. В экспликацию смысла *целого*, реализованного в драме, вовлекаются разные

структурные уровни текста, в том числе традиционно «формальный» для драмы – паратекстуальный. Как следствие, при художественной организации общего смысла высказывания в драме активизируются факторы, ранее имевшие меньшую функциональную нагрузку.

Исследование специфики художественного мира драматического произведения с точки зрения исторической поэтики, предметом которой, по С. Н. Бройтману, является «генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники, их проявление в эволюции содержательных художественных форм» [33, с. 9], позволит составить представление о своеобразии поэтических принципов, приемов и форм, используемых драматургом.

Одним из общих признаков художественной целостности есть условность – своеобразный «контракт, заключенный между драматургом» и читателем [187, с. 544], то, что отличает художественное произведение от реальной, «безусловной» действительности, от пассивного отражения или документального описания жизни. Определенная дистанция, существующая между миром первичной реальности и художественным миром, находит выражение в специфической организации драматургических текстов, тех приемах, при помощи которых они создаются.

Характеристика художественной условности, связанной с эстетической природой произведения, предусматривает учет специфики драматизма. В классической пьесе драматизм находил выражение преимущественно во внешних событиях, открытом поведении персонажей, «в напряженном и резком столкновении намерений и идей», проявляющихся «как страсть, как пафос» [236, с. 106]. В XX веке сформировался иной взгляд на природу драматизма, учитывающий расширение его функциональных границ. По мнению В. Е. Хализева, драматичным является уже то «жизненное положение, при котором под угрозой находится осуществление каких-то важных и значительных запросов человека», активное, «с беспокойством и тревогой», «напряженное переживание какой-то дисгармонии», «неразрешенных противоречий» и т. п. [236, с. 106]. Нередко драматизм «питается» не событиями, которые могут

завершиться, а бытием, которое необходимо «терпеливо сносить», не претендуя на преобразование мира. Драматическое напряжение, которое «возникает между обыденностью и необычайностью, между естественностью и исключительностью, между заурядностью и экстраординарностью», требует от автора нестандартных способов выражения [191, с. 255].

М. Я. Поляков, исследуя особенности поэтики драмы второй половины XX века, отмечает, что драматизм является и средством художественного отражения жизни, и внутренней основой драматической структуры. С драматизмом положений и состояний души человека исследователь соотносит хронотопные измерения пьесы, персонажную систему, напряженную взаимосвязь узловых точек сюжетной линии [191, с. 249, 262]. Их учет способствует более глубокому анализу драматизма пьес.

Условный характер носит художественный психологизм. В литературоведении до сих пор категориально не определено, что такое психологизм – элемент, уровень или качество художественного произведения. По мнению О. Б. Золотухиной, «специфика и многоаспектность психологизма обусловливаются, с одной стороны, его объективной научностью («пограничье» психологии, философии, эстетики, литературоведения), с другой – связью со всеми кардинальными проблемами литературоведения» [115, с. 6]; «художественный психологизм – это изобразительно-выразительная реконструкция и актуализация внутренней жизни человека, обусловленные ценностной ориентацией автора, его представлениями о личности» [115, с. 14].

Ограниченные возможности психологизма в драме В. Е Хализев объясняет необходимостью «резкости, строгости, предельной отчетливости психологического рисунка», тем, что «для драмы предпочтительна психология, характеризующаяся стремительной реакцией на происходящее» [236, с. 111–112]. Тем не менее, результаты исследования драматургии 70 – 90-х годов XX века убеждают в том, что драма существенно психологизировалась, научилась осваивать сложные эмоциональные состояния, смутные настроения, неясные ощущения, которые находят выражение в подтекстовом психологизме.

Изучение многофункциональности художественного психологизма драматических произведений в работе осуществляется в процессе анализа трех форм психологического изображения внутреннего мира персонажей. Их содержание определяет А. Б. Есин: 1) прямая («изнутри») – воссоздание онирических состояний персонажей, образов их памяти и воображения; 2) косвенная («извне») – жест, речевое поведение и другие средства внешнего проявления психики и 3) суммарно-обозначающая, предусматривающая характеристику героя другими персонажами [109, с. 17].

Для многих определений понятия «художественный мир» общей является его трактовка как способа выражения авторской концепции. Научные труды С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, С. Н. Бродтмана, Б. О. Кормана, Н. Т. Рымаря, В. П. Скobelева и др. [2; 16; 33; 139; 198] позволяют обнаружить новые «проблемные» зоны литературоведения, связанные с разнообразием форм и модусов представленности автора в художественных текстах, усилением авторской активности в организации произведения как целого, с восприятием автора как «участника эстетического события». Актуализировалась проблема исследования авторского сознания и в процессе изучения драмы, где авторскому слову традиционно отводилась «скромная роль комментатора сценического действия» [118].

В 70-е годы XX века исследователи отмечали, что «объективизм» автора, не имеющего возможности вмешиваться в ход действия, объяснять свое отношение к происходящему, не может быть признан характерной особенностью драмы. По мысли В. А. Сахновского-Панкеева, «драматург завоевал право на собственный голос в драме, на лирическое объяснение; он может не передоверять свою любовь и ненависть ни объективной логике развертывания коллизии, ни персонажам – „рупорам идей“». Он может делать все, что запрещала ему нормативная теория драмы» [199, с. 7]. Тем не менее, продолжительное время вопрос присутствия автора в драме традиционно решался не в пользу последнего: считалось, что его роль сводится к «безголосой организации сценического действия из-за кулис» [112, с. 12], к «структуризации фабулы,

монтажу действия, трудно уловимой совокупности перспектив и семантических контекстов исполнителей», к «внесубъектному присутствию» [187, с. 25].

Признание литературоведами факта, что драма XX века характеризуется нарастающей авторской активностью, отличающей ее от драмы предыдущих эпох, – результат научных штудий уже современных исследователей, в частности, О. В. Журчевой, О. С. Наумовой и Л. Г. Тютеловой [112; 181; 222]. Обращаясь к малоизученным проблемам авторского присутствия в драме, используя своеобразную систему аналитических координат, ученые фокусируют внимание на авторской активности как проявлении ее исторической изменчивости.

О. В. Журчева доказывает, что в драматургии XX века авторское сознание находит выражение во многих аспектах поэтики, в первую очередь – в жанровой эволюции и модификации (новообразования, содержащие признаки других литературных родов и жанров), драматургическом хронотопе (активизация авторского сознания через образы времени и пространства, паратекст, конфликт, систему персонажей, мифопоэтику), в разных формах авторского слова [112, с. 5]. По наблюдению исследователя, «современная драма все больше превращается в свободное авторское высказывание, в котором традиционные элементы драмы выступают лишь как своеобразные опоры рецепции и интерпретации». Авторское сознание становится «важнейшим структурным элементом драмы XX ст.» [112, с. 11].

Органичной частью авторского сознания является авторское мировоззрение. На его особую значимость в творчестве драматурга указывает Б. О. Костелянец. По логике его мысли, увидеть в авторе пьес индивидуальность, имеющую собственные убеждения и творческий потенциал, позволяет именно своеобразие художественного мировоззрения [143, с. 248].

Процесс развития индивидуально-авторского сознания, нивелияция понятий «литературное направление», «литературный метод», обусловленная поиском писателями собственных форм выражения, объясняют интерес исследователей к способам взаимодействия авторского сознания и авторской деятельности. По убеждению Е. А. Воронцовой, «художественное творчество

обусловлено мировоззренческим сознанием субъекта литературной деятельности, пронизано его установками», «отпечаток авторского мировоззрения „лежит” на формальных признаках текста, к которым следует отнести практически все изобразительно-выразительные средства». Вместе с тем ведущими формами выражения индивидуально-авторского мировоззрения, «несущими основную и в большей степени явную мировоззренческую нагрузку», по мнению Е. А. Воронцовой, являются художественная модель мира, языковая картина мира, художественный концепт и система художественных образов, «посредством которых в метафорической форме до читателя доходит авторский замысел, пронизанный идеей и мировоззренческими установками личности творца» [79, с. 158].

Анализ базовых концептов, раскрывающих индивидуальную позицию писателя «в той сфере, на которую распространяется семантическая сторона концепта», устанавливается «инициативное средоточие целостности произведения, определяется сущностная, а не ситуативная причастность автора к изображенной реальности», является одним из самых перспективных в исследовании художественного мировоззрения, идиостиля любого писателя [79, с. 161].

Исходными в исследовании концепта как одного из основных принципов, формирующих смысл художественного мира, способствующих развертыванию в текстах личностного знания, стали положения С. А. Аскольдова (концепт есть «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода», определяет пути «развертывания аналитического или синтетического суждения, гипотезы о природе или сущности объекта, замещенного концептом» [11, с. 74]), Д. С. Лихачева (о роли концепта в создании контекста, его прямой взаимосвязи с культурным, национальным, профессиональным, личностным опытом человека-концептоносителя [160, с. 151–155]), Ю. С. Степанова (концепт является «сгустком культуры в сознании человека; тем, в виде чего культура входит в его ментальный мир»

[211, с. 40]). Подобные подходы дают возможность установить особенности функционирования индивидуально-авторских концептов в структуре художественного мира, определить содержательную самобытность неоднородной эстетической действительности.

Взаимосвязь концептов позволяет моделировать многомерную структуру художественного мира, отражающего результаты взаимодействия устоявшихся общекультурных значений и индивидуально-авторского понимания особенностей жизни человека и мира. Концепты, связанные с разными элементами и уровнями структуры художественного мира, заданного мировоззренческими установками автора, выступают факторами образования внутреннего контекста произведения, становления целостности художественного постижения мира.

Ввиду того, что в литературоведении часто имеет место отождествление понятий «художественный мир» и «картина мира», необходимо уточнить, что подразумевается под индивидуально-авторской художественной картиной мира в драматургии. Термин «картина мира» является одним из фундаментальных понятий, отражающих специфику человека и его бытия. Актуализация этой философской категории в конце XX века была обусловлена необходимостью аналитического осмысления реальной действительности.

Художественная картина мира любого писателя является «субъективным образом объективного мира», воссозданным «сквозь призму сознания и языка писателя», «результатом его духовной активности» [171, с. 42, 37]. По мысли В. А. Масловой, она «включает в себя не только отраженные объекты, но и позицию отражающего субъекта, его отношение к этим объектам, причем позиция субъекта является такой же реальностью, как и сами объекты» [171, с. 44]. Каждая индивидуальная картина мира содержит хотя бы частицу истины, понимаемую каждым по-своему. Многообразие индивидуально-авторских картин мира И. А. Щирова связывает с тем, что в их основе лежит своеобразное видение мира, его «смысловое конструирование, отвечающее определенной

логике индивидуального миропонимания и мироощущения», в них находит выражение личностное ментальное пространство писателя [257, с. 92].

Индивидуально-авторская картина мира в драматургии – панорамное воссоздание культурно-исторической реальности, неотъемлемое от системных мировоззренческих убеждений и представлений автора. Это один из обобщающих художественных образов, складывающийся из отдельных фрагментов. Они объединяются в единую систему целостным духовным содержанием, концептуальными установками драматурга, этической позицией. Истоками такого понимания является общефилософское определение понятия «картина мира», предложенное М. Хайдеггером. По мнению мыслителя, если мир является «обозначением сущего в целом», картина мира предстает «полотном сущего и всего, что ему присуще как системе», на которую сознательно нацелен человек [235]. При таком подходе индивидуально-авторская картина мира становится носителем семантической информации, частью общего содержания «эстетического объекта», позволяет, составить представление о круге проблем, которые становятся предметом непосредственного художественного осмыслиения, выяснить, каким образом в творчестве исследуемого писателя происходит сочетание рационального и духовно-эмоционального восприятия мира как целого.

О продуктивности изучения групповой картины мира целого корпуса драматургических произведений авторов-современников свидетельствуют исследования Н. Л. Мирошниченко и А. Ю. Мережинской [178; 172].

В условиях усиления динаминости картин мира во второй половине XX века, когда социальные взгляды характеризовались относительной кратковременностью, а идеалы были чрезвычайно переменчивы, «в драматургии происходят неоднозначные процессы актуализации культурных универсалий» [134, с. 5]. Как отмечает Е. Е. Бондарева, «в процессе формирования новой картины мира, оформления ее базовых категорий драматургами 80 – 90-х годов прошлого века с целью выражения индивидуального взгляда на мир активно используется мифология источников

различного происхождения» [27, с. 37] (перевод с украинского наш. – Т. Т.). Писатели часто обращаются к «праосновам образности», к стабильным элементам общечеловеческого коллективного сознания, служившим во все времена выражением вечного, нерушимого, – к архетипным образам, мотивам, сюжетам, классифицированным А. Нямцу как «традиционные структуры» [183, с. 112]. Это позволяет на уровне художественной картины мира отразить универсальный опыт мировидения предыдущих эпох и других культур, воссоздать нравственные позиции, ценности. Фундаментальные наработки В. И. Антофийчука [7; 8] и А. Е. Нямцу [183–185] по проблемам использования современными писателями «легендарно-мифологического материала» как своеобразного «концентрата общекультурной памяти», предложенные учеными методики исследования функционирования «традиционных структур» в литературе XX века помогают понять своеобразие мира драматического произведения, охарактеризовать его атрибутивные признаки, определить аксиологические ориентиры художественной действительности пьес, в которых «традиционные структуры» являются своеобразными катализаторами действия.

Художественный мир драматурга определяют смыслы, структурируемые в текстах. Проблемы системности и внутреннего единства компонентов структуры произведения, закономерности, формообразующие драматические принципы, связывающие эти компоненты в единое целое, относят к сфере поэтики. Под поэтикой С. Д. Балухатый подразумевает «технику драмы» (приемы обработки материалов драмы – драматических характеров и положений), «наблюденную на разнообразном материале», во время изучения которой должны быть охарактеризованы «своеобразные качества, принципы, связи и формы выражения драматических элементов». Изучение драмы, по мнению ученого, предполагает «отчетливое членение материала, вытекающее из исходного теоретического представления об органическом единстве входящих в драму слагаемых» [14, с. 17].

М. Я. Поляков особое внимание уделяет смысловой организации драмы, принципам ее конструкции. Он рассматривает драматургическое

произведение как «сложную систему кодов, направленных на реализацию общего смысла с помощью образов и знаков», указывает на то, что «целостность (непрерывность) художественного смысла в литературе выражается при помощи дискретности (прерывистости) компонентов, составляющих его структуру» [191, с. 237].

В исследовании драматического произведения немаловажным является паратекст – зона прямого авторского голоса в драме. Активизация авторского присутствия в художественном тексте не может не отразиться на паратекстуальном уровне (название, перечень действующих лиц, ремарки). В последние десятилетия заметно усилилось исследовательское внимание к паратекстуальному уровню драмы, признано расширение его функциональности. Так, Н. И. Ищук-Фадеева считает, что активизация внимания к паратексту является свидетельством «кардинального пересмотра принципов анализа драматургического текста», что отдельные элементы паратекста постепенно преобразовались в «специфический знак театральной эпохи», своего рода «лакмусовую бумажку», отчетливо проясняющие основные принципы и закономерности построения драматического текста [120, с. 5].

Авторы современных научных работ по теории и истории драмы (Е. Е. Бондарева, В. Е. Мержвинский, Т. Г. Ивлева) отмечают динамичные изменения, произошедшие на уровне паратекста драмы. Наиболее выразительными из них становятся приданье «второстепенным» компонентам текста важных художественных функций, четкое перераспределение логических связей внутри системы «текст – паратекст», движение паратекста к смысловому центру произведения, активизация его участия в организации общего смысла и целостного единства пьесы [27; 173; 118].

Основу художественного мира в драматургии составляет вовлеченный в особую систему отношений драматический герой, который «предстает, с одной стороны, как характер, с другой – как художественный образ, воплощающий данный характер» [34, с. 219]. Каждая литературная эпоха определяет собственную модель персонажа с присущими лишь ей содержанием, способами

изображения, диалектическими взаимоотношениями между действием произведения и характером [187, с. 116–118]. Не являются исключением и персонажи драмы, которые, по мнению Б. О. Костелянца, «всегда предстают в некоей противоречивой проблемной ситуации, вынуждающей участвовать в ее решении каждого из них», побуждающей героя «выразить себя, свою индивидуальность в той мере, на какую он способен» [143, с. 34, 35]. Благодаря активности действующих лиц, вовлеченных в новую беспрецедентную ситуацию, создается поле драматического напряжения. В таких условиях каждый «представитель монолитного культурного конгломерата» (М. Я. Поляков) героев драмы, формирующих целостность ее художественного мира, может проявить себя в основном событии произведения, «выразить в переживаниях, решениях, мыслях, чувствах, поступках то, что он собой представляет, и то, что он способен внести в создавшуюся проблемную, критическую ситуацию» [191, с. 34].

По содержанию и направленности стремлений персонажный «конгломерат» можно классифицировать по типам, позволяющим обозначить подходы к различным способам изображения человека. Подтверждением продуктивности типологического подхода в исследовании моделей героя в произведениях русских драматургов конца XX – начала XXI столетий, могут быть наработки С. Гончаровой-Грабовской. Рассуждая о причинах и результатах «поиска новой модели героя, адекватного социуму», исследователь определяет доминирующими «социально-экзистенциальный» и «социально-онтологический» типы персонажей [95, с.76–77].

Со времен Аристотеля первостепенным в драме считалось действие, а не характер. В неклассической пьесе, где многое зависит от авторской концепции мира и человека и способов ее художественного воплощения, актуальным становится вопрос о расширении функциональности персонажа. В связи с этим важно рассмотреть способы группировки героев, соотношение их характеров, роль в формировании сюжета, хронотопных отношений, жанровой природы.

Представление о своеобразии художественного мира драматургии не будет исчерпывающим без учета специфики художественного времени и

пространства. По мысли П. А. Флоренского, время и пространство, наполненные «вещами» и «средой», зависящие от свойств того, что в них находится, – есть пластичные, «вспомогательные приемы мышления», дающие возможность мысли «приспособиться к той части действительности, которая в данном случае представляет предмет особого внимания» [229, с. 2]. Местоположение вещей, их содержательная насыщенность являются, по образному определению философа, не чем иным, как «складками» или «морщинами», «местами особых искривлений» пространства как одного из «лоскутов» художественно моделируемой действительности. Их композиция (определенная последовательность и иерархический план акцентуации и организации) характеризует стиль мышления писателя, побуждает рассматривать произведение «согласно намерениям художника» [229, с. 37].

Неразрывное слияние двух аспектов хронотопа характеризуется, по определению М. М. Бахтина, рядом примет: как правило, время уплотняется, становится художественно зримым; пространство – интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета. С помощью хронотопов, которыми в произведении можно назвать все, «что так или так имеет материализованную форму, а следовательно, часовую и пространственную определенность», «происходит любое вхождение в сферу смыслов» [16, с. 391, 399, 406]. Определяющая роль хронотопа связывается литературоведами с его эмоциональной окрашенностью, возможностью способствовать сюжетосложению, формированию общего смысла, организации целостного единства произведения. Хронотопу как существенному моменту образности принадлежит первостепенная роль в становлении художественного мира.

Характер условности хронотопа в большой степени зависит от рода литературы. Специфика драматического хронотопа определяется его ролью в произведении, построенном преимущественно на диалоге действующих лиц, своеобычной сюжетной активности, присущей драме.

Исследуя многофункциональность драматического хронотопа, М. Я. Поляков утверждал, что в драме пространство и время «имеют функцию

интеграции всех элементов, формирующих целостность литературного произведения», могут быть «объектом», «субъектом» и «средством создания художественного мира», выступать как «элементарные единицы художественной ткани: пространство как одна из форм композиционно-тематической реальности произведения; пространство как отражение определенного философско-исторического понимания действительности». По мысли теоретика, пространство следует изучать на трех уровнях: описание, собственно изображение и художественный смысл, порожденный этим изображением. И время, и пространство могут быть рассмотрены как семантические фигуры художественного произведения, «во всех своих проявлениях они есть явление индивидуально-авторского стиля» [191, с. 305, 306].

О. В. Журчева связывает пространственно-временные трансформации в драме XX века с общими изменениями человека и мира. Время и пространство становятся субъективными понятиями, характеризующими авторский способ восприятия мира, что определяет наличие в драме абстрактного или конкретного типа пространства, линейного или циклического типа времени, их символизацию, использование в качестве способов глобального обобщения [112, с. 15].

С. Я. Гончарова-Грабовская акцентирует внимание на продуктивности изучения традиционных для кризисной эпохи художественных хронотопов «дом», «дорога», «граница», реализующихся в разных дискурсах – бытовом, социальном и культурном [95, с. 128].

С проблемами хронотопа тесно связаны аспекты сюжета, который в драматическом произведении имеет свою специфику. В общетеоретическом плане место сюжета в структуре произведения и его «отношение» к художественному миру определяют Л. С. Левитан и Л. М. Цилевич: «если жанр является носителем тех условий, в рамках которых воплощается единство художественного мира произведения, и стиль является системой способов осуществления этого единства, то процесс порождения этого единства с максимальной полнотой выражен в сюжете» [152, с. 33]. Исследование сюжета

как ключевого уровня художественного мира, по мысли ученых, необходимо осуществлять в системе взаимосвязей и взаимодействия с темой, фабулой, композицией, жанром [152, с. 16, 17, 21]. В драме особое значение приобретает также исследование взаимосвязи сюжета и конфликта.

Р. А. Козлов указывает, что результатом эволюции сюжета драмы, «в рамках временной линии которого развивались все элементы художественной образности, выражались характеры персонажей, создавались условия для их взаимодействия», стала его способность к расширению «за границы непосредственно изображенных временных и пространственных координат – через систему экскурсов, воспоминаний, мечтаний и т. п.» [136, с. 75–76].

В. В. Федоров настаивает на необходимости разграничения в процессе анализа «поэтического» мира «изображаемого события» и «события изображения» – фабульной и сюжетной действительностей как двух особых, не тождественных друг другу плоскостей, органично «сливающихся» в целостность, в которой осуществляют себя основное эстетическое событие художественного произведения [226, с. 268]. Изображаемое событие разворачивается одновременно с событием изображения, но существенно отличается от него по цели и способам. Воспринимая обращенное к нему художественное слово, читатель «согласно закономерности изображения (а не по собственному произволу)» только в сюжетной действительности «переходит на внутреннюю точку зрения словесного изображения», то есть автора [226, с. 269]. По В. В. Федорову, одной из целей сюжета есть утверждение индивидуально-авторского взгляда на окружающий мир, иллюстрированного конкретным опытом, жизненной историей.

Е. С. Добин также ведет речь о сюжете как о художественном выражении концепции: «сюжет не простая последовательность столкновений, поступков, событий, это органичное целое со своей структурой, опорными пунктами, конфигурацией, со своей логикой нарастания и разворачивания»; построение сюжета «с самого начала упирается в философию, в мысль о времени, в концепцию» [107, с. 213].

Невозможно, поясняет исследователь, «связать в единое сюжетное целое бесконечно разнообразные жизненные явления без понимания закономерностей действительности, вне системы взглядов художника, вне концепции» [107, с. 170]. Выражением авторской концепции является все произведение, но именно благодаря сюжету она реализуется в образах, оформляется в виде целостного художественного мира.

Исследование драмы невозможно без анализа такой фундаментальной для нее категории, как конфликт, традиционно трактуемый как способ «мотивационного и причинно-следственного пояснения событийной цепи через противопоставленные отношения между носителями противоположных идей», а значит, неизбежно получающий смысловую нагрузку [75, с. 19].

Основными параметрами драматического конфликта В. Е. Хализев называет содержание, сущность, признаки и функции. Он выделяет два типа конфликтов, воплощаемых в драматическом произведении: «конфликты-казусы: противоречия локальные и быстротечные, замкнутые в рамках единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей, и конфликты субстанциональные, то есть отмеченные противоречиями состояний жизни, которые или универсальные и по сути своей неизменные, или возникают и исчезают согласно сверхличностной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей» [236, с. 128]. Наблюдения В. Е. Хализева позволяют в зависимости от преобладания в драматургии писателя одного либо другого типа конфликта выявить и охарактеризовать особенности выражения авторских представлений о мироустройстве, установить общие связи между онтологическими взглядами драматурга и спецификой его художественных принципов. Однако уяснение природы конфликта как одного из стержневых компонентов художественного мира не может ограничиваться лишь его общей характеристикой.

Т. И. Вирченко рассматривает способы развития художественного конфликта, обусловленные литературным родом («род литературы

определяет не то, каким есть конфликт, а специфику его изображения» [75, с. 40]). Исследовательница предлагает стратегию анализа драматического конфликта в статике и развитии, в связи основного конфликта (макроконфликта) с другими конфликтами (микроконфликтами) [75, с. 58].

Выводы ученых убеждают в необходимости системного исследования драматического конфликта, позволяющего составить представление о специфических проявлениях авторской индивидуальности, которые находят выражение в способах раскрытия драматического конфликта.

По замечанию Е. Е. Бондаревой, во многих пьесах последней трети XX столетия очевидна тенденция к усложнению конфликта, его многослойности, субстанциональности. Как правило, эти конфликты проецируются на вечные общечеловеческие вопросы (добро и зло, любовь и безразличие, жизнь и смерть, самопожертвование и приспособленчество и т. п.), в связи с чем потенциальная неразвязанность конфликтов становится приметой драматических произведений изучаемого периода [27, с. 41].

Одним из константных признаков драмы является действие. М. Я. Поляков определяет его как понятие сложное, имеющее «крайне расплывчатое и неопределенное содержание». Он предлагает собственное понимание содержания, функций и особенностей данной категории, четко разделяет действие и интригу, являющуюся лишь внешним проявлением «действенной структуры драмы, или, точнее цепи событий», и отмечает, что «действие – это субстанция драмы, которая существует во времени, пространстве и движении» [191, с. 263]. В любой драме, моделирующей определенный тип взаимоотношений между людьми, систему их поведения, истинное содержание и форму действия составляет деятельность персонажей, которую можно рассматривать как совокупность норм, являющих основу действия. В конфликт вступают ценности, которыми руководствуются разные персонажи. В связи с этим к содержанию категории «действие» теоретик относит не только «набор элементов событий, а прежде всего мотивы деятельности» драматического персонажа, которая «выявляется не только в активности, но и в пассивности, не

только в энергии, но и в слабости». Действие в драме – это «реализация драматической напряженности, самодвижение художественного мира, которое спонтанно возникает из внутренней напряженности». При этом художественной формой «выражения процесса деятельности, порождающей конфликтные ситуации, ошибки и столкновения персонажей», ученый считает систему мотивов [191, с. 267].

Увязывая в одно целое действие и систему мотивов, М. Я. Поляков указывает, что именно мотивы становятся генераторами сюжета и отношения действующих лиц к событиям, что сочетание мотивов позволяет вовлечь в драму наиболее разнообразный материал, ограниченный определенным социально-психологическим или бытовым содержанием, что мотивам в драме присуща многофункциональность: они могут быть глобальными – отражать основной идейный смысл произведения, и вторичными – создавать ассоциативные связи между эпизодами [191, с. 271–273].

Поиск новых способов организации текстов пьес, созданных по неклассическим канонам, способствовал расширению функциональности мотива как самой «простой повествовательной единицы». В его роли, по утверждению Б. М. Гаспарова, «в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое «пяtno» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.» [82, с. 30]. По мнению О. Н. Русановой, «если в аристотелевской драме мотивы способствуют дополнительному семантическому окрашиванию линейного действия, развивающегося по линии судьбы героя; в неклассической драме они берут на себя функции в связи с полифоничностью, дискретностью структуры действия», открывают дополнительные возможности для выражения авторского сознания. Не только ассоциативность мотивов, их способность «сгущать» смысл становятся важными для писателей, но и возможность осуществлять внутритекстовые связи, активизировать сюжетогенную функцию, влиять на организацию хронотопа. В разных художественных системах мотив выполняет разные функции, использование

как общекультурных, трансисторических, так и авторских мотивов в драме классического типа имеет целый ряд принципиальных отличий от его использования в драме неклассической [197, с. 121]. Эта мысль побуждает анализировать роль отдельного мотива в развертывании и действия драматического произведения, и художественного мира в целом.

Даже обстоятельное определение содержания, функций, способов воплощения действия, предложенное М. Я. Поляковым, не может в полной мере отвечать целям, поставленным в процессе изучения неклассического драматического произведения, специфику которого невозможно адекватно рассмотреть сквозь призму лишь внешнего действия. В этом смысле продуктивны умозаключения В. С. Красногорова о природе драматического действия. Им выделены три линии основного действия, получающие в тексте одновременное развитие, – событийная, эмоциональная, интеллектуальная. Под эмоциональным действием драматург подразумевает «развитие духовного, нравственного содержания пьесы, изменение эмоционального состояния персонажей <...> нарастание эмоциональной напряженности произведения», вызывающей ответные чувства. Определяя содержание интеллектуального действия, В. С. Красногоров указывает на то, что «это именно действие, а не только некое интеллектуальное начало», оно развивается согласно авторской мысли. Его сущность раскрывается в диалоге, поступках персонажей, контрасте их поведения, ситуациях, общей авторской концепции. Пьесы, в которых гармонично совмещаются все линии действия, «побуждают к размышлению», «расширяют и углубляют понимание жизни и самих себя», «придают произведениям глубину, смысловую насыщенность и долговечность» [145, с. 48].

Выводы

Для русской драматургии 1970 – 1990-х годов характерными являются тенденции к разрушению канонов соцреалистической драмы, к усилинию

индивидуально-авторского начала, перенесению содержательных акцентов с масштабных общественно-политических интересов на внутрисемейные и межличностные коллизии, к обновлению драматической структуры на всех ее уровнях (проблемно-тематическом, сюжетном, уровне действия, конфликта, жанра). В этом разноплановом контексте развивается драматургическое творчество М. Виргинской, которое до сих, не смотря на свои оригинальность и своеобразие, не получило адекватного осмысления в научных работах исследователей литературного процесса конца XX века.

Своебразие художественного мышления М. Виргинской, содержание и способы реализации ею системной концепции действительности позволяют воспринимать большой массив пьес драматурга как единый авторский текст, как завершенный художественный мир, в котором воплощен нетривиальный способ мировидения писательницы, как многоуровневую открытую систему, самобытная природа которой требует серьезной интерпретации.

Категория «художественный мир», прошедшая долгий путь становления, понимается нами как система, носителем упорядоченности которой является структура, состоящая из уровней и их компонентов, посредством которых выражается комплекс мировоззренческих и идейно-эстетических представлений автора о мире. Это художественно усвоенная и преобразованная реальность, концепция объективного мира, его оценка, версия.

Конститутивными признаками художественного мира являются: *условность* (художественного времени и пространства, образов, сюжетов и т. д.), *предметность* (непосредственная или опосредованная связь с предметной действительностью через систему представлений, отношений), *целостность* (художественное единство, реализуемое в тексте), *структурированность* (взаимосвязь и взаимозависимость компонентов, их специфическая упорядоченность), *динамизм* (способность к трансформациям), *открытость* (по отношению к пластам культуры, мифологии, фольклора, философии; к явлениям иной художественной природы, жанрам, стилям), *внутренняя иерархичность* (многоуровневость),

историзм (связь с эпохой, характером действительности, общественными процессами), национально-культурная и авторская самобытность.

Исследование художественного мира драматургии того или иного автора предполагает осмысление корпуса его пьес как целостной эстетической системы, единого текста, «живого организма», подчиняющегося внутренним закономерностям, которые проявляются на разных уровнях драматической структуры. Такая установка позволяет по-новому осмыслить связи аспектов содержания и формы драматического текста, выявить и охарактеризовать пути формирования множественных смыслов и способов их трансляции, определить степень самобытности художественного мышления драматурга.

Смыслообразующие уровни исследуемого художественного мира определены с учетом известных теории литературы констант драматического текста. К ним относим прежде всего те, которые наиболее выразительно репрезентируют оригинальность художественного мышления и индивидуально-авторского стиля драматического писателя, представляют интерес с точки зрения исторической поэтики драмы, позволяют получить представление о динамике драматургии последней трети XX века: индивидуально-авторская картина мира, концептосфера, система образов, художественное время и пространство, сюжет, конфликт и действие.

РАЗДЕЛ 2.
КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ МАРИИ ВИРГИНСКОЙ

2.1. Специфика художественного мировосприятия Марии Виргинской

Исследование объемного и разнопланового «образа мира», представленного в драматургии М. Виргинской, как целостной модели авторского отношения к реалиям современной ей социокультурной действительности опирается на положения французского теоретика драмы П. Пави о том, что «конечной целью драматургии является репрезентация мира», без разницы, «претендует она на миметический реализм или отходит от мимезиса, удовлетворяясь изображением автономного мира» [187, с. 144], и английского театроведа Дж. Стайна, согласно которому «драма зарождается из реакции на мир, а не из самого мира», а тайна драматической интерпретации «неизменно заключается в способе видения писателя» [209, с. 10]. Приведенные тезисы позволяют рассматривать события, явления и процессы, отраженные в индивидуально-авторской картине мира драматурга, как способ экспликации художественного мировоззрения М. Виргинской, как субъективацию ее идиографической рецепции.

Содержание и способы художественной реализации «субъективного образа объективного мира», воплощенного в пьесах драматурга, имеют свои характерные особенности. Прежде всего обращает на себя внимание то, что он носит интегральный и многомерный характер: произведения охватывают широкий круг явлений древней и современной истории, литературы и философии, этнокультуры, социальной психологии, политики, этики, направленных на осмысление индивидуальной жизни человека, изображение его драматической судьбы в потоке истории, поиска личностью способов

преобразования мира и т. п. Этот мир динамичен, дискретен, фрагментарен и, вместе с тем, объединенный авторской концепцией, целостен и гармоничен.

Несмотря на многочисленность и разноплановость произведений М. Виргинской, созданных в несхожих стилистических, формально-содержательных и жанровых плоскостях, авторская картина мира представляет собой стройную, логически завершенную подсистему, в которой находят выражение динамичность, процессуальность и концептуальность художественного мира в целом.

Значительно расширяя проблемно-тематический реестр драмы последней трети прошлого века, М. Виргинская делает предметом художественного осмыслиения те аспекты действительности, на которые во времена соцреализма было наложено строгое табу. Мощным источником впечатлений и вдохновения становятся реальные события. Драматург чрезвычайно чутко реагирует на каждый очередной этап в развитии общества, на политические, социальные, исторические события и процессы, фиксирует переход от одной социальной системы к другой (от тоталитарной к демократической), повлекший за собой индивидуализацию сознания и децентрализацию общества.

Художественный мир драматургии М. Виргинской вбирает в себя основные константы времени, получает выразительные диагностические, оценочные и прогностические функции, обнаруживает открытую оппозицию драматурга по отношению к господствующей идеологии государственной системы. Наиболее показательны в этом смысле пьесы «Союз обреченных, или На мосту через Рубикон», «Тюрьма Человека», «Еще один конец великой империи (Главы из истории изолята)», «Компания друзей на фоне распада империи», «Матриарх Козина и Маэстро», «Ра, или Джентельмен неудачи», действующими лицами которых государство воспринимается как чужой, враждебный мир. Общественно-политическая ситуация, появившиеся в связи с ней новые, сложные и болезненные проблемы в жизни социума художественно трансформируются М. Виргинской в морально-

психологические и социально-этические коллизии. Автор передает ощущение своего времени, воссоздает его психологическую атмосферу, предпринимает попытку «сфотографировать» момент истории, оставить его для потомков, чем объясняется определенный натурализм изображения действительности в произведениях. Основным предметом художественного осмысления является судьба человека на путях исторического развития. При этом правдивая конкретика произведений неотделима от предельной психологической достоверности. Главное для драматурга – не правда истории или отдельного факта, а правда переживания человеком драматических событий.

В основе событийного ряда пьесы с символическим названием «Союз обреченных, или На мосту через Рубикон» – трагическая судьба людей, чьи гражданские права грубо попираются в государстве. Сложная конфигурация мотивов, своеобразная группировка персонажей, многослойный основной конфликт, получающий художественное оформление в результате переплетения политического, социального, этического и психологического микроконфликтов, оригинальная организация драматической структуры произведения позволяют М. Виргинской рельефно воссоздать психологическую атмосферу эпохи. Обстоятельства социальной жизни общества конца 70-х – начала 80-х годов XX века становятся в «Союзе обреченных...» неотъемлемой частью общего смысла произведения, вплетаются в текст пьесы по принципу диалектического соотношения случайного и закономерного.

Цепь драматических событий, произошедших с Таней Гордеевой и Семеном Филипповым (изнасилование девушки, пребывание героев в психбольнице, в тюрьме), на первый взгляд, носит характер трагической случайности. Однако М. Виргинская сознательно усиливает и драматизм исходной ситуации, и эмоциональную надрывность пьесы: преступление совершают *«лучшие люди»* – руководители правоохранительных органов

Николай Ершов и Владимир Писарчук, основное содержание своей деятельности определяющие по принципу «брать за жабры».

Подобная расстановка акцентов позволяет придать трагическим в судьбе главных героев событиям (впрочем, как и всему, что происходит в условиях функционирования бездушной административно-правовой системы) характер вполне обусловленной закономерности, усилить эмоциональную напряженность интриги пьесы, углубить противостояние характеров, взглядов, мировоззренческих позиций, существенно расширить рамки заявленного в экспозиции пьесы конфликта. Многочисленные события, произошедшие в художественном времени произведения, становятся претекстом для высказываний персонажей, позволяют не только объяснить их мировоззренческие позиции, но и вскрыть завуалированные механизмы общественной жизни.

Авторское присутствие обнаруживается в разрушении линейной сюжетной схемы, организованной по монтажному принципу, в прерывании основного действия неоднократными ретроспективными обращениями в прошлое (воспоминания героев о подробностях трагического случая, о пребывании в психбольнице (Таня), в тюрьме (Семен), о творческом периоде жизни (Пуд) и т. п.), а также в специфическом многослойном хронотопе «Союза обреченных...». Он формируется из отдельных локальных хронотопов, определяющих, в зависимости от изменения ракурса изображения, векторы смыслообразования. Действие пьесы происходит в закрытых помещениях (кабинет редактора телевидения Анатолия Пуда, отмечающего получение премии за активное сотрудничество с МВД; квартира директора книготорга Гордеева, обвиняемого в растрате; тюрьма, психбольница, где по сфабрикованным обвинениям находятся главные герои произведения; квартира провинциального писателя, в которой Таня и Семен пытаются восстановить справедливость). Пребывание персонажей в этих замкнутых локальных пространствах вызывает прямые ассоциации с положением человека в государстве с признаками закрытой тоталитарной системы, где не соблюдаются

элементарные социальные права граждан. Самостоятельно выйти за границы этого пространства сложно. Гордеевой и Филиппову сделать это в финале пьесы удается лишь ценой собственной жизни.

Система, в которой вынуждены жить персонажи, является средоточием множества конфликтных ситуаций, в которых происходят неожиданные повороты судьбы, резкие сдвиги в сознании. Характерным признаком этой системы является парадоксальность, обнажению которой в «Союзе обреченных...» способствует введение мотива принудительной психиатрической медицины. В контексте пьесы обвинение, предъявленное Татьяне, имеет двойную логику. Можно ли воспринимать всерьез сопротивление со стороны шизофренички, велика ли цена информации, которую сообщают полуумные? Кто назовет красивую девушку, отказавшуюся от всевозможных благ, предложенных насилиниками, умной? Тем более странным кажется ее социальное поведение, претензии к руководителям МВД, которые она собирается озвучить в столице. Это категорически выходит за рамки установленных норм. Использование мотива заключения абсолютно здоровой Тани в психбольницу, где она пребывает как узница, сцены общения девушки со сумасшедшей певицей, с персоналом клиники эмоционально заостряют действие, служат художественным обобщением целого ряда социальных явлений, одними из которых являются распространенные способы борьбы с неугодными людьми.

Изображение порядков спецучреждений, введение в художественное пространство психбольницы и тюрьмы ряда второстепенных персонажей с собственными не менее трагическими историями, с одной стороны, и спецперсонала, с другой, воссоздание специфики их общения также позволяют сделать широкие обобщения. В сценах пребывания Семена в тюрьме находит выражение абсолютная поляризация социума в момент, когда власть и общество расходятся во взаимной нетерпимости по разным полюсам. Особую смысловую нагрузку получают слова несправедливо осужденного штурмана дальнего плавания Ксенофонтова: «Чушь собачья, что человек

всегда и везде – с большой буквы! Он везде – с маленькой!» [70, с. 20]. Своеобразным подтверждением этой мысли является то, что в один ряд с уголовниками коррумпированная власть ставит и сельского механизатора, укравшего курицу, и капитана Тарасенко, и знакомого санитарки из психбольницы, попытавшихся искать правду в прокуратуре, и ни в чем не повинных, совсем юных Таню и Семена. Горькой иронией воспринимаются на этом фоне парадигма провинциального писателя Пуда, приспешника настоящих преступников: «*Нельзя жить в обществе и быть свободным от общества! Вообще быть свободным!*» [70, с. 5].

Важное функциональное значение в пьесе получает категория времени. Между началом событий (зима 1979 года) и тем, что происходит в «грамматическом настоящем» произведения, – шесть лет, в течение которых в государственном укладе происходит ряд преобразований (отсылки к ним содержатся в тексте). Тем не менее ни государственные исполнители, ни характер, формы и механизмы осуществления их деятельности не изменились, по сути своей, остались такими же преступными, как и прежде.

В ходе дискуссии «союза обреченных» и провинциального писателя, обнаруживающей тяготение пьесы к известной в мировой драматургии драме-дискуссии, вскрываются истоки уже не физического, а духовного насилия над личностью, насилия общегосударственного масштаба, открывается смысл противостояния человека и государственной системы. В эмоционально напряженном общении персонажей, обнажающем глубинные социальные противоречия, локальный конфликт юных героев и представителей правоохранительных органов проецируется на конфликт иного уровня, причины которого, по мнению драматурга, кроются в масштабном государственном терроре, беспрецедентном насилии, совершаемом над гражданами.

Показательна в этом плане судьба Анатолия Пуда, сломленного давлением жестокой бюрократической системы. Объективные обстоятельства личной и творческой жизни оказываются настолько

сокрушительными для Анатолия, что из подающего большие надежды писателя он превращается в циничного, лживого и жадного потребителя общественных благ, одного из многочисленных дельцов на ниве литературы, усвоивших в качестве основных жизненных принципов вместо заповедей «*возлюби ближнего своего*», «*не укради, не убий*» более конструктивные, в его понимании: «*корпоративная солидарность*», «*не прекословь, не брыкайся, плыvi по течению*» [70, с. 24]. Пуд сознательно принимает роль шута, свое счастье и свою избранность находит в «холуйстве», прислуживании, в организации «показательных процессов», «*травли в прессе*», в «*копании в нижнем белье всех членов семьи до десятого колена*», поясняя при этом свою позицию тем, что «*сама жизнь вырабатывала правила поведения! И побуждала!*». Провокатор Пуд не просто не осуждает совершившегося преступления, но и цинично предлагает найти в нем позитивные моменты. Авторское отношение к подобным «деятелям» обнаруживается в словах Семена, в прошлом студента филологического факультета: «*Вершитель судеб! И герои ваши любимые – сплошь уроды! Кто-то кого-то бьет, преследует, топчет, а вы – смаакуете! Насилием наслаждается! Вы маньяк, Пуд! Самый настоящий скрытый маньяк! Хоть свои преступления вы и творите на бумаге!*» [70, с. 7, 12]

Невозможность возвращения к прежней жизни, вполне осознанный отказ от нее – это тот Рубикон, который переходят персонажи пьесы. При этом «союзом обреченных» в рамках контекста становятся не только Филиппов и Гордеева, но и общество в целом. Апелляция к поступку Цезаря, спровоцировавшему гражданскую войну, является в пьесе достаточно символичной. Трагическая связька «Союза обреченных...» – смерть еще совсем юных персонажей – вскрывает истинную сущность государства, лишенного как демократических прав и свобод, так и какой-либо надежды на будущее, усиливает звучание актуализированных в тексте пьесы мотивов отсутствия смысла в поиске правды, безуспешности сопротивления тоталитарной системе, закономерности поражения в борьбе против нее.

В развернутой рефлексии М. Виргинской о судьбах человека в современном мире выразительной является тенденция к исследованию неоднозначного содержания эпохи «тотальных изломов» и «переоценки ценностей», смысл которой для многих в течение продолжительного времени оставался непонятым.

Вполне типичные ситуации угадываются за отдельными фактами из жизни героев пьесы «Еще один конец великой империи (Главы из истории изолята)», «Компания друзей на фоне распада империи». Уже на уровне их названий реципиент прямо «входит» в контекст эпохи тотальной «перестройки». По-своему содержателен и такой элемент паратекста пьесы «Еще один конец великой империи...», как перечень действующих лиц, в котором драматург обозначила лишь имена персонажей (Павел, Даша, Митя, Галя, Тамара, Янек, дядя Костя, Люся, Рената, Леня), намекая на общность судеб, максимальную обобщенность происходящего. Определить место каждого из героев произведения в существующем мире вряд ли возможно, даже исходя из общего контекста пьесы. У людей, вытесненных «за борт» потока истории, своего места попросту может не быть. Особенности жизни молодых людей, которые выясняются в ходе полемической дискуссии, дружеского общения, становятся узлами драматического действия, обнаруживают многочисленные «мелкие» конфликты произведения. Они не получают развития по ходу сюжета, но, объединенные между собой нелинейными связями, отражают поликонфликтность как свойство жизни человека и общества последней трети XX века.

Как и во многих других пьесах, где художественное пространство преимущественно маркируется М. Виргинской как «кухня», «коммуналка», «небольшая комната, наполненная ненужными вещами», действие развивается в малопривлекательном пространстве «современной малогабаритной квартиры». Здесь обсуждаются, подвергаются критическому истолкованию как драматические последствия деятельности гарантов социальной защищенности граждан, так и печальные приметы эпохи кризиса

(политика, напоминающая «отрежиссированные» телешоу, пустые обещания властей, разногласия на национальной почве, предельное обнищание населения, искусственные дефициты, безработица, напрасный поиск дополнительных средств к существованию, отсутствие возможности личностной самореализации и мн. др.).

Детализация быта персонажей, на первый взгляд, кажется несколько излишней. Этот художественный прием – часть общего замысла автора, предпринимающего попытку передать мироощущение кризисной эпохи, доискаться причин разрушения идеалов, враждебности настроений, общественной паники и массовой депрессии, буквально «вламывающихся» в каждую семью, определяющих внутренний дискомфорт человека, дисгармонию семейных и дружеских отношений. Вместе с тем здесь ощущается потребность актуализировать ключевые проблемы своего творчества: – смысл и ценности индивидуальной жизни, ее принципиальной зависимости от объективных факторов.

Жизнеподобие достигается в пьесах не за счет развития действия в его причинно-следственных связях, а вследствие воссоздания в содержательных диалогах персонажей драматических обстоятельств их жизни. Событием становится способ переживания героями этих обстоятельств, на первом плане оказываются мысли действующих лиц или эмоциональное отношение к происходящему. Это определяет усиление интеллектуальной и / или эмоциональной линий действия. Натуралистическое воссоздание обстоятельств жизни сочетается с эмоциональным отношением автора к событиям, что выражается как через художественную реализацию точек зрения персонажей, так и при помощи невербальных способов изображения (например, сквозной мотив запаха загнивающего мяса в пьесе «Еще один конец великой империи...»). Это результат творческого эксперимента драматурга с новыми средствами драматической экспрессии. Преломляя в художественном тексте жизненный опыт социума, основной акцент М. Виргинская делает на связанных с событиями реальной жизни

впечатлениях, психологических потрясениях растерянного, подавленного человека. В пьесах находит выражение мысль о том, что по объективным причинам общество становится пассивным наблюдателем, расслаивается на группы, индивидуальные миры. Утрата единой, общей цели, демократизация, а точнее – децентрализация, больно отзываются в судьбе каждой личности, являются не только биографической вехой, временем сложного самоопределения, но и моментом сильнейшего жизненного потрясения. При этом «моментом истины» для драматурга становится правда переживания человеком этого потрясения.

Эмоциональное восприятие событий, происходивших в государстве конца XX столетия, находит художественное выражение в ряде пьес М. Виргинской, предметом осмыслиения которых становится деятельность тех, от кого непосредственно зависит судьба рядовых граждан. Размышления героев о власти, поведении ее адептов и официальных лидеров, всегда вызывавших у драматурга чувство крайнего возмущения и протesta, формируют специфический политический дискурс пьес М. Виргинской.

Открыто или на уровне подтекста идея крайнего противостояния власти и общества находит выражение в пьесах «Дорога», «Георгины от президента», «Конец света в отдельно взятой стране», «Иван – крестьянский сын и чудо-юдо», «Три яблока», «Чудо-птица», «Еще один конец великой империи (Главы из истории изолята)», «Компания друзей на фоне распада империи», «Битва при Ветилуе, или Второе пришествие Олоферна», «Завтра», «Матриарх Козина и Маэстро», «Светлое послезавтра», «Союз обреченных, или На мосту через Рубикон», «Тюрьма Человека». Анализ этих произведений позволяет утверждать, что у М. Виргинской сформирован устойчивый стереотип восприятия представителей любой власти как отдельной группы людей, имеющей особое социальное назначение и активно «паразитирующей на теле общества». Эта идея получает выражение в нестандартных решениях пьес, направленных на разоблачение искусственного поддержания

официальными лидерами своего авторитета, их антигуманной деятельности, аморальных форм ее осуществления.

Выяснению характера взаимоотношений личности и власти, определению степени негативного воздействия последней на жизнь человека и общества в целом посвящена одноактная пьеса «Георгины от президента», в которой разоблачаются антигражданские способы деятельности уже новоявленных политиков. Президент государства Александр Ремизов, в прошлом учитель истории и политработник, убежден, что «*историю не творят без насилия*» [48, с. 3]. Эта уверенность приводит к агрессивному навязыванию «политически правильных» действий, оценок, мыслей, желаний и ценностей, к созданию «*иллюзии развития и процветания*», картины якобы лучшего, чем это было раньше, миросустройства. Ремизов не отказывается от возможности манипулировать общественным сознанием, с этой целью считает необходимым не только нейтрализовать своего противника – оппозиционно настроенного журналиста Михаила Матейко, – но и использовать его в дальнейшем в качестве инструмента политической власти.

В короткой, но достаточно содержательной дискуссии антагонистов получает оформление весьма специфическое замкнутое пространство антигражданской деятельности Ремизова. На ассоциативном уровне это пространство, характерными признаками которого являются преступная политика, деспотическое давление на индивидуальное и общественное сознание, целенаправленное физическое уничтожение населения с использованием современных способов, стремительно расширяется от границ кабинета первого лица государства до его внешних пределов. Важной деталью является ограничение художественного времени действия произведения лишь несколькими часами: в общем контексте это опосредованно указывает на авторское восприятие политики как явления быстротекущего, временного.

Казнь Матейко означает конец демократического устройства общества, бесперспективность любых надежд на возможность его дальнейшего

развития. И все же авторская уверенность в неизбежности иного будущего находит оригинальное подтекстовое выражение. Этую возможность «подводного течения» привносить в текст добавочные смыслы автор удачно использует, вводя в текст пьесы лейтмотив георгинов, которые, согласно древней легенде, выросли на месте последнего пепелища первобытных людей после продолжительного ледникового периода. Становясь красноречивым символом, георгины, первый раз упоминаемые в названии произведения, неоднократно фокусируют на себе внимание всех персонажей. Георгины в вазе на столе президента навевают Матейко воспоминания о событиях прошедшей жизни. Именно эти цветы, объединяя их в один семантический ряд с артиллерийским салютом в свою честь, Михаил предлагает принести на свою могилу когда-то любимой им женщине Марианне, которая в «грамматическом настоящем» активно сотрудничает с Ремизовым. Сам Ремизов иронично предлагает журналисту стать садовником, чтобы (что также символично) выращивать георгины. Неоднократно актуализированный (в названии, в репликах персонажей), этот будто бы второстепенный «сгусток смысла» приобретает особое значение в организации содержания пьесы, существенно расширяет его на подтекстовом уровне, служит имплицитным выражением авторской идеи о неизбежности возрождения жизни и справедливости.

Нестандартным является подход драматурга к «срыванию» социальных масок в пьесах-сказках «Иван – крестьянский сын и чудо-юдо», «Три яблока», «Чудо-птица», одноактной пьесе «Конец света в отдельно взятой стране», в которых обличительные мотивы находят художественное решение в средствах иронии, сатиры и гротеска, служащих открытым выражением авторского отношения к власть придерживающим. Наиболее убедителен эмоциональный тон драматурга в пьесе «Конец света в отдельно взятой стране», в которой «физически» отсутствует одна из полярных сторон противостояния. Общество, которому тенденциозно противопоставляют себя управленцы, «исчезает» при непроясненных обстоятельствах в

неопределенном направлении. Средства острой сатиры, посредством которых разрушаются когда-то незыблемые идеологические абсолюты, обуславливают оригинальную поэтику сюжета. Созданные по единому шаблону, вымеренные единой меркой, изображенные метким словом в остро карикатурном виде немногочисленные представители власти (Первый, Второй, Третий) противодействуют неперсонифицированной, максимально обобщенной «народной биомассе», «отдельным отщепенцам в количестве нескольких миллионов штук» [42, с. 315].

Осмысливая в разных художественных модусах систему отношений, сложившихся между государством и обществом, автор не только открыто манифестирует категорическое неприятие современных установок власти, но и акцентирует внимание на необходимости формирования новых социально-политических ценностей.

Самым губительным последствием деятельности официальной власти, действия установленных стандартов поведения и стереотипов мысли М. Виргинская считает массификацию, идеологизацию социума, трансформацию личности в органичную часть толпы, которой можно свободно манипулировать. Именно в этом, с точки зрения драматурга, в мировоззрении которого резко противопоставлены понятия «масса» («толпа») и «личность», кроется основная причина духовной драмы человека. Губительная для человека массовая идеология, продолжительное время способствовавшая «сплочению» общества, привела к тому, что, по мнению Ерофея Кошкина (главного героя пьесы «Светлое послезавтра»), «имея дело с неким гипотетическим народом..., реальный народ превратили в толпу! Он стал труслив и злобен! И туп!», «в толпе нет людей! Она их растворяет и перемалывает, превращает в стаю» [66, с. 57]. Продолжает эту мысль главная героиня пьесы «Африка, или Девушка с корзиной», бывшая актриса театра Лариса: «*Не бывает – всех! Бывает – каждый, сам – один! Или толпа, где уже каждый – никто и никакой!*» [40, с. 18]. В художественном пространстве пьесы «Тюрьма Человека» находит воплощение образ

«суперсовременной тюрьмы», «лаборатории будущего», «воспитательного оздоровительного учреждения», где люди принимают участие в «эпохальном эксперименте» по преобразованию каждого «гомо скотинуса» в «гомо счастливчика», «всем довольного, со всем согласного», способного испытывать чувство комфорта «при любой власти». Основная цель этого эксперимента – освободить человека от «демонов» подсознания (негативной информации о чести и совести, памяти о собственных грехах), сбить в толпу. Главные герои произведения (Ерофей Микулин и Грек) убеждены, что толпа – это регрессия человека до уровня дикаря, что ничего общего со стремлением личности к общению, к совместному творчеству, духовному строительству она не имеет. По мысли архитектора А, протагониста пьесы «Завтра», личности необходимо категорически отделиться от толпы, научиться противостоять любому гипнотическому воздействию: *«людям надо намертво забыть о всяких там оракулах, вождях, поводырях! Понять. Что они не стадо, не табун, не булькающая протоплазма, но совокупность личностей! Каждый сам обязан... в себе самом открыть главное...»* [53, с. 11].

Многие герои произведений М. Виргинской считают, что у каждого человека должна быть «личностная история», судьба, душа, которая «соединяет с Космосом и с Богом», что тот, кто «родился человеком, должен им быть, чтобы с ним ни делали» [72, с. 40]. В своем стремлении выделить человека из толпы, из абстрактной общей массы драматург начинает с того, что в процессе создания образов персонажей отходит от любых официальных штампов, от нормативности художественных характеров, обстоятельств жизни, продвигается от человека массы, толпы к свободной личности, к духовному человеку, который стремится к единению, к общности людей, основанной на духовности, к утверждению ценностей обычного земного бытия.

Эта идея, противопоставленная процессам расслоения, разорванности социума, отчуждения, обособления в нем личности, связанная с мыслью о необходимости преобразования мира, находит оригинальное воплощение в пьесах М. Виргинской «Африка, или Девушка с корзиной», «Много солнца

над Эльдорадо», «Праздник» – произведениях, в которых создание человеком или группой людей собственного мира рассматривается драматургом как способ сопротивления рвущимся связям между людьми. Показательна в этом смысле пьеса «Много солнца над Эльдорадо», главный герой которой, смертельно больной поэт и композитор Лерка Ковалев, соотносит себя не только с жизнью современного общества, но и с универсальными законами мироустройства и бытия. Разные, не похожие друг на друга курсант Николай Семин, медсестра Галка, официантка Тая, торговка с рынка Настя, ее брат красавец Кот, едва не ставший «мальчиком по вызову» для бизнес-вумен преклонного возраста, получают в созданном Леркой духовном Эльдорадо возможность прорваться сквозь отчужденный мир, преодолеть одиночество, мысль о собственном несовершенстве, освободиться от влияний массового зомбирования. В контексте пьесы Эльдорадо воспринимается той напряженной зоной сознания, общего духовного знания, которое существует не вне жизни каждого из персонажей, а является частью их духовного бытия, позволяет противостоять действительности, дает возможность понять, что в одном человеке – «все человечество», «весь космос, вся Вселенная», что при любых условиях все «ни кому не нужные» должны «выжить и выполнить предназначение», «человечное, человеческое, извечное», – «открыть солнце» в глубине души другого, зацикленного на сегодняшнем, способствовать спасению тех духовных ценностей, которые в современном обществе оказались под угрозой уничтожения [60, с. 10, 30].

Немаловажной составляющей идеи о преобразовании мира, связанной с категорическим отрицанием всего стандартного, стереотипного, массового, временного, является стремление к реализации целостности, осмысленности и полноты индивидуальной человеческой жизни, которых лишено современное общество, к приобщению человека к непреходящим нравственным ценностям.

Творческие поиски М. Виргинской тесно связаны с духовнымиисканиями времени, с осмыслением проблем дисгармонии межличностных

отношений, разрушения этических норм и принципов, несоответствия условий объективной действительности индивидуальным запросам личности, возрождения гармоничных основ жизни, базирующихся на «вечных» гуманистических идеалах. Подобные подходы определяют смещение акцентов в драме М. Виргинской с внешнего мира на внутренний, обращение к истории повседневных человеческих отношений, которые становятся основой сюжета большинства ее произведений. М. Виргинская вводит обычного человека в разные контексты общественных отношений: дружеских («Праздник», «Африка, или Девушка с корзиной», «Компания друзей на фоне распада империи»), семейных («Созвездие мамы», «Момент истины, или Возвращение из первого века», «Дети. Дольче Вита», «Люди прошлого века», «Поругание Пенелопы», «Робин Боббин», «Тристан и Изольда», «Во имя отца и сына (Сказка о заколдованным городе)»), профессиональных («Ра, или Джентльмен неудачи»), социальных («К нам едет донна Роза, или Ночь после Рождества»). Драматург переносит содержательные акценты с масштабных общественно-политических интересов на внутрисемейные коллизии, предлагает оригинальные художественные решения традиционного для литературы вопроса о взаимоотношении поколений («В пространстве „Килопаун” (Застолье)», «Во имя отца и сына (Сказка о заколдованным городе)», «Люди прошлого века»), предпринимает попытку постичь индивидуальную психологию современника, формы его поведения, детерминированные реалиями жизни, способы самосознания в отчужденном обществе, отношение к нравственным и духовным ценностям. При этом правдивая конкретика ее пьес неотделима от предельной психологической достоверности.

Как видим, аналитическое осмысление событий и явлений социальной действительности последней трети XX столетия – выразительное, но далеко не единственное слагаемое художественного мира драматургии М. Виргинской. Реальность осознается писательницей не только как глубокий кризис политики, социальных взаимоотношений, но и как кризис сознания личности, ее

нравственности, духовности. Переходная эпоха побуждает задуматься в первую очередь над «вечными» вопросами духовного бытия, внутреннего мира человека.

В период стремительного разрушения ценностных координат под воздействием различных социокультурных факторов М. Виргинская в пьесах не ограничивается лишь жизненным материалом из реальной действительности. В поисках новых средств драматургической экспрессии она обращается к культурному опыту человечества, нашедшему отражение в античных мифах, библейских источниках, крымских легендах. Традиционные образы, сюжеты и мотивы становятся у драматурга одним из выразительных способов осмысливания современности. В таком ключе созданы пьесы «Новая Медея», «Битва при Ветиле, или Второе пришествие Олоферна», «Искушение Магдалины», «Собака-Паладин», «Граждане Боспора и Херсонеса», «Великая любовь» и др. Образы из разных слоев культуры существенно расширяют рамки художественного мира драматургии М. Виргинской. Писательница их трактует по-своему, апеллируя к острым проблемам своего времени, актуализирует те гуманистические основы, которые в течение многих десятилетий не были востребованы государством и обществом. При этом представления драматурга о бытии основываются на устойчивых вневременных и внесоциальных нравственных категориях. Традиционные структуры, получая новое содержательное наполнение, выступают своеобразным способом компенсации недостающего, актуализируют несвойственные для соцреалистической драмы идеи порядка и его нарушения, вины, покаяния / раскаяния, веры, долга, поиска, разочарований.

2.2. Ключевые концепты творчества Марии Виргинской

Хотя драматургия М. Виргинской является репрезентантом переходного времени, ее произведения не ограничиваются воссозданием особенностей жизни человека в кризисную эпоху. Угол зрения драматурга значительно шире, большинство пьес содержит вопросы, которые вряд ли могут утратить свою

актуальность. Драматург акцентирует внимание на безусловных ценностях индивидуальной жизни, личностного сознания человека. Убедиться в этом можно в процессе анализа способов выражения мировоззрения М. Виргинской через базовые индивидуально-авторские концепты.

Достаточно широкую концептосферу художественного мира драматургии писательницы путем максимального обобщения можно свести к ограниченному количеству составляющих. В контексте пьес выделяется ряд общебытийных категорий, насыщенных глубоким культурным и индивидуально-авторским аксиологическим содержанием, позволяющих получить представление о специфике художественного мировоззрения драматурга. Ключ к пониманию его особенностей М. Виргинская вкладывает в слова своего любимого героя – современного драматурга Ерофея Кошкина из пьесы «Светлое послезавтра», утверждающего, что уникальные духовные феномены бытия – Творчество, Свобода и Любовь – являются не только прочным фундаментом Духа каждого человека, но и основой жизни и культуры человечества [66, с. 36].

Взаимосвязанные в художественной концепции М. Виргинской компоненты этой «святой троицы» становятся для драматурга философской основой поэтической системы, своеобразными концентрическими кругами, безусловным ценностным центром которых является обычный человек, его личность, внутренний мир. Вряд ли можно найти хотя бы одну из пьес в драматургии М. Виргинской, проблематика которой не была бы прямо связана хотя бы с одним из упомянутых феноменов. При этом драматург принимает ту точку зрения на личность, те ракурсы ее художественного изображения, которые по большей части не согласовываются с официально установленными, способствуют преодолению скованности одностороннего мышления, ограниченного идеологическими рамками.

Как альтернатива доктринальной соцреализма приоритетные в художественном сознании М. Виргинской общебытийные культурные универсалии Творчество, Свобода, Любовь (которые уже по сути своей «противостоят» призрачным

ценностям) появляются на «авансцене» ее драматургии еще в конце 60-х годов XX века (пьеса «Конкистадоры», 1967). Они получают индивидуально-авторское звучание, «центрируют» художественную концепцию, определяют основные стратегии драматурга. Осмысление сквозь призму исследуемых феноменов личности человека, явлений социальной действительности происходит в каждой из пьес М. Виргинской в достаточно разных стилистических, формально-содержательных и жанровых плоскостях, в каждом случае при помощи своеобразной системы художественных приемов, что способствует не только расширению проблемно-тематического реестра драмы 80 – 90-х годов прошлого столетия, но и обновлению ее поэтики, оформлению новых жанровых образований. Автор подвергает понятия «творчество», «свобода», «любовь» дифференцированию, вводит их в разные ассоциативные контексты, расставляет в текстах пьес новые дискуссионные акценты.

Осмысливая парадоксальные духовные итоги XX века, М. Виргинская, с одной стороны, обращает внимание на обостренное ощущение человеком собственной индивидуальности и свободы, с другой – указывает на «рассеивание» индивидуальности, ее растерянность, стремление «уйти» от действительности. На этом фоне драматург раскладывает концепт «свобода» на две составляющие: «свобода от» и «свобода для». Под первым подразумевается отсутствие внешнего принуждения, гнета, способность человека действовать не согласно официальным стандартам поведения, а в соответствии со своими интересами и желаниями. Наиболее выразительно это значение реализуется в пьесах «Тюрьма Человека», «Светлое послезавтра», «Союз обреченных, или На мосту через Рубикон», «Компания друзей на фоне распада империи», «Еще один конец великой империи (Главы из истории изолята)», «Георгины от президента». Проблематика этих произведений непосредственно связана с социально-политическим устройством государства, спецификой существования личности в тоталитарной или децентрализованной системе. Как уже отмечено, основные вопросы, актуализированные в упомянутых пьесах, – освобождение человека

от массового зомбирования, трансформация личности из органичной части безликой толпы, которой можно свободно манипулировать, в самодостаточную индивидуальность.

Не менее важной является «свобода для», которая рассматривается 1) как индивидуальная свобода человека в поиске истины, добра и красоты, в осуществлении этического выбора; 2) как осознание духовного единства с другими людьми, с космосом, с прошлым и будущим. Такой угол зрения способствует формированию глубокого философского подтекста. Наиболее репрезентативны в этом смысле пьесы «Поругание Пенелопы» (свободное определение героями образа жизни в зависимости от нравственных убеждений), «Светлое послезавтра», «Матриарх Козина и Маэстро», «Завтра», «Дорога» (свобода в выборе позиции человека и художника, способа собственной реализации), «Созвездие мамы» (свобода от обывательской морали), «Ра, или Джентльмен неудачи» (свобода в выборе линии поведения), «Граждане Боспора и Херсонеса» (независимость от навязываемых обязанностей, свобода этического выбора). Таким образом, индивидуально-авторское смысловое наполнение концепта «свобода» определяет в художественном мире драматургических произведений М. Виргинской сущность ценностных подходов к осмыслинию человеком собственной судьбы, места и роли в мире, обуславливает нравственный выбор, часто парадоксальный.

Концепт «любовь» в исследуемом художественном мире многослойен и содержит в своем семантическом поле многочисленные составляющие. В общем контексте пьес этот феномен находит художественное выражение не как быстротечное, переменчивое чувство, а как глубинная основа жизни. На кого бы она ни была направлена – на детей, на отдельного человека, на человеческое общество в целом, – любовь у М. Виргинской всегда способствует объединению, спасению, составляет смысл существования, гармонизирует взаимоотношения, устраняет эмоциональные разрывы «внешней» и «внутренней» жизни личности. В зависимости от авторского

замысла каждого отдельного произведения в художественном мире М. Виргинской любовь интерпретируется: как жизненная ценность, объединяющая разных людей («Много солнца над Эльдорадо»), непременное условие индивидуального счастья («Робин Боббин»); как деятельное начало, как чувство, пролонгированное во времени и пространстве («Великая любовь», «Созвездие мамы»), своеобразное партнерство («Африка, или Девушка с корзиной»), средство спасения («Во имя отца и сына» (Сказка о заколдованным городе)) и т. п. Достаточно часто художественное осмысление этого феномена осуществляется на грани парадоксального столкновения с изменой («Сугдея», «В поисках прошлого (Расследование)», «Созвездие мамы», «Много солнца над Эльдорадо»), с обязанностями («Граждане Боспора и Херсонеса», «Разомкнутый круг»). Философичность мотива лишенной потребительских инстинктов любви как высшего проявления человеческого Духа, способного гармонизировать человеческие взаимоотношения, преобразовать мир к лучшему, – характерный признак художественного мира драматургических произведений писательницы.

Любовь как одна из наивысших христианских ценностей осмысливается М. Виргинской в одноактной интеллектуальной пьесе «Собака-Паладин», где соотносятся две ипостаси любви – духовная и плотская. Автор утверждает необходимость освобождения человеческого сознания от эгоистических страстей. Своебразие дискуссионных акцентов, не присущих соцреалистической драме, обнаруживает оригинальность позиции драматурга.

Утверждая примат духовного над материальным, главная героиня (Приснодева и Богородица Мария) обращает внимание своего собеседника (в недавнем прошлом жестокого легионера Иоанна Севера) на то, что плотская любовь не может называться любовью, так как с настоящей любовью к ближним она не имеет ничего общего: «*От плоти – желания, а любят все – таки душой*» [68, с. 2]. Плотская любовь стремится дать любимому земное благополучие, ей чуждо постоянство, она может разгореться слишком сильно, способна на безрассудные поступки, даже преступления, но часто

переходит в отвращение, ненависть. Духовная любовь преисполнена света, простоты, веры в близких, в ней отсутствует подозрительность, ревность, ее непременные свойства – постоянство, мудрая рассудительность.

Диалог Марии и Иоанна, который от просьб, мольбы переходит к угрозам и шантажу, раскрывает антиномию духовного и плотского, определяющую суть художественной картины мира произведения – результата этических поисков драматурга. По мнению автора, духовная любовь является необходимым условием целостности и внутренней свободы человека. Бездуховность же подчиняет внутреннюю свободу болезненным терзаниям плотской любви, ведет к трагедии личности.

Интерес к творчеству, активизировавшийся в эпоху развития индивидуального сознания, тесно связан у М. Виргинской с возможностью выражения холистического взгляда на современного человека, репрезентации его целостного образа. Драматург рассматривает творчество не только в традиционном общефилософском понимании – как уникальное явление, связанное с продуцированием чего-то нового, духовного, но и как образ жизни человека, как возможность реализации его внутреннего потенциала. М. Виргинская считает, что творческой личностью может быть не только человек-творец, образ которого варьируется в целом ряде драм, – ею способен быть каждый. В этом смысле показательно суждение одной из главных героинь пьесы «Поругание Пенелопы», Тамары Казарцевой, утверждающей, что *«творчество – это не только живопись, но и умение обустроить реальный мир так, чтобы он стал живописным!»* [62; с. 12].

По мнению М. Виргинской, творческим является уже тот человек, который имеет широкий кругозор, способен самостоятельно мыслить, не ограничивая себя устоявшимися правилами и мнениями официальных авторитетов, человек, который имеет собственную позицию, делает свое дело нетривиально, ищет и избирает свой, индивидуальный путь в жизни. Многофункциональность мотива творчества очевидна в произведениях М. Виргинской: констатация способности к творчеству («Конкистадоры»,

«Была ли жизнь?», «Завтра», «Светлое послезавтра», «Разомкнутый круг», «Созвездие мамы») или ее утраты («Поругание Пенелопы»), как и способности человека оценить творчество другого («Созвездие мамы», «Искушение Магдалины», «Африка, или Девушка с корзиной»), – распространенный способ характеристики героя. Концепция творчества ощутимо коррелирует с идеей преобразования мира во всех его компонентах, в том числе и этических, ценностных, к лучшему. Подобный угол зрения позволяет М. Виргинской тесно связать творчество с жизнетворчеством, и именно под таким углом зрения рассмотреть реалии действительности, объединить множество смыслов общечеловеческого значения.

В этом отношении показательна пьеса «Поругание Пенелопы», жизнетворчество героев которой, в прошлом талантливых художников Тамары Казарцевой и Бориса Гнедича, непосредственно связано с их стремлением к улучшению качества жизни и рассматривается драматургом с учетом не только жестоких требований кризисной эпохи, но и с точки зрения способности человека сохранять порядочность в любых обстоятельствах.

Принципы жизнетворчества красивой и талантливой Тамары Казарцевой, достаточно уверенно ощущающей себя в роли современной бизнес-леди, исходят из понимания простых жизненных реалий (*«живем не в Флоренции времен Ренессанса»* [62, с. 13]). Каждый точно рассчитанный шаг приближает ее к возможности *«жить, где нравится, заниматься, чем нравится, любить, кого хочется»*, к реализации намерения быть главным режиссером в спектакле жизни других.

В несколько гиперболизированном образе Бориса Гнедича находят выражение стремление к красивой и безбедной жизни, с комфортом устроенной за счет женщин, желание достичь состояния *«катамарана»* – *«наиболее устойчивой системы»*, которая дает возможность без особого труда быть всегда *«на плаву»*, чувствовать себя в полной безопасности, при этом амбициозно изображать рыцарскую воспитанность, образованность. Это органическая потребность любых *«гнедичей»*, каждый из которых по-своему

рвется в общество равных себе, на свой «монмартр». Художественное творчество для героя является не способом объективизации внутреннего мира, проявления неповторимой индивидуальности, свободного самовыражения, а возможностью удовлетворения собственных амбиций. Талантливый в прошлом художник становится вором, обычным лгуном, ленивым проходимцем. Непорядочного и самовлюбленного Бориса привлекает лишь обеспеченная богемная жизнь и совершенно не волнуют последствия собственного этического выбора. Его ненадежность, откровенное приспособленчество обескураживают даже Тамару, которая сначала целенаправленно отнимает Бориса у семьи, а затем не без основания разочаровывается в нем. Категоричность авторской позиции по поводу подобного жизнетворчества получает символическое выражение: духовно обнищавший Гнедич утрачивает свое художественное дарование, его этюды, в которых еще не так давно теплилась «искорка живой души», становятся претенциозной, мертвой, как и он сам, «мазней». По принципиальному убеждению М. Виргинской, порядочность, духовность и способность к художественному творчеству не только взаимосвязаны, но и взаимообусловлены.

Соотнесение в пьесе «Поругание Пенелопы» понятий «творчество» и «жизнетворчество» способствует созданию специфического угла зрения, в котором эмоциональную авторскую оценку получают обездуховленные ценности «изуродованного» мира, где сакральным становится не духовное, а материальное.

И по количеству, и по своеобразию драматургической стилистики особый пласт драматургии М. Виргинской составляют пьесы, в которых осмысливается судьба творческой индивидуальности, ее неоднозначные, драматические взаимоотношения с внешним миром. В условиях соцреализма практически до 80-х годов прошлого столетия знаковая для любого этапа исторического развития человечества фигура творца не привлекала надлежащего внимания идеологов. Роль рационального и социального начал была существенно гипертрофирована, навязываемые догмы сковывали все

виды творческой деятельности. Личность, способная совместить сознательное и подсознательное, интуицию и логику, не могла быть объектом художественных наблюдений.

Такая личность, способная быть открытой, склонная верить в человека, в присущие ему коренные, а не только воспитанные обществом, качества души, интересует М. Виргинскую еще в конце 60-х годов. Образ творца, концептуально важный для понимания художественного мировоззрения драматурга, рельефно представлен в целом ряде ее пьес. Специфика его воплощения связана с выражением духовных приоритетов писательницы.

Активный интерес М. Виргинской к личности человека-творца был обусловлен не только проблемными взаимоотношениями драматурга с представителями существующей власти, но и общими настроениями эпохи. По мысли Н. А. Хренова, в кризисные времена закономерно и исторически обусловлено как обращение писателей к универсальной категории «творчество», так и усиление «культа творчества», который становится имманентным признаком переходной эпохи, актуализированным насущным стремлением социума «выжить в ситуации хаоса». Вместе с тем существенно возрастает и «необходимость в людях, которые оригинально мыслят, в их новых идеях» [241, с. 179]. Эта мысль у М. Виргинской находит яркое выражение в образах протагонистов в пьесах «Конкистадоры» (испанский поэт-отступник Рикардо де Амарго), «Была ли жизнь?» (драматург-комедиограф, еретик Антониу Да Силва), «Завтра» (творец пространства «будущего», архитектор А), «Светлое послезавтра» (современный опальный драматург Ерофей Кошкин) и существенно дополняется в пьесах «Разомкнутый круг» (автор песен Ангелина Матейко), «Тюрьма Человека» (поэт Ерофей Микулин), «Георгины от президента» (журналист Александр Матейко), «Матриарх Козина и Маэстро» (поэт и композитор Георгий Ромашов).

Опираясь на общекультурный опыт, литературную традицию и собственные мировоззренческие принципы, М. Виргинская предлагает субъективно ориентированную, обобщающую смысловую модель творческой

личности, в которой существенно расширяется содержание традиционной художественной парадигмы образа человека-творца. Новые значения возникают на пересечении разных духовных аспектов индивидуальной жизни и творческого бытия творца. В первую очередь М. Виргинскую интересуют причины обращения личности к творческой деятельности, ее назначение, результаты, смысл; степень ответственности художника; особенности политической, общественной и индивидуальной свободы творческой индивидуальности от идеологических установок, нормативов и запретов; восприятие и оценка индивидуального творчества семьей, дружеским окружением, социумом вообще, в том числе официальной властью.

В мировой литературе вокруг творческой личности всегда формировалось специфическое поле высокого этического напряжения. М. Виргинская расставляет новые дискуссионные акценты, выражает собственную этическую и эстетическую позицию. Осмыслению творческой деятельности «другого», вовлеченного в острые проблемные ситуации, художественному моделированию пути человека-творца и системному отражению его взаимоотношений с окружением способствует введение разных точек зрения, «игра» разными плоскостями времени и пространства, использование художественного психологизма. Таким образом не только эксплицируются важнейшие компоненты мировоззрения автора, но и манифестируется жизненное и творческое кредо, осуществляется позиционирование себя как творческой личности, определение своего места в современном социокультурном контексте.

По мысли М. К. Мамардашвили, осознание творцом значительности собственного творчества, связанное со способом переживания им своей эпохи, позиционирование себя относительно других людей, общества, государства – важный компонент художественного мировоззрения любого писателя: «определенные внутренние установки, внутренние формы сознания существуют у любого человека, который занимается мыслью, продуктирует мысль». Философ подчеркивает, что указанные понятия могут

пояснять «и философский трактат, и художественное произведение. И в искусстве, и в философии человек занимается тем, что постигает себя самого» [170, с. 88]. Самоосознание творца, по мысли М. Мамардашвили, фиксируется и в индивидуальной стилистике, и в самом содержании творчества. Так, например, в прямой зависимости от того, как позиционирует самого себя художник, находятся этические мотивы творчества: если творец «осознает и ведет себя как пророк и соответственно относится к своему делу и слову, как миссионер», то от этого образа творца прямо зависит и то, что получает читатель в качестве этических импульсов и идей. Если он ожидает и вычитывает урок – это «непременная обратная сторона миссионерской установки художника» [170, с. 89].

Образы человека-творца обретают у М. Виргинской компенсаторный характер и позволяют составить адекватное представление об авторе драматических произведений в целом, найти ответ на комплекс вопросов об отношении драматурга к таким феноменам, как власть, идеология, общество, творческая индивидуальность, личность.

Образы героев, чьи позиции и взгляды близки автору, создаются в разных стилистических и формально-содержательных плоскостях. При этом М. Виргинская существенно изменяет устоявшиеся драматургические формы, разрушает традиционные конструкции, актуализирует не свойственные соцреалистической драме коллизии, стремясь выйти к бессмертным вопросам бытия, к «вечным» конфликтам. Как следствие, в ее драматургии появляется выразительный, ощутимо индивидуализированный и психологизированный образ сильного волевого героя-протагониста, склонного к многоуровневой рефлексии, личности, которая четко осознает свое предназначение, прямо выражает свою индивидуальную позицию по отношению к власти, обществу, ценит результаты своей деятельности, несет за них нравственную ответственность. Такие характеристики человека-творца проис текают из художественного осмысления творчества как духовного акта, убедительного жизненного поступка. Подобное отношение к человеку, способному быть

своеобразным посредником между обществом и властью, не меняется у М. Виргинской в течение всей жизни. В своих произведениях драматург исходит из убеждения, что «*поэты – люди незаменимые. Это политика легко заменить, а поэта – нет*» [72, с. 41].

Соответствующая проблематика находит выражение уже в первых пьесах драматурга, в частности, в «Конкистадорах». Одно из стихотворений М. Виргинской 80-х годов с аналогичным названием («Конкистадор») не только позволяет говорить о системе ценностей автора, но и дает основание полагать, что именно с образом конкистадора, который руководствуется принципами справедливости и честности, с конца 60-х годов и до настоящего времени в определенной мере соотносит себя драматург.

Манифестируя собственное творческое кредо, лирический герой стихотворения открыто провозглашает: «*Я – конкистадор и меч в руке Господней. // Бастард в стране святоши и праведник в душе*». Этическая позиция героя, замкнутого «*как в латы <...> в тесное сегодня*», чрезвычайно близка автору,озвучна ее стремлению противостоять обстоятельствам эпохи.

Позиционирование себя современным конкистадором в определенной мере перекликается с мыслью украинского драматурга и культуролога Н. Мирошниченко, рассматривающую современную драматургию в контексте теории поколений. Поколение драматургов W, или «бумеров», к которому по году рождения можем отнести и М. Виргинскую, напоминает исследовательнице «конкистадоров-завоевателей», каждый из которых прокладывал свой путь по собственному рецепту «победы», в качестве жизненного кредо выбирал «борьбу за место под солнцем, успех любой ценой» [178, с. 68, 70]. Понятие «конкистадор», упомянутое Н. Мирошниченко, объемно фокусирует широкие историко-культурные ассоциации, оно достаточно симптоматично. Однако восприятие М. Виргинской себя современным конкистадором имеет противоположное значение. Содержательные акценты, которые расставляет драматург, –

результат индивидуального осмыслиения духовного опыта Испании, культурой которой продолжительное время увлекалась писательница.

Испания, вошедшая в художественное мировоззрение М. Виргинской с творчеством Эль Греко, Франсиско Гойи, Сервантеса, Тирсо де Молины, Кальдерона, Гарсия Лорки, с таким уникальным явлением, как испанский народный театр, стала одним из мощных импульсов в творчестве драматурга. Автор обращается к отдельным образам и мотивам «испанской» темы, вводит их в художественную ткань разных драматических произведений. В частности, пьесы «Будни старого света (Звезда во тьме и дерево в цвету)», «Душа из воска (Идальго и его счастье)» – своеобразно интерпретирует произведения Сервантеса; результатом художественного переосмыслиния образа Дона Жуана становится пьеса-мюзикл «Абстрактный человек, или Эльдорадо Дона Хуана».

Глубокое знание испанской культуры не позволяло М. Виргинской свести понимание значения деятельности конкистадоров до упрощенного, стереотипного представления лишь о таких печально известных фигурах, как Эрнан Кортес или братья Писарро, разрушивших Империю инков. Другая знаковая фигура в конкистадорстве, личность с обостренным чувством справедливости, – Бартоломео де Лас Касас, вдохновляла М. Виргинскую на осмыслиение значительности роли отдельного человека в истории общества, государства, мира. Таким образом, в конкистадорах, архетипном образе испанского происхождения, драматурга прежде всего привлекала не связанная с ним традиционная идея завоевания новых земель, поисков Эльдорадо, а мысль о миссионерском предназначении человека-борца, ратника, носителя духовных ценностей передовой цивилизации, нового способа жизни и мышления, которая переплелась в драматургии М. Виргинской с мотивами вечного, динамичного движения вперед (сквозь время и пространство, жизнь и смерть), неограниченной внутренней свободы, способности человека вступить в открытый конфликт с любой властью, твердого и мужественного сопротивления бессмысленному и жестокому произволу, а также неразрывно

связанного с ним противостояния собственной трагической судьбе. В драматургию писательницы входит мотив человека-конкистадора, который осознанно и добровольно принимает на себя обязательства по отношению к окружающим. В авторской интерпретации образа конкистадора воплощается идея освобождения, прежде всего духовного.

Для М. Виргинской идея активной борьбы против любого произвола уже в конце 60-х годов прошлого столетия была определяющей. Работая в Севастополе на Морском заводе имени Серго Орджоникидзе, в 1967 году она становится непосредственным организатором выступлений против существующей власти под лозунгом «Да здравствует власть рабочих и крестьян без коммунистов!» Реальную действительность драматург воспринимала, исходя из способности глубоко переживать противоречия общественной жизни, из принципов нравственного максимализма. При этом идея борьбы за права личности уже в начале драматургической деятельности писательницы органично связывается с мыслью о ценности независимой, незаангажированной творческой индивидуальности.

В первом варианте пьесы «Конкистадоры» семнадцатилетняя М. Виргинская создает плакатно-звонкий образ идеализированного защитника обездоленных индейцев – испанского поэта-отступника, конкистадора Рикардо де Амарго, и достаточно выразительно определяет векторы дальнейшего осмыслиения образа творца, те мотивы и направления в его интерпретации, которые вскоре становятся приоритетными, программными. Прежде всего к ним следует отнести неустанный поиск человеком себя, верность высоким идеалам, способность к самопожертвованию, невзирая на преследование официальной власти и неблагодарность окружающих. Эти идеи вряд ли утратят когда-нибудь свою актуальность.

Образом Рикардо автор манифестирует целый комплекс мотивов, мыслей, общий смысл которых сводится к тому, что раньше всех дисгармонию реальной действительности может ощутить человек с утонченным внутренним миром, личность, способная к творческому восприятию и самовыражению.

Однако этот «комплекс» не получает развития в рамках анализируемого произведения. Содержательный потенциал образа де Амарго, заявленный в начале пьесы, постепенно «рассеивается», «теряется» в лишних событиях и поворотах сюжета, а образ конкистадора трансформируется в практически стандартный тип сценически демонстративного борца за правду. Об этом свидетельствуют последовательные этапы художественно моделированной судьбы конкистадора, которые можно представить в обобщающей литературной схеме *«поэт-правдоборец»* —> *«беглец / изгнаник»* —> *«защитник обездоленных, жертва режима»*.

Жизненная позиция де Амарго не является следствием спонтанного порыва души стихийного бунтаря: поступки Рикардо осмысленны и выстраданы. Источником определения основ мировоззрения этого конкистадора, опередившего эпоху, является его внутренний мир, аналитическое осмысление того, что происходит вокруг. Рикардо в несколько декларативной форме говорит о невозможности замалчивать лично пережитое, о страстном стремлении спасать свою землю, а не разорять чужую, о воспитании в себе любви ко всем людям — *«и к жертвам, и к палачам»* [58, с. 11]. В этих словах в подчеркнуто публицистической форме выражены и убеждения самого автора. Достаточно прямолинейный и схематичный протагонист противопоставляется антагонистам-конкистадорам, которые исполняют свою миссию с крестом в руках и ненасытным желанием золота (Диего Эскиваль, Ласаро, Маркос).

Хотя в «Конкистадорах» еще отсутствуют психологические нюансы, характерные для произведений драматурга 70 – 80-х годов, уже в ранней пьесе в определенной мере выявляются особенности творческой манеры М. Виргинской, склонной актуализировать драматические ситуации минувших эпох. Во втором, переработанном в 1994 году варианте пьесы «Конкистадоры» драматург предпринимает попытку сделать произведение многомерным. С этой целью она реконструирует пьесу, распределяет действие в нескольких локальных хронотопах, в finale помещает своих конкистадоров на перекрестке разных культур, исторических эпох, стремится

выразить идею относительности прошлого, настоящего и будущего в рамках Вселенной, сводит многочисленные сюжетные линии в одну точку (события «в Индиях» – результат фантазии современного писателя Андрея, в которого, по художественному замыслу, реинкарнировался конкистадор Рикардо), пытается выйти за рамки одной человеческой жизни. Физическая смерть Рикардо не ограничивает существование человека во времени: конкистадор, который вечно «бродит» по миру и становится внутренней сущностью нашего современника, не находит материального Эльдорадо, что компенсируется наличием другого Эльдорадо, которое есть и у Андрея, – духовного. Впрочем, даже после существенной переработки текста пьесы общее содержание и сущность конкретного образа испанского поэта-отступника Рикардо де Амарго существенной трансформации не получает.

Если в «Конкистадорах» начинающий драматург воплощает романтическую идею сильной, волевой личности, борца, реализуя свой замысел в колоритном, но схематизированном характере, то в пьесе «Была ли жизнь?» основой содержания становится биография знаковой фигуры не только национальной, но и мировой культуры XVIII столетия – португальского комедиографа Антониу Жозе Да Силва. Теперь М. Виргинская ставит перед собой иные задания: расширяет представления о смысле и предназначении творческой деятельности, определяет меру ее значительности в ракурсе индивидуальной жизни творца.

Характеризуя пьесу «Была ли жизнь?», Т. Г. Свербилова отдает определенную дань засоциологизированным канонам конца 80-х годов и упрекает «одного из способных молодых драматургов»: «Исследуя проблему «художник и власть», не обязательно обращаться к эпохе португальской инквизиции, как в пьесе «Была ли жизнь?»... Может быть, в эпоху гласности жанру аллегории придется потесниться и уступить место прямому изображению сегодняшних коллизий и конфликтов?» [201, с. 245]. Исследовательница обходит вниманием сложность проблематики пьесы, которая не ограничивается отражением неоднозначных взаимоотношений художника и власти.

Действительно, в произведении содержатся достаточно прозрачные аллюзии на некоторые реалии последней трети XX века. Наиболее выразительными они становятся в сценах заседания трибунала Священной инквизиции (I акт), общения protagonista с женой Леоноро и товарищем после возвращения из тюрьмы, в эпизодах, отражающих философские поединки Антониу со своим антагонистом – Иезуитом (II акт). Замечания Антониу относительно миллионов португальцев с «одинаковыми лицами, повадками», как и его обвинительные высказывания («*Они перебьют нас как дичь, а после начнут охотиться друг на друга! Они привыкли охотиться, у них это в крови! Как у нас в крови – считать себя дичью!*» [42, с. 262]), недвусмысленно характеризуют восприятие и литературным героям, и самим автором системы с тоталитарными признаками. Возникающие при прочтении пьесы определенные параллели и ассоциации вполне логичны: любые тоталитарные режимы характеризуются наличием общих признаков, к которым можно отнести создание культурных пустот вокруг себя, ограничение свободного волеизъявления, преследование человека (и не только творческого) за неповиновение. Но глубинный потенциал пьесы далеко не исчерпывается воссозданием отношений между художником и властью. Специфическое общение Да Силва и Иезуита – не единственный катализатор внешнего действия, а одна из содержательных плоскостей сюжета пьесы, которая служит выразительным фоном для развития авторской мысли. В произведении (и не только в образах главных героев) осуществляется широкое художественное соотнесение культурфилософских понятий «свобода», «любовь», «творчество» с общебытийным феноменом жизнь.

Хотя пьеса практически полностью основана на биографическом материале, М. Виргинская освобождает фигуру Да Силвы из «тисков» биографических канонов, что полностью отвечает общим тенденциям современной драматургии, охарактеризованным Е. Бондаревой [27, с. 186–250]. Осуществляется это в пьесе «Была ли жизнь?» достаточно своеобразно. Ни рецепция индивидуальной судьбы, в которой отразились объективные

обстоятельства определенной эпохи, ни возвеличивание жизни и деятельности Да Силвы, ни отражение сложных взаимоотношений между художником и властью не были конечной целью писательницы. Автор трансформирует образ Да Силвы в символическую фигуру, художественно осмысливает целый спектр важнейших социокультурных проблем, сопряженных с творчеством как уникальным явлением. Однако не менее существенны в произведении и другие проблемы, выраженные, в частности, в образах второстепенных персонажей, благодаря которым в пьесе создается эффект объемного «видения», а не только «узнавания». Феномен индивидуального творчества драматург рассматривает не столько в аспекте социальных взаимоотношений, сколько в контексте общебытийного феномена жизнь, который актуализирует в произведении различные значения, получает многообразные формы выражения.

Основания для подобного утверждения находим уже на паратекстуальном уровне. Для интерпретации пьесы «Была ли жизнь?» чрезвычайно важно полемическое, многомерное и многофункциональное название, маркирующее философскую заинтересованность М. Виргинской разными сторонами жизни / бытия человека и творца (вряд ли ограничивающиеся лишь взаимоотношениями с властью). В этой «сильной позиции текста», которая традиционно считается носителем авторской мысли-концепции, прямо указывается на возможность возникновения глубинных, а не сиюминутных смыслов. Вынесенный в заголовок вопрос апеллирует к реципиенту, приглашает его к размышлению. Отправным моментом в декодировании основного смысла произведения становится уже его своеобразное название.

Не менее важна и специфическая ремарка, в которой авторское мировосприятие, авторские настроения и стремление обнаружить свое отношение к изображаемым событиям проявляется в использовании разных оттенков цветов как наиболее изменчивых и быстротечных элементов реального мира. Таким образом подчеркивается характерный для произведения мотив

изменчивости жизни. Филигранная игра светом и тьмой, нюансами цветов достаточна красноречива. Такой художественный прием уже на уровне паратекста тонко отражает мысль протагониста о многоликости, разнообразии, полноте проявлений жизни, которую больше всего любил главный герой.

Пьеса характеризуется многослойностью, наложением один на другой разных локальных хронотопов, что способствует существенному расширению смысловых границ. М. Виргинская отходит от классической формы драмы, о чем свидетельствуют, в частности, отсутствие причинно-следственных связей внешнего действия, введение в основной драматический текст на равных правах с другими персонажами героев комедии Да Силвы – Меркурио и Сарамаго.

На первый взгляд, в пьесе отсутствует сквозное внешнее действие, оно может показаться набором разрозненных, оторванных одна от другой частей: по условно-хронологическому, но не причинно-следственному способу (причины и следствия отдельных событий угадываются лишь в общем контексте) в событийной ряд по принципу коллажа вплетаются эпизоды, которые отражают отдельные фрагменты внешней и внутренней жизни персонажей: появление Меркурио и Сарамаго в сознании Да Силвы, вторжение в его жизнь Иезуита, сны Леоноро, интриги Андреа и Пауло, общение Антонио с женой, товарищем, Иезуитом, сцены из спектакля «Амфитрион», литургической драмы Да Силвы, пребывание Антонио и Мануэла Родригеша (уже персонализированного Иезуита) в Вечности и т. п. Помещенные в единый событийный ряд разнородные сцены способствуют организации дискретной, как и реальная жизнь в восприятии ее человеческим сознанием, структуры пьесы.

Тесная спрессованность отдельных эпизодов, часто скрепленных только живописной ремаркой, использование коллажной техники способствуют эмоциональной заостренности пьесы, эффекту внезапности, воплощению спонтанности жизни, значительности каждого ее мгновения, созданию новых смыслов, достаточно неожиданных для драматургии тех лет.

Внешне хаотическое, дискретное соединение эпизодов, позерный беспорядок обираются строгой, внутренне упорядоченной художественной системой своеобразного выражения сложной авторской концепции, в которой каждая деталь «работает» на конечный результат, подчиняется единому эстетическому заданию. При таком способе внешнего оформления идеи явное или завуалированное противостояние персонажей Да Силва – Иезуит, Да Силва – Товарищ, Да Силва – Пауло, Леоноро – Андреа трансформируется в ряды обобщающих философских антитез: внутреннее / внешнее, свет / тьма, верх / низ, любовь / смерть, жизнь / смерть. Эти множественные противопоставления становятся не только художественным приемом, но и дополнительным способом организации философского смысла произведения. Антонимичные пары составляют основу воссоздаваемой картины мира. Для ее характеристики существенна соотнесенность общебытийных понятий «Жизнь» и «Игра» в ракурсе наблюдений за тотальной театрализацией жизни, которые в общем контексте реализуют многообразие своих значений.

Впрочем, художественное осмысление М. Виргинской сложности феномена творчества наиболее глубоко осуществляется именно на содержательной оси «художник – власть», которая в пьесе опосредована через весьма неоднозначные взаимоотношения Да Силвы и Иезуита – протагониста и антагониста анализируемого произведения. Симптоматично, что в открытом финале оба эти персонажи оказываются вместе в одной плоскости – Вечности.

Особенности структуры пьесы «Была ли жизнь?» дают возможность многогранно воссоздать характер протагониста – эмоциональной, талантливой, неординарной личности с собственным этико-максималистским мировоззрением. Рельефный, психологически усложненный образ творца погружается в разные сферы жизни: социальную, политическую, культурную, семейную. В пьесе художественно реализуется основополагающая мысль М. Виргинской: лишь глубокая личность, которая чутко улавливает наименьшие движения жизни, способна ощутить гармонию

или дисгармонию мира, индивидуально осмыслить, духовно пережить их, может быть настоящим творцом.

Воссоздавая взаимоотношения Да Силвы и Иезуита, М. Виргинская визуализирует важнейшую грань жизни не только португальского драматурга: общество и власть постоянно напоминают о своем существовании законами, правилами, навязываемыми стереотипами поведения и стандартами мышления. Власть требует не только уважения и покорности, ее необходимо любить, жить с ней одними мыслями, одной философией. Иезуит считает, что только всепоглощающая «*идея может сплотить и возвеличить нацию!*». Поэтому, обвиняя Да Силву в том, что он «*желал бы индивидуализировать философию*», антагонист утверждает, что необходимо дать общую «*философию всем, чтобы каждое отдельное бытие было отмечено высшим смыслом*» [42, с. 265]. Драматург же убежден, что «*у каждого своя истина*». У него другие ценностные приоритеты, ориентированные на гуманистические идеалы, основой его позиции является «*ненависть ко всем рабам*», к проповеди «*однообразия и покорности*». Во время общения со своим товарищем Антониу образно определяет себя не механизмом идеологизированной машины, а гармоничной частью Вселенной («*я – и дерево на вершине скалы, и цветок у ее подножия. Я – океан в дождь*»), декларирует свое отношение к навязыванию массового, стереотипного мышления («*гроши мне цена, если какой-то иезуит сможет отнять у меня мои видения, фантазии, картины прошлого – все*») [42, с. 290]. Исполненные лиризма, трогательной эмоциональности, эти слова являются выражением мировоззрения и самой М. Виргинской.

Дисперсная фактура произведения позволяет автору не только сегментированно подать целостный характер героя, отразить глубинные структуры его психики, духовную направленность, жизненные приоритеты, творческие интересы, но и глубоко постичь личную драму импульсивной, неординарной личности. Да Силва изображен не только творцом, вынужденным осуществлять свои художественные замыслы в сложную

эпоху инквизиции, но и просто образованным, прогрессивным, еще совсем молодым человеком из плоти и крови, который тяжело переносит физические пытки, мечтает о личном счастье, превыше всего ценит свободу, желает полнокровной жизни в разных ее проявлениях, любит мать, жену, общение с друзьями, умные книги, приносящее радость людям вдохновенное творчество, веселые праздники после сбора винограда в селе под Лиссабоном с песнями и танцами с молодыми красивыми девушками, у которых «*в танце юбки взвиваются до колен*».

М. Виргинская акцентирует внимание на естественном стремлении человека, которое наиболее выразительно может проявиться именно в деятельности художника, – создавая новые формы, новые символы, новые смыслы и значения, новое видение, реализуя свое призвание, выйти за рамки устоявшихся ритуалов и стандартов. Этот мотив в пьесе неоднократно варьируется автором. Так, герои пьесы Да Силвы Меркурий и Сарамаго нарушают установленный регламент (следовательно, и привычный ритуал) и свободно пересекают границы разных локальных пространств. Сам Антониу, создавая комедии, отказывается писать литургическую драму, являющуюся неотъемлемой частью политического и религиозного ритуала. Даже создав своеобразную рождественскую драму, он существенно изменяет ее традиционные параметры, что свидетельствует о невозможности настоящего творца приспособиться к привычным нормам реальности и литературы. Многочисленным массовым зрелищным представлениям из реальной жизни – тотальным заседаниям Священных трибуналов, аутодафе – Да Силва противопоставляет созданный в комедиях «*маленький рай с диковинным смехом*», в котором человеку «*весело и спокойно*». Ведь «*нельзя же только страдать!*». В своих произведениях он воссоздает истинный дух нации, ее ум, совесть. Даже Иезуит, который не без помощи Антониу обретает свое человеческое лицо и индивидуальное имя, вынужден признать влияние творчества драматурга: «*Вы пытаете, вы мучаете как самый изощренный палач... Мне больно говорить с вами*» [42, с. 278].

Слова Леоноро «...Он не умеет себя насиливать... Талант Антониу не сможет носить сутану» [42, с. 282] приобретают в контексте произведения символический смысл. Тотальная власть совмещает насилие физическое с насилием духовным. Творчество для внешне легкомысленного Да Силвы становится способом мужественной реализации права на собственную мысль, индивидуальное восприятие и осмысление действительности, свободное волеизъявление.

М. Виргинская выходит на уровень философского осмысления деятельности Да Силва. Даже жестокая смерть Антониу в контексте пьесы не воспринимается как трагическое событие: художник погибает из-за своего творчества, но благодаря ему он получает шанс на вечную жизнь. Слова персонажа Да Силвы Меркурия, обращенные к своему автору во втором акте пьесы: «*Как только твой костер догорит, в театре Байро-Альто поднимется занавес, и наши реплики прямо-таки утонут в хохоте*», – становятся пророческими и предваряют реплику в финале: «*Имя ты себе вернешь. Уже вернул. На костре*» [42, с. 284, 296]. Физическая смерть драматурга становится началом его вечной жизни – истинной, – дает возможность всегда присутствовать в мире «*везде, в пыли над дорогами, высоких желтых цветах, воде, ветре*» [42, с. 297]. Таким образом, творчество Да Силвы, его жизнь получают в пьесе сакральное содержание, а последующая смерть на костре инквизиции – символическое значение.

Да Силва не нарушает законы, не становится на путь борьбы, а лишь пытается полнокровно жить и целеустремленно, самозабвенно заниматься тем, без чего жить не может, стремится найти органичное внешнее выражение своего внутреннего мира, освободить человека от печати безликости, раскрепостить его дух и мысль. Независимое Творчество становится для него не единственным, но одним из проявлений жизни. Именно это делает его еретиком.

В пьесах «Завтра» и «Светлое послезавтра» М. Виргинская расширяет жизненные горизонты человека-творца и вместе с тем художественную

парадигму образа. В образах волевых, решительных, неординарных и при этом маргинальных протагонистов пьес (абстрактный архитектор А («Завтра») и современный опальный драматург Ерофей Кошкин («Светлое послезавтра»)) находят выражение некоторые черты художественного сознания переходного типа. Маргиналами персонажей делает то, что они категорически не разделяют идеологические стереотипы, предпринимают самостоятельную попытку вырваться за пределы господствующей культуры. Мировоззренческие установки и архитектора, и драматурга обнаруживают полное отрицание прежнего государственного уклада, существующих порядков, деятельность А и Кошкина направлена на демассификацию общества, индивидуализацию сознания человека. Неприятие реальной действительности устремляет архитектора в будущее, драматурга – в прошлое. Специфический вид деятельности, как и индивидуальный характер каждого из героев, раскрывается в анализируемых пьесах по-разному.

В атмосфере пьесы «Завтра» доминирующим является всеобщее чувство подавленности, ощущение апокалиптического конца, глобального и сокрушительного коллапса всей планетарной социосистемы. В символическом действии произведения, которое происходит *«на неизвестной планете в противоположном конце Вселенной»* [53, с. 1], находят выражение характерные признаки кризисного состояния человека и общества, которые легко угадываются читателем. В результате преступной бездеятельности фиктивных парламентов, конгрессов, приведших человечество на край «бездны», абстрактная планета в любой момент может стать «большой черной ямой». Агония общества накануне катастрофы страшнее гибели: растерянность, испуг, агрессивность достигают уровня «безумия» [53, с. 2, 29, 30].

В процесс смыслообразования вовлекаются название, ремарки, минимализированный перечень персонажей, в котором представлены лишь имена участников интеллектуального действия: *А, ВЭ, ЭР*. Подобный способ презентации действующих лиц характеризует достаточно специфический тип взаимоотношений, модифицированный смысл которых восходит к «драматис-

персоне: первое лицо («Я») играет главную роль протагониста, второе лицо («Ты») отвечает репликой, а третье, занимающее промежуточную позицию в отношениях между «Я» и «Ты», обеспечивает одну из тем диалогов.

Экспозиция пьесы обнаруживает предельное противостояние не просто характеров архитектора-маргинала А и «члена конгресса, депутата, главы фирмы» ВЭ, но и двух полярных сил – активной, отрицающей традиционное мироустройство, и пассивной, самоустраниющейся от решения общественных проблем. В острой дискуссии протагониста и антагониста – гениального неудачника и удачливой бездари – особое место занимает вопрос о роли творческой индивидуальности в спасении планеты от гибели.

В момент беспомощного и пассивного ожидания сокрушительной катастрофы, когда, по мысли ВЭ, «на краю бездны» идет «пир во время чумы» и «все принципы уже ничего не стоят», в подчеркнуто упорядоченном пространстве своей чистой, избавленной от ненужных вещей однокомнатной квартиры, противопоставленном пространству окружающего беспорядка планетарного масштаба, архитектор А, убежденный в неизбежности «завтра», работает над созданием нового пространства – блестящего и фантастического проекта «города будущего».

Восприятие персонажами содержания понятий «сегодня» – «завтра», игра ими, сопоставление разных точек зрения позволяют выявить фундаментальные расхождения в мировоззренческих платформах и жизненных позициях персонажей и на этом фоне обнаружить особенности характера протагониста. Позиция типичного карьериста ВЭ (если «человечество обречено, значит, нас нет уже сегодня!» [53, с. 1]) объясняется преступным и лишенным здравого смысла лозунгом его предыдущей жизни – «сегодня в ущерб завтра», той жизни, в которой вся внутренняя энергия когда-то подающего надежды художника тратилась на месть А, на продвижение по ступенькам карьеры, получение мелких благ, реализацию стремления к абсолютному господству. Обывательница ЭР, живущая сегодняшним днем, ищет сиюминутных удовольствий, руководствуясь девизом: «Пожили, и будя! Гори все ярким пламенем, но сегодня все, что

есть, все мое!» [53, с. 5]). А, который мыслит себя частью общего творческого процесса, а свое рабочее место у чертежной доски – своим «рубежом», «окопом, трибуной, командным пунктом», убежден: «что не сделал сегодня, завтра уже не сделаешь, ведь завтра нужно успеть сделать завтраинее» [53, с. 15]). Этот принцип служит ярким выражением позиции творческого человека. Даже на краю бездны жизнь не рассматривается им как исчерпанный ресурс (как это у ЭР или ВЭ), мысли о будущем, о последующих поколениях передвигают перспективу конца света на отдаленное расстояние. Опасение неизбежности общей смерти вытесняется идеей бессмертия Вселенной, основанной на оптимистической убежденности в спасительном многовековом опыте человечества и высшем разуме природы, ее способности к саморегуляции.

Вера в то, что человечество – «не стадо, не табун, не булькающая протоплазма, но совокупность личностей», что человек – «это не только телесная оболочка! ...Это энергия, мысль!», что каждая отдельная индивидуальность является «мыслью и ее воплощением» [53, с. 11, 20], дает протагонисту основания не терять надежду. Именно благодаря этой святой вере, по мнению бывшей жены архитектора ЭР, люди «тянутся» к А, «как дикиари к костру». Тем не менее, имеются и другие основания для признания архитектора безусловным лидером.

А считает, что «благоустройство общего пространства» – достаточно широкое и системное понятие, охватывающее разные сферы жизни человека, в том числе духовной. Этот концептуальный аспект находит свое выражение в многофункциональных солилоквиях протагониста. Уединенные монологи героя не только выражают суть характера архитектора, конкретизирует его психические состояния, обнаруживает сомнения, волевую натуру, нестандартный ум, исключительную творческую целеустремленность, но и определяет развитие интеллектуальной линии произведения. Кроме того, в солилоквиях находит прямое выражение мировоззренческая позиция самой М. Виргинской, происходит художественное удвоение угла зрения литературного героя и автора произведения.

В развернутых рефлексиях, представленных в солилоквиях, А формулирует законы, которые сам для себя установил. По его мнению, творчество – непрерывный труд, способность к экстремальной самомобилизации, это поиск себя, избрание своего истинного духовного пути. Лишь творческое отношение каждого к своему делу позволит выжить в условиях кризисной ситуации, преодолеть хаос, найти способы преобразования жизни, вышедшей из привычной колеи. В ситуации конца света творчество А, его идеи могут стать основой формирования новой жизни («*Прежние силы не смогли спасти мир... Значит, возникнут новые силы*» [53, с. 14]). Таким образом, М. Виргинская предоставляет художнику право на постановку самых сложных общественных проблем государственного масштаба. Тот факт, что ВЭ в момент, когда на всей абстрактной планете «время замерло», выставляет своих часы по часам А, имеет особенное значение.

Фигура А символична. Вместе с ней в художественный мир драматургии М. Виргинской входит непривычная для 80-х годов прошлого века идея неограниченных возможностей духовности и творчества на путях спасения общества даже на краю всеобщей гибели, идея необходимости поиска скрытых резервов личности. Способность людей с гибким мышлением ориентироваться в сложных ситуациях, генерировать идеи, самостоятельно действовать в моменты неопределенности, по убеждению драматурга, также является творчеством, ведь, по убеждению А, «*Мир вышел из-под власти дилетантов, тиранов и недоумков не для гибели – для совсем другой жизни! Не будет по-вчераинему! Будет завтра!*» [53, с. 35].

В образе протагониста пьесы «Светлое послезавтра» – опального драматурга Ерофея Кошкина, человека с нестереотипным, импульсивным поведением и креативным мышлением – четкие очертания получает традиционный архетип художника-изгоя. В отдельных высказываниях героя, способе мышления находят отражение жизненные принципы, скептическое мировосприятие, ироническое отношение к определенным событиям жизни. Независимое от официальных директив творчество для Ерофея является

результатом его этического выбора, формой духовного подвижничества, единственным способом полнокровной жизни. М. Виргинская средствами художественного психологизма тонко передает не только ощущения, состояния, настроения Ерофея. Со знанием дела она вплетает во внешнее действие пьесы изображение этапов самого творческого процесса. Многофункциональные сцены спонтанного, таинственного для других персонажей зарождения замысла Ерофея, самозабвенной работы над ним, попытки отстоять неординарные результаты своей деятельности в репертуарно-редакционной коллегии, как и введенные в основной текст произведения пьесы-притчи Кошкина, – неотъемлемая часть жизни принципиального героя, владеющего специфическим духовным знанием и уникальным воображением. Эти неоднородные, содержательные пластины «Светлого послезавтра» существенно усложняют структуру, определяют своеобразие поэтики пьесы. Оформленные при помощи приема «пьеса в пьесе», они выражают жизненные принципы протагониста, основными из которых являются поиск истины, справедливости, освобождение человека от навязываемых стереотипов поведения, свобода личностного самовыражения, возрождение забытых «вечных» ценностей.

Внутренний мир Кошкина раскрывается в разных бытовых ситуациях, смоделированных М. Виргинской, но наиболее полное выражение он находит в творческой деятельности, мощными импульсами к которой является желание постичь природу человека с учетом многовекового культурного опыта человечества, цикличности истории. Обращаясь к событиям разных эпох, Ерофей осмысливает явления и процессы своего времени, проводит параллели, устанавливает логические связи, апеллирует к нравственным ценностям, открыто и категорично выражает собственное мнение. В условиях идеологизированной системы это делает его *«персоной нон грата»* [66, с. 101].

В образах творческих личностей Рикардо де Амарго, Антониу Да Силвы, А, Ерофея Кошкина в художественном мире драматургии М. Виргинской получает выражение авторский этико-эстетический идеал художника, способного к духовному подвижничеству. Герой-протагонист, осознающий свое

предназначение, открыто исповедующий индивидуальную позицию по разным вопросам, воспринимающий свое дело как миссию, оказывается чрезвычайно близок автору – принципиальному, духовному максималисту с кодексом чести конкистадора.

Содержание и способы реализации индивидуально-авторских концептов «творчество», «свобода», «любовь» в драматургии М. Виргинской позволяют вести речь о наличии выразительных признаков, маркирующих художественную парадигму элитарной литературы. Среди них – сложность, креативность, своеобразие проявления в текстах таких черт, как духовный аристократизм, ценностно-смысловая самодостаточность, сквозная проникнутость авторской интенцией; способность концентрировать духовный опыт поколений; нестандартная, подчас весьма усложненная культурная семантика; использование субъективной, индивидуальной интерпретации обычного и привычного, которая замещает отражение действительности ее преобразованием, проникновение в сущность значений – их переосмыслением; ориентированность на подготовленного читателя, имеющего достаточно высокий интеллектуальный уровень, соответствующие духовные запросы, особенную художественную восприимчивость и т. п.

Выводы

Художественная концепция мира и человека, представленная в пьесах М. Виргинской, хронологические рамки создания которых совпадают с несколькими десятилетиями тотальных социальных «изломов» и «потрясений», находит выражение в объемной, разноспектрной и системной индивидуально-авторской картине современной драматурги кризисной действительности, что, следуя логике мысли А. Ю. Мережинской, можно считать, «показателем зрелости» исследуемой нами драматургии [172, с. 251].

Наиболее выразительными в предложенной писательницей развернутой рефлексии мира и человека являются тенденции к глубокому, аналитическому осмыслению современной драматургикультурно-

исторической реальности, общественных событий, явлений и процессов кризисного времени; выяснение истинных причин социальной неустроенности человека, девальвации его мировоззренческих ориентиров; постижение психологии современника, различных форм его поведения; тонкий анализ переходного состояния сознания «эпохи социального и ценностного хаоса» [172, с. 251], фиксация противоречий и разрывов во внутреннем мире личности.

В «субъективном образе объективного мира», репрезентированном М. Виргинской, остро реагировавшей на каждый этап общественного бытия и акцентировавшей внимание на глобальности произошедших перемен, находят выражение: 1) процесс перехода от одной социальной системы к другой (от тоталитарной к демократической), повлекший за собой индивидуализацию сознания и децентрализацию общества; 2) распад сакральных ценностей, доминировавших в течение продолжительного периода и не оправдавших себя, потому приобретших статус сомнительных или профанных (например, различные социалистические идеологемы, власть, деятельность ее адептов и т. п.); 3) безапелляционное отрижение идеологических установок любой власти; 4) категорическое неприятие существующей действительности, принципиальный отказ от устаревшей мировоззренческой парадигмы, максималистское осуждение стереотипов; 5) утверждение необходимости формирования новых социально-политических ценностей; 6) перенесение внимания с массовых гражданско-политических интересов на индивидуальную жизнь человека, глубинные смыслы его бытия, значительно отклонившегося от ценностей предыдущих десятилетий; 7) маргинализация отдельной личности или группы лиц; 8) стремление индивидуальности к самосознанию и самоопределению, к преобразованию жизни и мира к лучшему; 9) обращение к многовековому духовно-культурному опыту человечества и мн. др.

Образ мира, созданный драматургом, характеризуется существенным расширением временных и пространственных границ, наличием таких

признаков, как дискретность, многомерность, нелинейность, прерывистость репрезентации личностного знания, отсутствие однозначных смыслов. Эти свойства становятся основанием для заключения о том, что тип драматургического мышления М. Виргинской является не только существенно обновленным, но и переходным.

В данном выводе убеждают и результаты исследования концептосферы драматических произведений М. Виргинской. Актуализация культурных универсалий «свобода», «любовь», «творчество», продолжительное время не востребованных государством и обществом, позволяет М. Виргинской выразить собственное понимание закономерностей бытия. Преобразуясь в художественные концепты, понятия «творчество», «свобода» и «любовь» определяют основные художественные стратегии драматурга, выявляют аксиологически значимые направления рассуждений, связанные с возможностью любого человека «подняться» над повседневным, рутинным, будничным. Конкретизируя концепты оригинальными идеями и мотивами (стремление к философскому постижению общебытийных феноменов; разочарование в гражданских идеалах и ценностях; поиск способов противодействия нравственным ориентирам предыдущих десятилетий и т. п.), внося в содержание категорий индивидуально-авторскую составляющую, М. Виргинская предлагает нетривиальные художественные решения на уровне формы произведений, таким образом не только расширяя проблематику драмы 70 – 90-х годов, но и существенно обновляя ее поэтику.

Сочетание в рамках творчества М. Виргинской аналитического подхода к реалиям современной действительности, глубоко психологического исследования сознания и мотивов поведения человека с широкими философскими обобщениями обуславливает новаторство пьес писательницы и значительность ее произведений в драматургическом процессе последней трети XX века.

РАЗДЕЛ 3.

ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ПЕРСОНАЖЕЙ

В ДРАМАТУРГИИ МАРИИ ВИРГИНСКОЙ

Получить адекватное представление о своеобразии художественного мира М. Виргинской, в котором все внимание сфокусировано на личности, ее судьбе, месте в мире, духовных аспектах существования, невозможно без учета природы непредсказуемого, далекого от каких бы то ни было схем драматического героя. Сложная полифония человеческих характеров – одно из главных достижений писательницы. Недавний «винтик» социальных механизмов становится для драматурга уникальным источником многочисленных смыслов. В процессе моделирования образа героя раскрываются специфические особенности художественного мышления драматурга, активно отрабатывается новая драматургическая стилистика. Многозначность, полифункциональность персонажа оказывает существенное влияние на оформление специфичного сюжета, хронотопа, конфликта, на жанровую природу произведений.

Разноплановость характеров, созданных автором, способ их презентации обусловили продуктивность типологического подхода в исследовании. Составить представление о самобытности драматического героя М. Виргинской, на наш взгляд, позволит анализ трех основных его типов: герой своего времени, протагонист и условно-исторический (мифологический) герой.

3.1. Герой своего времени: динамика образа

Недоверие к нравственным ценностям предыдущих десятилетий, массовый отказ от общественной деятельности, «усталость» от идеологии вызывают у М. Виргинской интерес к сюжетам «повседневных отношений», в которых осмысливается жизнь и судьба современника и вместе с тем

ведется поиск модели нового героя, «адекватного социуму». Осмысление психологии и поведения обычного человека последней трети XX века, его будничной жизни составляют основу многих пьес, в которых в ракурсах, не характерных для драмы предыдущих лет, с расстановкой новых дискуссионных акцентов получает оформление общий портрет «героя своего времени». Им у М. Виргинской становится подчеркнуто негероический человек, характер которого, как правило, не укладывается в рамки определений «позитивный – негативный». Актуализируя реальные, а не надуманные проблемы, драматург предлагает целую галерею образов, в которой выведены и отдельные представители бездеятельного поколения, выросшего в сложный период переоценки ценностей, а потому имеющего размытые нравственные принципы, и обычные, «среднестатистические» молодые люди, предпринимающие попытки понять причины и возможные последствия того, что с ними происходит, и те, кто выпал из общего хода жизни уже в преклонном возрасте.

М. Виргинская не оставляет без внимания аксиологический кризис общества, произошедший вследствие обесценивания индивидуальной жизни человека в результате глобальных духовных и социальных катаклизмов. При этом мысль о том, что драматизм эпохи определяет характер персонажей, лишь частично объясняет как своеобразие героев М. Виргинской, так и особенности их драматической активности. Выразительной особенностью пьес, выделяющей их на фоне драматургического процесса 80 – 90-х годов, является то, что в эпоху кризиса писательница стремится найти причину нравственной несостоятельности человека не столько в реалиях социальной действительности, сколько в нем самом. Переходная эпоха служит лишь индикатором того, что произошло с обществом в процессе его развития.

М. Виргинская не склонна объяснять поступки людей только объективным ходом событий, она убеждена, что надежным гарантом сохранения их гармоничных взаимоотношений должна быть ответственность каждого за свой внутренний мир, свою жизнь и собственное поведение. Такая

исходная мировоззренческая позиция автора объясняет приоритет в пьесах личностного над социальным, способствует усилинию антропоцентрических и онтологических мотивов.

В условиях советской идеологической системы сфера частной жизни традиционно признавалась менее значимой, чем, например, сфера общественно-политическая. Стремясь указать на «тектонические» сдвиги в общественном сознании, на неоднозначность процессов, происходящих в самом человеке, М. Виргинская смещает центр художественного внимания в плоскость частной жизни обычных людей, актуализирует насущные проблемы индивидуального бытия, предлагает различные варианты поиска смысла существования личности. Одним из таких вариантов является исследование результатов реализации человеком своей социальной роли (или ролей) как отдельного аспекта его поведения. При этом в качестве исходных автор выбирает сложные жизненные ситуации, которые изначально не могут иметь однозначного решения или определения, предлагает их оригинальные художественные интерпретации.

Примером подобного подхода служит пьеса «Во имя отца и сына (Сказка о заколдованным городе)». Исследуя злободневные социально-философские вопросы, драматург соотносит стремление героев к реализации своей социальной роли с жизненной этикой. И новые ракурсы художественного изображения, и отстраненное воссоздание драматической интриги, и необычная расстановка содержательных акцентов создают в произведении зону острых проблемных вопросов.

В основе сюжета – развитие крайне напряженных отношений Артема Воронова с отцом, образ которого представлен в разных социальных ролях (отец, муж, директор лицея, товарищ, любимый мужчина). Причиной недоброжелательного отношения парня, только что вернувшегося из армии, к отцу является глубокая обида, корни которой уходят в детство юноши. В тексте пьесы они обнаруживаются посредством ретроспективных обращений в прошлое – одного из любимых художественных приемов драматурга.

Решение стать учителем, воспитывать в своих учениках индивидуальность с развитым чувством самоуважения Андрей Воронов – «человек свободных, самостоятельных решений» [46, с. 6] – принял еще школьником. Впоследствии он делает попытку возродить классическую школу Сократа и Аристотеля, принципиально требует от учеников не зубрежки, не провозглашения «сомнительных истин – догматов веры», а мысли. Откровенно осуждая стремление коллег воспитывать «стойких оловянных солдатиков», директор наживает себе много врагов, не устающих писать доносы. Бескомпромиссность человека, способного скорее «сдохнуть и всех сгнобить», чем «поднять белый флаг», постоянная борьба за право на осуществление деятельности не по предписаниям, а по собственным убеждениям имели для него множество печальных последствий.

Одним из них становится определяющее в произведении событие, воспринимаемое неоднозначно. После болезненно пережитой смерти жены, оказавшись в сложных обстоятельствах, Андрей Александрович ради служения своему призванию (воспитанию чужих детей) собственного ребенка отдает в детский дом. Там мальчик проходит жестокую школу жизни, формирует жесткий, волевой характер. Настойчиво работая над собой, он получает самообразование, позволяющее на равных дискутировать с отцом-филологом, обвиняя старшего Воронова в лицемерии, несоответствии исповедуемым этическим принципам, предательстве сына, памяти об умершей жене. Жизненная дилемма, оставшаяся за рамками основного действия пьесы, становится источником острого драматизма. При этом поставленные автором проблемы пытаются разрешить персонажи с неоднозначными характерами. Их амбивалентному истолкованию способствует художественный психологизм, при помощи которого М. Виргинская раскрывает сложные психоэмоциональные состояния всех действующих лиц. Усиленная экспрессивность находит выражение в эмоционально насыщенных диалогах пьесы, формирует ее специфическую тональность.

Создавая противоречивые характеры героев, М. Виргинская отходит от традиционного схематизма, ставит проблемные вопросы, на которые не дает прямого ответа. Противостояние отца и сына заостряется в кульминационной сцене – открыто спровоцированной несдержанными выпадами Артема в адрес новой женщины Воронова-старшего дуэли на рapiрах. Трудно не заметить факт «выделенности» сцены дуэли на фоне других событий. По замыслу автора, в этом заключительном аккорде в специфичном фокусе соединяются все смыслообразующие линии пьесы.

Важным смысловым компонентом в пьесе является рассказанная фантазеркой Викторией (подругой Артема) аллегорическая сказка о построенным без любви заколдованным доме, в котором не было ни одного счастливого жильца. Этот вставной сюжетной элемент позволяет рассмотреть всех персонажей произведения под общим углом зрения, соотнести их жизненные позиции, взгляды, судьбы в одной философской плоскости, вывести общий смысл пьесы на иной, бытийный уровень.

В обратной перспективе на начало произведения значение символического заколдованного дома получает и внутренний мир каждого из персонажей – «личный заколданный мир», и мир их ближайшего окружения, и все социальное пространство, утратившее способность к такому, на первый взгляд, простому, всем понятному и знакомому чувству, как искренняя любовь. Только любовь (с просьбой о которой в finale произведения Виктория молитвенно обращается к отсутствующим матерям), милосердие, умение прощать, оставлять прошлое в прошлом, может примирить людей. От этого, по логике авторской мысли, зависит, выживет или нет раненный отцовской рукой (впрочем, не только рукой) Артем Воронов в открытом finale пьесы.

В ряде пьес М. Виргинской актуализируется не традиционный для драмы предыдущих десятилетий мотив взаимосвязанности гендерных проблем (содержание которых определяется социальным, культурным, экономическим контекстами) с актуальными проблемами времени. Своеобразное решение этот мотив получает в пьесах «Поругание Пенелопы», «Момент истины...», «К нам

едет донна Роза...». По мысли М. Виргинской, и в кризисное время семья остается одним из наиболее значительных институтов общества, в котором и женщины, и мужчины исполняют социальные роли, очерченные культурой. Вместе с тем их содержание и функции не остаются неизменными.

Воссоздавая примечательные черты жизни социума конца XX века, размышляя над общими проблемами бытия семьи, драматург сопоставляет традиционную систему гендерных ролей и соответствующие ей культурные стереотипы с теми, которые постепенно сформировались в новое время. При этом самыми важными составляющими содержания традиционной женской (феминной) гендерной роли в семье автор всегда считала функции хранительницы, берегини очага и семейных ценностей, матери, жены, обязанности которой должны распространяться на частную сферу жизни – дом, рождение детей, ответственность за взаимоотношения в семье. Главными качествами характера женщины, по мнению автора, должны быть нежность, женственность, мудрость, порядочность, верность. Составляющие содержания мужской (маскулинной) роли – функции участника общественной жизни, специалиста в своем деле, добытчика, кормильца, защитника семьи, обязательные качества которого – надежность, трудолюбие, независимость. Попутно заметим, что такая позиция М. Виргинской существенно отличается от точки зрения представительниц русской женской драматургии, например, М. Арбатовой.

Пребывание современного человека в условиях стремительных изменений в разных сферах общественной жизни обусловило перераспределение стереотипов феминности и маскулинности. Нормативные представления о женских и мужских гендерных ролях трансформировались. Когда смещение содержательных центров стереотипов поведения получает катастрофические масштабы, правомерным, по мысли драматурга, становится вопрос о моральной деструкции, даже деградации личности. Именно этот ракурс избирает для своих художественных наблюдений М. Виргинская, апеллируя к жизненному опыту реципиента.

Герои пьесы «Поругание Пенелопы», в прошлом талантливые художники Тамара Казарцева и Борис Гнедич и его молодая жена Майя, находятся в сложных взаимоотношениях «любовного треугольника». Драматургом осмысливаются причины и последствия трансформации традиционных «мужского» и «женского» миров, произошедшей под воздействием переменчивых обстоятельств жизни. Определяющим в мотивации поведения каждого из участников интриги есть осознанный выбор, обусловленный индивидуальными нравственными ориентирами.

Странность, неестественность взаимоотношений в семье Гнедичей заметна уже в завязке пьесы. Гастарбайтер Борис, в очередной раз вернувшись домой без денег, проявляет равнодушное, безответственное отношение к сыну-первокласснику Антону, демонстрирует склонность к жизни «на широкую ногу». В ходе случайной встречи Бориса с Тамарой, с которой он учился в художественной школе, а затем в институте культуры, выясняется, что в прошлом одаренный, самобытный художник по непонятным причинам оставил учебу и отправился путешествовать. Этот легкомысленный поступок послужил основанием для достаточно красноречивой характеристики Тамарой своего товарища: «*кот, который гуляет сам по себе*», любит «*мотаться по просторам*» [62, с. 2]. Деструктивные тенденции в характере Бориса в последующем прямо связаны с той гендерной ролью, которую он для себя выбрал.

Отсутствие ожидаемой маскулинности в поведении Бориса, далекого от забот о жене и сыне, емко характеризует бабушка Майи Порошина, которую высокомерный Гнедич считает «*Аттилой в платочке*», с «*куриным умом*» и «*чисто пролетарским типом личности*» [62, с. 4]. Хлесткие реплики этой необразованной, но очень «прогрессивной» женщины обнаруживают крайнее возмущение приспособленчеством отца семейства. Здравый смысл, сквозящий в рассуждениях Полины Семеновны, является выражением не только индивидуального опыта практического освоения мира героиней, но и авторского отношения к происходящему в произведении.

В первом акте пьесы драматург рельефно воссоздает характер Майи. Молодая женщина с достаточно драматичным детством тяжело работает и фактически самостоятельно обеспечивает семью. Она стремится превратить дом в духовное пристанище, с пониманием относится к проблемам мужа, в том числе связанным с нереализованным художественным потенциалом, безгранично доверяет ему. Неискренний в своих чувствах к жене, Гнедич считает пуританское воспитание Майи «*пошлым, мещанским, ханжеским*». Намекая на свою якобы значительную роль в жизни Майи, он претенциозно сравнивает ее с Галатеей Ж. Ж. Руссо, Элизой Дулитл Б. Шоу, называет Пенелопой. В общем контексте произведения эти определения приобретают символический смысл: на ассоциативном уровне за счет соотношения исходного содержания общеизвестных имен и событий сюжета они формируют специфическую атмосферу, проясняют авторское отношение к участникам «любовного треугольника». Нежная жена, заботливая мать, в начале пьесы Майя полностью отвечает традиционной феминной роли женщины.

Постепенно в тексте пьесы получает рельефные очертания фигура Казарцевой – величественной царицы Тамары с мертвой хваткой опытного хищника. Порошина считает ее «*фифой*», а Борис – «*прекрасной, утонченной, аристократической женщиной*», «*роскошной красной розой*» [62, с. 38], (Майя в его «цветочной классификации» является лишь рыженьким одуванчиком, неприметным полевым лютиком). Красивая и талантливая Тамара не работает по специальности и уверенно чувствует себя в роли бизнес-леди. Она «*верно рассчитала свои возможности*», своевременно поняла, что живет «*не во Флоренции времен Ренессанса*» [62, с. 13], и посвятила себя не художественному, а продуктивному жизненному творчеству – вышла замуж за перспективного олигарха, родила ребенка, занялась меценатской деятельностью, приобрела дом в Крыму, в качестве профессионального эксперта ведет поиск самобытных талантов.

Содержание гендерной роли Тамары детерминирует ее личностные качества, моделирует комбинацию индивидуальных черт характера,

способствующих самореализации женщины в разных сферах жизни. При этом основной составляющей успеха Казарцева считает собственную активность. В характере этого андрогинного индивида в равной мере находят выражение признаки как маскулинности, так и феминности. Героиня совмещает в себе и традиционно женские, и традиционно мужские черты характера. Сочетание этих двух ролей, исполнение которых зависит от конкретной ситуации, позволяет Тамаре действовать гибко и решительно. От игры по правилам зависит и высокая самооценка, и ощущение собственного благополучия, ради достижения которого героиня способна разрушить любые препятствия.

Тем не менее М. Виргинская не дает оснований считать фигуру Тамары однозначной, олицетворяющей лишь непривлекательные черты современного общества. Это проницательная личность с развитым чувством женского самоуважения, она владеет кистью, играет на пианино, тонко разбирается в искусстве, литературе, человеческой психологии, не любит суматохи и шума, неуместных эпатажных поступков вокруг себя и чувствует унижение от стремления угодить ей. Опыт и практичность позволяют ей интуитивно угадать несоответствия в характере и внутреннем мире Бориса, которому она советует искать корень зла *«не в мире»* – в себе. Ее адекватная реакция на сетование художника, с определенного момента жизни ощущившего себя мертвецом, позволяет воспринимать пару Казарцева – Гнедич как модель *«индивидуальность – индивид»*. Андрогинный характер Тамары отвечает распространенному типу современного человека.

В образе Бориса автор фокусирует внимание на непривлекательных приметах переходной эпохи. Однако основные черты поведения Бориса, проявившиеся под влиянием Тамары и обстоятельств кризисного времени, возникли задолго до событий, непосредственно отраженных в пьесе. Состояния *«катамарана»* (т. е. устойчивости, непотопляемости при любых жизненных передрягах) Гнедич стремился достичь всегда.

Утрата персонажем признаков маскулинности происходит в пьесе стремительно. На первый план выходят эгоистические мотивы, паразитические

свойства характера Бориса. Отражению этого темпа подчинена и композиция произведения: акты графически разделены на сжатые картины-эпизоды, напоминающие кинематографические кадры, которые в логической последовательности воспроизводят важные моменты общения персонажей, направленного на раскрытие главной идеи пьесы.

В пьесе «Поругание Пенелопы» М. Виргинская прибегает к анализу результатов гендерных трансформаций как способу выявления тенденций современной действительности, фиксирует изменения в сознании человека. Так, «неприметный лютик», верная и надежная Пенелопа, «*простая, как две копейки*» Майя, характер которой в результате вынужденного противостояния жизненным испытаниям получает выразительные признаки маскулинности, становится авторитетным и суровым режиссером спектакля жизни мужа.

Жизнь семьи всегда привлекала внимание М. Виргинской, позволяла актуализировать спектр проблем, связанных с бытием обычного человека. Рассматривая характер и психологию современника в контексте семейных отношений в пьесах «Созвездие мамы», «Дети. Дольче вита» и мн. др., драматург глубоко проникает во внутренний мир героев, воссоздает их духовные коллизии.

Смешая содержательные акценты в сферу приватной жизни, в качестве объекта художественных наблюдений автор выбирает те ценности и эмоции, которые составляют основу межличностных отношений мужчины и женщины. В подобном ракурсе развернута драма главных героев «Робина Боббина», «Тристана и Изольды». Их внутренний мир, мотивы поведения воплощаются средствами психологизма – стилевой доминанты пьес М. Виргинской.

Характеризуя пьесу «Робин Боббин», В. Е. Сердюк акцентирует внимание на социальной направленности ее проблематики, на бездуховности как определяющей черте характера всех персонажей произведения. Обнаруживая упрощенное понимание пьесы, он полагает, что причиной убийства главной героини, совершенного в finale ее любимым и любящим мужем, является тотальная бездуховность молодых людей и алкоголь как «единственный способ борьбы с ней» [38, с. 165].

Характеры воссозданы писательницей рельефно и объемно. Художественное осмысление духовных аспектов жизни современника (в чем отказывает «Робину Боббину» В. Е. Сердюк) становится определяющим. Подтверждение тому – утонченный психологизм пьесы. Автор обнажает глубинный драматизм жизни человека, проявляющийся не во внешних коллизиях, а во внутреннем переживании героями дисгармонии жизни.

Целый арсенал приемов, используемых драматургом (психологическая деталь, изображение аффектных состояний, оттенков мыслей и чувств, умолчание о процессах внутренней жизни героев, самораскрытие через реплику диалога, аналитические и синтетические приемы психологизма), позволяет создать художественно убедительные характеры с тонкой мотивированкой поведения. Нестандартные способы реализации идеи произведения способствуют трансформации социально-проблемной пьесы, жанровую разновидность которой М. Виргинская определяет как «семейно-бытовая», в драму, развивающуюся в психологическом ключе с завязки конфликта до его трагической развязки.

Основу сюжета составляет история молодой женщины, нетипичность характера которой заявлена уже в имени Тоша – Харитина – Эсмеральда. Наделенная духовным миром героинь прошлого (Эсмеральды), она проживает свою (Тошину) жизнь в квартире обывателей с меркантильными интересами. Духовная чистота, искренность и глубина чувств женщины соседствуют с хрупкостью души, впечатлительностью и беспомощностью. М. Виргинская акцентирует внимание на женской привлекательности романтической, начитанной и утонченной героини, образ которой углубляется вследствие использования автором разнообразных приемов подтекстового психологизма.

Особенная роль в системе способов раскрытия внутреннего мира героини принадлежит синтетическим средствам – музыке и литературе, с помощью которых характеризуются психологические состояния женщины, ее умственная и эмоциональная сложность. Широкий круг читательских интересов Тоши характеризует движения ее души: он представлен произведениями французских

поэтов-сюрреалистов Рене Шара, Поля Элюара, стихотворения которых вбирают целую философию бытия. Ход мысли, эмоциональность восприятия окружающего мира находят выражение в метафорических образах:

СЛАВА: *Вы любите булыжную мостовую и не любите асфальт. Я угадал?*

ТОША: *Мощеная улица как речка. Она живая, цветная и всегда как бы движется...*

СЛАВА: *А главное, мощеная улица – печальна?*

ТОША: *Да, потому что напоминает давно минувшие времена и каких-то людей...*

СЛАВА: *О которых мы знаем только, что они жили и умерли...*

ТОША: *Помните у Рене Шара: «Некогда даны были имена различным отрезкам времени. Это день, это месяц, эта церковь пустая – год. Теперь мы подходим вплотную к секунде, когда смерть наиболее яростна, а жизнь обретает самые четкие грани»... По мощеной улице я всегда иду долго – от секунды к секунде. И ощущаю в себе секунды тех, других людей...»* [42, с. 133].

Значение вопросов Славы, ответы на них Тоши вводят читателя во внутренний мир героини. Указывая на внутренние импульсы ощущений и размышлений Тоши, драматург устанавливает причинно-следственные связи между ее впечатлениями, переживаниями и мыслями.

Способом выражения психоэмоциональных состояний женщины становится и музыка, не только обозначенная в ремарке, но и упоминаемая в репликах героев. Особенная эмоциональность «Албанского танго», на котором неоднократно фокусирует внимание М. Виргинская, гармония танца позволяют драматургу передать то, что неподвластно словам. Символические образы гитары и аквариума (хронопные способы художественного психологизма, предметы быта и тонкая психологическая деталь одновременно) позволяют сделать внутренний мир Тоши зримым. Без соотношения с ним хронотопная деталь не имела бы самостоятельного значения. Становясь же одним из ключевых моментов в мировосприятии героини, эта деталь получает определяющую художественную нагрузку, указывает на особенности сознания,

души женщины, ее стремления к бесконфликтной жизни. Прямая связь между аквариумом, который остался от жизни в предыдущем браке, и душой героини обнаруживается в диалоге с Инной. Слова «*это совсем иной мир*» выражают неосуществленную мечту о жизни, исполненной покоя и внутренней гармонии. Аквариум, выброшенный Игорем в окно, преобразуется в символ нереализованной возможности тихого и благополучного семейного счастья. Отправленная туда же гитара в общем контексте пьесы становится символом разорванной гармонии отношений.

Сигналы подтекста (гитара, аквариум, французская поэзия, танго и др.), их значение, отношение к ним Тоши создают в тексте четкий контур сложных эмоциональных состояний героини, ее неопределенных настроений (того, что вызывает в драме затруднения в художественном освоении), трансформируют банальные повседневные отношения членов семьи в драму отчаяния, которая находит выражение в конфликте между «прозой жизни» и «поэзией души».

В процессе создания образа Игоря, мужа Тоши, драматург использует другие средства психологизма, но характер героя воссоздается также глубоко и убедительно. Слава называет Игоря именем вождя гуннов Аттилой, варваром, подчеркивает грубость, неотесанность человека, не способного на тонкие движения души. Однако неверно расценивать Игоря исключительно как варвара. В споре между Славой и Игорем (II акт) «неуч» Игорь не уступает образованному и утонченному сопернику, демонстрирует знание философии, ссылается на Гегеля и Фейербаха. Кроме того, Игорь музыкален, способен анализировать события, делать выводы, понимать губительность среды, в которой вырос. Именно поэтому с Игорем (но никак не от него) хочет уйти Тоша в другую жизнь, с другими отношениями, предпринимает для этого отчаянные, но безуспешные попытки, получая в ответ циничные упреки.

Вместе с тем маска ироничного циника – всего лишь маска, которая вводит в обман при буквальном прочтении пьесы. Это не более чем реакция на черствость и равнодушие мира собственной семьи. Реагируя на все с иронией и издевкой, благородный и доброжелательный Игорь отгораживается от

окружающих, хотя под мрачностью и грубостью прячется живая, страдающая, искренняя душа, способная откликнуться, прийти на помощь. Утратив веру в близких людей, Игорь нашел в своей жене опору в жизни, которую не хочет терять. Авторское внимание фокусируется на сложности человеческой натуры, которую не постичь при поверхностном восприятии.

Психологическое состояние Игоря по ходу развития действия – это стремительно нарастающее внутреннее напряжение, выражающееся в аффектных действиях, в рельефных внешних движениях. Импульсивное выбрасывание разных предметов в окно квартиры становится косвенным способом выражения сущности героя, безошибочным индикатором мгновенных эмоциональных реакций, наглядным изображением психического состояния отчаяния. Прием психологического умолчания, используемый М. Виргинской, даже в достаточно четко построенном образе Игоря оставляет место неясному порыву, ощущению и поступку, которые не поддаются описанию.

Убийство Тоши – не бессмысленная жестокость, не варварство, которое видит В. Е. Сердюк, а действие, совершенное в состоянии аффекта человеком, утрачивающим веру и надежду. М. Виргинская мастерски изображает в этом фрагменте состояние Игоря. После убийства Тоши он не бросился бежать, а просто сидел, ослепленный яростью, пока сознание не вернулось к нему нестерпимой болью. Мгновенный психологический всплеск уступает место анализу, к герою приходит осознание невозможности жить без жены, и он выбрасывается в окно вслед за нею.

Внутренний мир Славы, как и его возлюбленной, автономен и столь же духовен. Именно интеллектуально развитый, проницательный Слава с первого взгляда угадывает в Тоше неординарную личность. Его интуиция безошибочна, так как опирается на знание философии, истории, литературы. Его реплики психологически насыщены и тем характерологичны. Драматург использует средства косвенного психологизма. Способность Славы к сочувствию, тонкость и деликатность обнаруживаются в диалогах, репликах, в ретроспективном обращении к детству как источнику культуры (монолог в I акте пьесы).

Вместе с тем, художественный психологизм у М. Виргинской не ограничиваются изображением внутренней жизни персонажей. Он становится стержнем, объединяющим действие, специфическим эстетическим свойством и стилевым признаком всего драматургического творчества писательницы.

Драматург актуализирует широкий круг проблем, в том числе зависимость современной семьи (и пребывающего в ней современника) от объективных социально-политических, экономических обстоятельств, от обывательской морали; супружеские взаимоотношения, отношения поколений, обязанности и обязательства «отцов» и «детей». Художественные решения драматурга, не навязывающего собственной оценки, а отстраненно фиксирующего сюжетные события, нестандартны, подчас парадоксальны. При этом вполне очевидной является позиция М. Виргинской в отношении нравственных основ жизни современника, которые в течение продолжительного времени игнорировалась как государством, так и обществом.

Особое место в драматургии М. Виргинской занимают пьесы, в которых она обращается к злободневным социальным проблемам, анализирует положение людей, оторванных от общественной жизни, исследует негативные социально-нравственные тенденции последней трети XX века («К нам едет донна Роза, или Ночь после рождества», «Африка, или Девушка с корзиной», «Люди прошлого столетия» и др.) Аналитически мыслящий герой своего времени оценивает последствия политической деятельности власти, размышляет о бесперспективности собственного положения, о своей обреченности. Персонажи пьес «Компания друзей на фоне распада империи», «Еще один конец великой империи», рассмотренных нами во втором разделе, «В пространстве „Килопаун” (Застолье)» – обычные молодые люди, пребывающие в состоянии растерянности, безверия, которые пытаются понять причины, предвидеть возможные последствия того, что с ними происходит. Вовлеченность в действие большого количества персонажей, социальные роли которых не поясняются в перечне действующих лиц (что опосредованно указывает на тяготение драматурга к максимальному обобщению) позволяет предельно типизировать

события, ситуации, характеры, воссоздать многоголосие эпохи, в котором каждый голос получает персональное звучание. В этих пьесах в этическом аспекте осмысливается судьба современника, обусловленная прежде всего социально-политическими факторами, находят выражение всеобщий пессимизм, внутренняя опустошенность, утрата веры в мечту, апокалиптические настроения героев, которые постепенно освобождаются от диктата социальных установок.

Драматург напряженно ищет способы преодоления человеком жизненных неурядиц, сохранения собственной индивидуальности. В связи с этим в ряде пьес М. Виргинской актуализируется идея значимости для человека межличностного общения. Мотив человеческого общения в драматургии писательницы в первую очередь связан с такими нравственными категориями, как любовь и дружба. Дружеская взаимопомощь становится едва ли не единственным, что помогает главному герою пьесы «Под знаком „Килопаун“ (Застолье)» – молодому безногому инвалиду Ивану Сарычеву – выжить в условиях катаклизмов и социальной нестабильности. Дружба и связанные с ней понятия взаимности, благодарности, порядочности, ответственности становятся предметом художественного анализа М. Виргинской в пьесе «Праздник». К главной героине – чуткой, способной воспринять чужую боль Марине – тянутся люди, которые в условиях неупорядоченности, нестабильности мира стремятся «окунуться» в тепло простых дружеских отношений, компенсировать горести взаимопониманием, общением, основанным на доверии. Так драматург утверждает значительность нравственных основ для человека любого времени.

С образом «героя своего времени» у М. Виргинской связан мотив поиска современником способов противостояния давлению кризисной эпохи. Своебычное решение он получает в пьесах «Африка, или Девушка с корзиной» и «Много солнца над Эльдорадо». В них создание человеком или сообществом людей собственного мира рассматривается драматургом как способ преодоления жизненных противоречий и неурядиц.

Герой пьесы «Африка, или Девушка с корзиной», восемнадцатилетний Андрей, относит себя к поколению, которое живет «ползком», устало

следовать официальным установкам, навязанным стандартам поведения. И молодого человека, и его любимую, тридцатипятилетнюю женщину Ларису, угнетает однообразие и запрограммированность существования. В противовес реальной действительности бывшая актриса театра стремится к созданию собственного мира, в котором есть место умным книгам, песням под гитару, духовному общению; она увлекает за собой молодого человека, который уже после смерти Ларисы станет известным писателем.

Не менее значительна для М. Виргинской и идея создания духовной общности людей. Эта мысль получает развитие в пьесе «Много солнца над Эльдорадо» [60], в которой драматург предлагает нетривиальный образ современника, склонного к многоуровневой рефлексии, способного объединить людей на основе духовных принципов. Неизлечимо больной человек, знающий что жить ему осталось совсем недолго, собирает вокруг себя разуверившихся во всем и всех молодых людей, пытается излечить их душу и сознание.

Практически все действие пьесы происходит в ограниченном пространстве маленькой, «бедно обставленной, но уютной и опрятной» квартиры талантливого, но неизвестного поэта и композитора Лерки Ковалева и его сводной сестры Роксаны Былинкиной. Место действия оценивается разными персонажами в зависимости от их жизненных принципов и приоритетов – как «вертеп», «кубло» (мать Роксаны), как «секта» (Леонид), как духовное «Эльдорадо» (друзья Ковалева).

В песнях под гитару, которые исполняет Лерка, «на свет Божий из-под толщи всякого мусора» извлекаются скрытые чувства, человек соотносится с универсальными законами мироздания и бытия, «понемногу начинает себя ценить» [60, с. 28]. Разные по социальному положению, уровню образования и культуры, по-своему талантливые, но невостребованные в государстве курсант Николай Семин, медсестра Галка, официантка Тая, торговка с рынка Настя, ее брат Кот получают возможность преодолеть одиночество, мысль о собственном несовершенстве, освободиться от влияний массового зомбирования,

прорваться сквозь отчужденный мир, объединиться в духовной общности с символическим названием Эльдорадо.

Актуализация мотива дружеского общения, стремления «героя своего времени» к созданию альтернативного по отношению в реальной действительности духовного мира в пьесах «Много солнца над Эльдорадо», «Африка, или Девушка с корзиной», в которых доминируют не внешние события, а динамика рассуждений и движений души персонажей, способствует созданию достаточно своеобразных характеров, разветвлению сюжета, формированию специфичного конфликта, который вбирает в себя ряд микроконфликтов.

Создавая образ героя своего времени, М. Виргинская разрабатывает целый арсенал художественных средств, не свойственных драме эпохи соцреализма. В первую очередь сюда следует отнести прием децентрализации героя, модифицированный психологизм (аналитические и синтетические приемы психологизма, хронотопная деталь, умолчание, изображение аффектных состояний и т. д., позволяющие передать смешанные, спонтанные ощущения, неуверенные настроения, материализовать процессы, происходящие в сфере души).

Обращаясь к злободневным вопросам бытия современного человека и общества, драматург сужает пространство пьес до личностного, способствует разработке новой аксиологии драмы, тесно связанных с ней проблем смысла жизни, самоценности личности и ее неустроенности в жизни. Без дидактизма и морализаторства М. Виргинская осмысляет социальные и моральные аспекты человеческого бытия, раскрывает мироощущение людей в условиях реальной действительности последней трети XX века.

3.2. Тип протагониста в пьесах Марии Виргинской

В пьесах М. Виргинской обращает на себя внимание ряд персонажей, которые на общем фоне соцреалистической драмы выглядят весьма нетипичными и свидетельствуют о детальной разработке драматургом

специфической модели драматического героя, характер которого востребован эпохой переломов и тотальных сдвигов. Условно этот тип можно обозначить как герой-протагонист. Им становится сильная волевая личность с напряженной внутренней жизнью, человек, который размышляет, анализирует, имеет собственное мнение, не подчиняется общему движению жизни, а ищет и находит способы противостояния социально-политической системе, пропагандирует в условиях неоднозначной повседневности общечеловеческие ценности. Ему присущи такие качества, как способность к адекватному, аналитическому оцениванию событий переходного времени, стремление к активному поиску обновленных смыслов человеческого бытия, противодействия негативным тенденциям.

Модель активного героя, вызванного к жизни кризисной эпохой, осваивается автором в пьесах «Завтра» (архитектор А), «Светлое послезавтра» (драматург Кошкин), «Матриарх Козина и Маэстро» (Георгий Ромашов), «Ра, или Джентльмен неудачи» (Рамон Павленко), «Тюрьма Человека» (Ерофей Микулин и Грек).

Осмысливая социально-этические аспекты бытия, герой-протагонист актуализирует не только злободневные вопросы взаимоотношений «человек – общество – государство – власть», но и проблемы смысла жизни, самоценности личности, ее катастрофической неустроенности в мире. Особенностью этого типа персонажа у М. Виргинской становится и то, что, находясь в маргинальной отдаленности от общегосударственной жизни, он не считает себя неудачником, беспомощной жертвой системы, активно борется за справедливость, стремится отстаивать гражданские и человеческие права. Таковы, например, являются и герои знаковых для 80-х годов пьес «Матриарх Козина и Маэстро», «Ра, или Джентльмен неудачи».

В первой пьесе прочувствовать широкий исторический фон позволяют как ретроспективные обращения героев к прошлому, так и замечания относительно настоящего. Конкретика быта интересует автора меньше, чем воссоздание полярных мировоззренческих позиций, которые раскрываются

на фоне развития конфликта между госслужащей Козиной и неожиданно появившимся у нее молодым человеком с гитарой Ромашовым. Драматург углубляет этические коллизии, ориентирует реципиента на восприятие индивидуальной судьбы человека, задумывается об истинных, а не надуманных драмах жизни и отходит от свойственных драме соцреалистического канона упрощенных оценок героев. Конфликт между персонажами, на первый взгляд, является локальным, однако, выявляя серьезные общественные противоречия, он постепенно размыкается во внешний мир.

Специфическое мироощущение, категорическое неприятие существующей реальности Георгием Ромашовым, ставшие причиной многочисленных проблем в жизни героя, вызывают агрессивный отпор Александры Козиной, – апологета преданного служения призрачным идеалам общества, членом которого она себя считает и объявляет. Уже в экспозиции повелительный тон реплик, командирские интонации, четкое обозначение границ, переступать которые не дозволено, обнаруживают в героине тот тип народных избранников, которые вполне целенаправленно отграничивают себя от общества. Из нескольких кратких реплик женщины становится понятно, что общение, ради которого появился странноватый Маэстро, может пройти лишь в установленном хозяйкой формате. Столкновение позиций и взглядов героев позволяет выявить этическое содержание жизни каждого из них, диаметрально противоположное отношение к проблеме предназначения человека, смысла его жизни.

Острая, в определенной мере публицистически тенденциозная дискуссия происходит между «*не просто людьми*», а между двумя разнополюсными «*силами, символами*» [74, с. 45] противоречивой эпохи. Этот спор становится в пьесе одновременно и интеллектуальным поединком, и средством раскрытия индивидуальных характеров и нравственных позиций героев. Георгий Ромашов кардинально отличается от обычного «советского человека», молодого строителя светлого будущего, мечтающего о больших свершениях и победах. Его

характерологичное самоопределение «Я – Робин Гуд социализма», допускающее как наличие «врагов-феодалов», так и тех, кто им противостоит, выявляет духовное кредо героя. Социальным изгоям Ромашов стал не вдруг, не случайно и не на основании чужого опыта. М. Виргинская скрупулезно исследует истоки мировоззренческих убеждений протагониста. Выясняется, что в своей жизни он неоднократно имел возможность столкнуться со «справедливостью» системы, проявленной на разных ее уровнях (отсылки к фактам из судьбы героя содержатся в тексте пьесы). Цена заботы о человеке известна Маэстро из его горького опыта. Именно это дает ему основания подвергнуть аналитическому осмыслению происходящее в окружающем мире. Жестокая правда, которую Ромашов «открывает» Козиной, является результатом познания им жизни.

Песни героя, исполненные под аккомпанемент гитары, обогащают структуру пьесы, эмоционально окрашивают действие, способствуют выражению силы внутренней энергии протагониста, дают дополнительную информацию о его настроениях и убеждениях, подчеркивают стремление протагониста-максималиста жить вопреки установкам, быть несокрушимым в принятии принципиальных решений, ни при каких условиях не опускать «*простреленный флаг*». Кроме того, в драму привносится лирическое начало, получает выражение тенденция к межродовым трансформациям.

В ответ на обвинения Козиной в адрес целого поколения в бездеятельности, безынициативности, раннем конформизме Ромашов обобщает широкий круг проблем молодежи 70-х годов: «*Нас в жизнь втолкнули, как в клетку со множеством запоров, то нельзя, это нельзя, никуда нельзя. Заранее разочарованными выпихнули, циничными, уставшими от всего, что предстояло делать и говорить...*» [74, с. 9]. Он сравнивает обстоятельства жизни молодых людей с неводом для ловли рыбы, аргументирует свои слова имеющими в условиях тоталитарной системы закономерный характер трагическими примерами из своей жизни и жизни погибших товарищей.

Козина – волевой и рассудительный, убежденный в собственной правоте идейный оппонент Ромашова. Презрительно и предвзято

воспринимающая общественную мысль, она не может не отдать должное аналитическому способу мышления Георгия, его честности, бескомпромиссности. Не сомневается Козина и в искренности слов молодого человека: «*Я признаю только один долг – перед совестью. Он подразумевает все прочие, но он – главней*» [74, с. 12].

Приведенная реплика конкретизирует в пьесе мотив противостояния гуманистической и авторитарной совести (определение Э. Фромма). Совесть Козиной определяется не ценностными убеждениями, а предписаниями и запретами, заданными внешними авторитетами. Это многое объясняет в поведении женщины. Привнесенные извне правила становятся нормами совести не потому, что они истинны, а потому, что они опираются на авторитет. Качества, которые порождает авторитарная совесть, – покорность, зависимость, бессилие, греховность (на них достаточно корректно указывает Ромашов), – гарантируют человеку ощущение личного благополучия и безопасности, к которым в течение всей жизни стремилась Александра. Гуманистическая же совесть – это собственный, независимый от внешних санкций и поощрений внутренний голос, нравственная реакция на то, что происходит в реальности. По мысли Э. Фромма, – это «наша реакция на самих себя», «голос нашего настоящего «Я», который «требует от нас жить продуктивно, развиваться полно и гармонично – то есть быть тем, чем мы потенциально являемся» [233].

Реплика Ромашова о переживших предательство и покинутых детях, о которых так часто говорили с высоких трибун и которые приносились в жертву идолам государства, предваряет кульминационное разоблачение, достаточно символичное в общем контексте. По иронии судьбы, Георгий Ромашов – родной сын Александры Козиной, который после рождения воспитывался в другой семье. Неожиданный поворот сюжета побуждает задуматься над проявлением сущности трагического в пьесе, определенной автором как трагикомедия.

Нежеланного для собственной карьеры ребенка уже во время родов Козина встречает словами: «*Ненавижу его! Пусть он лучше умрет! Все равно я его не возьму*» [74, с. 40]. Очень выразительна и финальная ремарка: после ухода Ромашова, побеседовав по телефону, героиня «*кладет трубку. Садится в изнеможении. Звонит будильник. Козина вздрагивает, встает, подходит к зеркалу, приводит в порядок прическу. Принимает энергичный деловой вид*» [74, с. 47]. Никаких трагедий в личной жизни Александры Евгеньевны, которая становится в пьесе выразительным символом целой эпохи, не произошло. Способность продвигаться по ступенькам карьеры ценой измены, без каких бы то ни было сомнений, внутренних потрясений определяет этику поведения Козиной в течение всей жизни. Глубоко трагичны, по мысли М. Виргинской, то время и тот государственный уклад, которые уродуют душу женщины-матери, безжалостно превращая ее в «матриарха».

Модель драматического героя с нетипичным характером, представленная в пьесе «Матриарх Козина и Маэстро», круг актуализированных, продолжительное время замалчиваемых проблем, нетрадиционные способы организации текста (в частности, введение в художественную ткань драмы лирических песен) свидетельствуют о продуктивности творческих экспериментов драматурга. Использование стихотворных строк обнаруживает такую выразительную тенденцию художественного мира М. Виргинской, как лиризация.

Своеобразные художественные решения предложены М. Виргинской в образе главного героя пьесы «Ра, или Джентельмен неудачи». Центральной проблемой произведения, в котором получает развитие специфический тип коллизий, является осознанный выбор человеком принципиальной линии своего поведения в условиях, близких к экстремальным.

М. Виргинская снова акцентирует внимание на нетипичности главного героя: этой задаче подчинены оригинальное имя, символическое значение которого имеет свою историю; упоминание о драматичном прошлом, в котором его же (протагониста) несправедливо упрекают, сложные

обстоятельства, в которые он попадает; воссоздание внутренних переживаний в процессе поиска выхода из затруднительной ситуации; наличие способности к творческому выражению своих мыслей и взглядов, к принятию на себя ответственности за дальнейшую жизнь. На фоне социальной проблематики пьесы, в частности, табуированных в свое время тем судеб воинов-интернационалистов и справедливости советских законов, драматург не только размышляет о сущности независимого человеческого «Я», особенностях его жизненной реализации, но и подвергает проверке на жизнеспособность отдельные нравственные нормы и ценности, составлявшие основы общественной этики социалистической системы.

Человек с двойным именем Рамон (Ра) – Миха Павленко в 1968 году принимает участие в официально не существовавшей войне на территории Чехословакии, получает тяжелое ранение, неоперабельный осколок в голове. Из-за диагностированной медкомиссией «неспособности» к обучению в институте и работе на трудоемком производстве молодой человек вынужден устроиться проводником на железную дорогу, транспортировать продукцию винзавода, охраняя вагоны.

Преданный любимой девушкой, похоронивший мать, Павленко попадает под уголовную статью за махинации, которых не совершал, и оказывается «за бортом» жизни. Результатом рассмотрения дела для Рамона может стать пребывание в тюрьме или возврат якобы растратченных им государственных средств. Способный адекватно, аналитически оценить безосновательность предъявленных обвинений, в то же время понимающий бессмысленность какого бы то ни было сопротивления системе, он обдумывает пути преодоления конфликта, защиты не только себя, но и многих других несправедливо пострадавших людей, руководствуясь при этом лозунгом ирландских повстанцев «полагайся лишь на себя».

Красивый благородный Рамон, признавший себя «джентельменом неудачи», пытается выжить, изменить жизнь к лучшему, надеется «на последнее милосердие жизни» – встречу с женщиной, которая примет его

таким, каким он есть. У героя не только два имени, но и две жизни – «до» и «после». В жизни «до» «был парнишка с могучим потенциалом», который «потом весь вышел» [65, с. 7], в жизни «после» есть лишь предельная неустроенность в мире, отсутствие внутреннего равновесия и общение со своими навязчивыми «призраками». Лирические стихотворения Павленко, вкрапляясь в текст, участвуют в организации общего смысла произведения, усиливают выразительность эмоциональной линии действия, проливают свет на сложные обстоятельства жизни героя, открывают некоторые особенности его характера, помогают в «припадочном» увидеть нормального, глубокого, но надломленного человека. Разбирающийся в мотивах поведения людей, способный в борьбе отстоять свои права, Рамон противостоит миоустройству, в котором нарушение прав человека считается нормой.

Острый драматизм обстоятельств переходной эпохи герои разных произведений М. Виргинской воспринимают и характеризуют по-разному. Георгий Ромашов («Матриарх Козина и Маэстро»), как отмечено, сравнивает обстоятельства жизни с неводом для лова рыбы, Ерофей Кошкин («Светлое послезавтра») чувствует себя полураздавленным, но еще живым котом на дороге («задняя половина – всмятку, а глаза смотрят» [66, с. 85]), Ерофей Микулин и Грек («Тюрьма Человека») приходят к выводу, что «честный человек в банке с пауками не выживет» [72, с. 37].

Рамон Павленко не использует образных сравнений. Погружаясь после тяжелого ранения в специфические состояния сознания, в которых он общается с внезапно появляющимися рядом отцом, врачом, следователем, бывшей девушкой Ленчей, герой переживает драматические противоречия эпохи на подсознательном уровне. В контексте пьесы галлюцинации Ра носят многофункциональный характер: в них обнаруживаются некоторые подробности жизни Рамона, причины дисгармоничных разрывов в сознании, предпринимается попытка обрести духовное равновесие. «Призраки» Павленко, общаясь с которыми, герой самоопределяется в линии поведения, трансформируются в своеобразную систему этических координат. Фрагменты

иной реальности налагаются друг на друга, создают эффект многоголосого общения. «Дважды генерал» отец Рамона (которого молодой человек почти не помнит, но достаточно выразительно представляет) требует не изменять своим принципам, не идти *«против совести»*, бороться до последнего. Врач запрещает скулить, ставить на себе крест, жестко программирует на достойную жизнь. Следователь обвиняет Павленко в растрате, в попытке позиционировать себя жертвой системы, борцом против социальной несправедливости, называет его социально опасным элементом, злостным расхитителем социалистической собственности. Ленча упрекает в неадекватности поведения, неспособности обеспечить семью и т. д. При этом каждый из «призраков» становится внутренним голосом рефлексирующего «Я», побуждает героя к определению своего места в реальной жизни, к поиску отсутствующей в реальной действительности истины, справедливости.

Нетипичная модель драматического героя влияет на специфику межуровневых связей в художественной структуре пьесы. Содержательные элементы текста, в которых раскрывается характер персонажа, нюансируется его настроение, обнаруживаются галлюцинаторные состояния, определяют самобытность и целостность пьесы. Драматург использует ряд деталей, которые не только уточняют образ главного героя, но и влияют на организацию хронотопа. Наиболее выразителен черный зонтик, о котором вспоминает Ленча. Этот старый, изломанный зонт, которым так дорожила мама Рамона (женщина-комиссар, служившая во время войны в артиллерии, свято верившая в Сталина, в идеи социализма) и который (что очень символично) давно не может защитить от дождя, внушает девушке мысль о смерти и служит образным воплощением жизни Павленко в течение продолжительного времени. В finale произведения Глаша (женщина, в чьем лице герой неожиданно находит понимание и поддержку) раскрывает над головой Рамона, сумевшего самостоятельно отстоять себя в суде, новый – цветной – зонтик.

Важны и другие хронотопные детали. Сатирическая повесть О. Генри «Короли и капуста», которую читает Рамон во время командировки, содержит намек на определенное родство всех «банановых республик». Инструкция для проводников вызывает рассуждения героя о том, «что к чему должно приспосабливаться, – жизнь к циркулярам или наоборот» и т. п. Символические образы и мотивы (дороги, тюрьмы, родительского дома с абрикосовым деревом под окнами) способствуют более глубокому и разностороннему раскрытию характера героя, созданию специфической художественной условности.

Итак, герой-протагонист М. Виргинской – воплощение сложности и неоднозначности переходной эпохи, образ бескомпромиссной, внутренне независимой личности, отстаивающей право человека быть собой. Реальность подлежит принципиальной оценке такого героя, поэтому он находится в драматических отношениях с собой и другими, имеет сложную судьбу. Решительность позиции, способность к творческому самовыражению противопоставлены в этой персонажной модели социальной несправедливости и догматизму.

3.3. Условно-исторические и мифологические персонажи в художественной системе пьес драматурга

Многие пьесы М. Виргинской созданы на основе мифов, народных сказок, библейских и этнических легенд. Обобщенная модель персонажа этих произведений ориентирована на поиск человеком смысла жизни и восстановление «вечных» ценностей. Изучение особенностей функционирования в пьесах М. Виргинской этого типа персонажа позволяет углубить общее представление о специфике художественного мышления и творческой манеры драматурга, идейно-стилевых возможностей ее драматургического феномена, индивидуального новаторского вклада в поэтику драмы 80 – 90-х годов прошлого столетия.

В контексте драматических обстоятельств жизни общества, с учетом острых социальных коллизий XX века, обращение писателей к библейским максимам воспринимается, по мысли А. И. Антофийчука, как логическая, в определенном смысле «абсолютная» закономерность [8]. Е. Е. Бондарева отмечает, что для драматургов конца XX – начала XXI веков Священное Писание «становится комплексным рефлексогенным культурным текстом», выполняет функции «концентрации продуктивных сюжетов, смыслообразовательных образов, ассоциативных полей, вариабельных „знаков“» [27, с. 296] (перевод с украинского наш. – Т. Т.).

М. Виргинскую, ориентирующуюся на современного, всесторонне информированного и скептически воспринимающего действительность реципиента, на его интеллектуальный опыт, не устраивает осмысление библейских образов в строгом соответствии, по определению Е. Е. Бондаревой, «концептам канонической евангельской топики». Автор экспериментирует, ищет нестандартные способы освоения библейского материала. Убедиться в этом позволяют пьесы «Евангелие», «Искушение Магдалины», «Собака-Паладин», отражающие нравственно-ценостные предпочтения драматурга, его философские размышления. Библейские максимы получают здесь своеобразную интерпретацию благодаря расстановке новых акцентов. Общая библейская тематика, небольшой объем, максимальная сконцентрированность достаточно специфического – интеллектуального – действия одноактных пьес «Искушение Магдалины» и «Собака-Паладин» дают основания считать их дилогией.

Центральные женские персонажи Библии в любых интерпретациях всегда создавали вокруг себя широкие ассоциативные поля. Выбирая действующими лицами Марию Магдалину («Искушение Магдалины») и Марию Приснодиву, Богородицу («Собака-Паладин»), М. Виргинская оформляет сюжет как острый диспут, во время которого обсуждение философских идей трансформируется в драматическое событие. В пьесах доминирует не изображение жизни, а ее осмысление, находят выражение сложные мысли, требующие соответствующего

уровня восприятия читателя. Рассмотрение социальных конфликтов драматург переносит в плоскость истолкования свободы этического выбора и ответственности человека перед обществом.

Традиционных характеристик канонизированных христианских образов М. Виргинская не меняет, практически полностью реализует их содержательное трансисторическое и транскультурное значение. Вместе с тем ею используются дополнительные семантические элементы, непосредственно связанные с основным значением образа (смысловые коннотации), существенно индивидуализируются характеры. Каждая из героинь дилогии далека от канонизированной схематической фигуры, олицетворяет «вечную женственность», органично сочетающуюся с интеллектуальностью, способностью аналитически мыслить и убедительно аргументировать свои взгляды, вести полемические дискуссии по целому спектру общечеловеческих проблем, среди которых Вера, Идеал, Абсолют, Бог, Человек.

Обращаясь в «Искушении Магдалины» к едва ли не самому парадоксальному персонажу христианской мифологии – Марии Магдалине, – интерес к образу которой не угасает в течение тысячелетий, автор размышляет над важнейшими вопросами человеческого бытия. Магдалина М. Виргинской становится многозначным символом, связывающим два мира – вечный и современный. Потенциал архетипного образа, трансформированного драматургом, получает новые измерения, позволяет воспринять вечные ценности с точки зрения современной жизни.

Свою версию библейского персонажа М. Виргинская создает при помощи контаминации смысловых элементов разных традиций, которые относительно легко угадываются реципиентом, вызывая определенные ассоциации. Представление о характере Магдалины в произведении складывается постепенно, из вступающих во взаимодействие фрагментов, из переплетения мотивов – библейских (греховность Магдалины в жизни «до Христа», дальнейшая верность и преданность в служении идеям Спасителя),

апокрифических (стремление найти свой внутренний мир, владение Магдалины «спасительным знанием», которое помогло противостоять злым космогоническим силам) и литературных (способность Магдалины воздействовать на творческий процесс скульптора, сцена избиения ее толпой). Так автор существенно расширяет границы образа.

Ключевые моменты служения Магдалины отсутствуют в пьесе, но читатель узнает о них из диалогов, характеризующих героиню как человека, стремящегося создать (как во многих пьесах М. Виргинской) собственный мир, влияние на который оказывают идеалы христианской религии, человека, способного самостоятельно принимать судьбоносные решения в соответствии со своими духовными приоритетами.

Драматург ставит героиню перед серьезными аксиологическими вопросами, коллизия смещается в плоскость индивидуального сознания, что находит выражение во внутреннем психологическом конфликте. Система ценностей Марии Магдалины основывается на гуманистических началах и представлена такими чертами, как альтруизм, готовность к самопожертвованию, способность противостоять искушению властью, богатством, славой. Индивидуальное пространство Магдалины четко очерчивается в полемической дискуссии с Демонами, отождествленными в пьесе с абстрактными злыми силами, противостоящими человечеству. Темы дискуссии – Человек и его стремления, Истина, Дух, Душа, Бог.

В ходе дискуссии о сущности человека Демоны утверждают, что люди – «бешеная свора», «им нужны внятные ответы: о справедливости на земле, куске пашни, краюке хлеба», «их интересует вкус райского яблока и место за столом у Спасителя. Они ничем не отличаются от животных, тот же набор инстинктов, не более» [55, с. 15].

Отказ от предложения Демонов уйти туда, где есть покой, достаток, возможность оказывать влияние на окружающих, Магдалина объясняет любовью к человеку, который не по своей вине одинок даже в толпе. Именно поэтому женщина говорит о необходимости передать каждому свое спасительное знание о Душе человеческой, открытое, согласно тексту апокрифического Евангелия

Марии Магдалины, самим Христом. Магдалина убеждена, что Бог – не кумир, не идол, к которому может обратиться человек лишь в трудные моменты с просьбой о помощи; Бог – не человек будущего, не эталон, «*не чиновник, не уборщица, не надсмотрщик! Бог – это и есть мы, люди, кто большие, кто меньшие*», это «*часть вечного света. Он высветил нас, и мы, наконец, увидели свои тени. В себе и там, куда они от нас простираются*» [55, с. 15].

Автор одновременно и очеловечивает образ Марии Магдалины, и значительно расширяет диапазон присущих ей вечных женских качеств. В эпизоде, который показывает взаимоотношения героини с Греком Филаретом, М. Виргинская обращает внимание на то, что лишь «греховная» Магдалина была способна вдохновить талантливого скульптора на творчество. Демон, который под видом Грека Филарета обращается к Магдалине с просьбой вернуть ему вдохновение, получает от женщины ответ, проясняющий ее отношение к общечеловеческой философской мысли о сущности настоящего, не зависящего от переменчивых идеалов искусства:

МАГДАЛИНА. Ты не обидишься, если я скажу правду? Твои богини, они были... мертвые. Начни все заново, Филарет, открой в себе душу... Любая форма, даже самая совершенная, ничто, если нет в ней света, высшего смысла [55, с. 4].

Финал пьесы вносит дополнительные акценты в интерпретацию традиционного образа, обнажает парадоксальность художественного мышления М. Виргинской: даже богоизбранная героиня, более всего ценившая человека, оказывается не способной противостоять разъяренной толпе, в виде которой испытать Магдалину является Демон Гнева. В хлесткой характеристике, которую дает героиня толпе, не в состоянии остановить людей и посыпая проклятия, угадываются общие черты современного, унифицированного в своей бездуховности, разуверившегося во всем общества, зараженного цинизмом и жестокостью: «*Вы не слышали? Бог вошел в меня и каждой клеточкой своего существа я излучаю Его вам навстречу... Нет, это не я безумна – это вы слепы и глухи! Вы состоите из шума и цветных пятен, из пустых желудков и натянутых нервов! ... Демон*

Гнева стоит между нами, и вы кормите его, чтобы и дальше он вел вас друг на друга и против самих себя! ... Мне больно! Неужели и боль моя не передается вам, люди?! ... Вам весело! Вы себе кажетесь такими сильными, правыми! Перестаньте!! Не меня, не меня вы убиваете – себя, своих детей, внуков!.. Боже, останови их! они омерзительны! ... Сукины дети! Убийцы! Да чтобы вас всех распяли на Аппиевой дороге! (падает)» [55, с. 16]. Как видим, расширяя архетипный образ Магдалины, М. Виргинская адаптирует его к современному контексту.

В пьесе «Собака-Паладин» нестандартность подхода к традиции становится очевидной уже в исходной ситуации, представленной в краткой ремарке: «*Мария одиноко сидит на склоне, смотрит в небо. Подкрадывается Иоанн, бросает ей на колени букетик цветов*» [68, с. 1] (выделено мной. – Т. Т.). Многозначность этой символической ремарки раскрывается по ходу действия. Постепенно по отдельным «знаковым» деталям (Мария – дочка немолодых и продолжительное время бездетных Иоахима и Анны, невеста старого Иосифа, сознательно выбирает путь Приснодевства) в этой, на первый взгляд, обычной одинокой женщине, обратившей взгляд к небу, узнается будущая мать того, «имя которому Свет», который ценой своей мученической Смерти, последующей за Его Жизнью, «*по законам иным, чем те, что исповедуются сегодня*» [68, с. 8], будет искупать грехи человечества. Эта постепенность узнавания Приснодевы и Богородицы в Марии, на коленях которой неожиданно появляется букетик цветов, создает напряженные содержательные отношения между текстом и его восприятием, позволяет отойти от традиции изображения образа Скорбящей Матери, «через который, с одной стороны, передаются страдания Божьей Матери, а с другой – трагизм земных матерей всех времен» [8, с. 23] (перевод с украинского наш. – Т. Т.), не исчерпывающей всего энергетического потенциала самой почитаемой женщины в христианской религии. Приснодева М. Виргинской иная, художественная интерпретация образа Богородицы в пьесе и глубоко

традиционная, и индивидуально-авторская одновременно. Мария становится проповедницей такой любви, которая направляет человека к духовному совершенствованию, побуждает к борьбе с порочными представлениями о господствующих в обществе социально-культурных ценностях.

Многоплановая универсальность образа позволила драматургу смоделировать то обстоятельство жизни Богородицы, которого нет в ни одном из первоисточников: предложение от влюбленного в нее, способного сделать счастливой в «земной» жизни Иоанна Севера (в недавнем прошлом безжалостного и жестокого легионера) о замужестве. Воссоздавая такое исключительно «человеческое» жизненное событие, драматург приближает сакральный библейский образ Марии к реальной действительности, очеловечивает его, соотносит с ситуациями жизни обычных людей. Вместе с тем, сохранение высокого смысла традиционного образа позволяет дистанцировать его, вывести на более высокий, чем осмысление злободневных вопросов, уровень. В пьесе тесно переплетаются абстрактное и конкретное, божественное и человеческое, небесное и земное. Этот неожиданный подход в известной степени отдаляет Марию от протосюжетов, делает современную нравственно-психологическую мотивацию семантически подвижной, позволяет заинтриговать читателя, актуализировать целый ряд аспектов, созвучных духовным запросам воспринимающей эпохи, опыт которой допускает новое прочтениеprotoобраза, дает возможность найти ранее не осознаваемые смыслы.

Известные из библейских первоисточников универсальные черты характера Приснодевы и Богородицы становятся основой матрицы характера героини «Собаки-Паладина», но лишь ими драматург не ограничивается. Традиционный зримый образ Богородицы, в котором находят выражение такие безупречные духовные качества, как доброта, мудрость, милосердие, сочувствие, терпимость, смирение, великодушие, преданность, отсутствие зависти, божественное спокойствие, дополняются М. Виргинской новыми качествами (владение духовным знанием о человеке и его бытии, добровольный

уход из мира человеческих грехов, отказ от земных привязанностей, эмоциональное восприятие социальной несправедливости, рассудительность, способность убеждать, влиять на поведение и мышление людей). Свою предстоящую жертву героиня М. Виргинской воспринимает не только как неизбежную, но и как обязательную, необходимую для спасения человечества.

Диалог между Марией и Иоанном Севером выстраивается в форме диспута-поединка, который в четкой аргументации, логической последовательности стремительно разворачивается по восходящей линии. Она может быть представлена следующей схемой: смысл Приснодевства Марии, ее отказа от личного счастья —> осознанность необходимости и высшей целесообразности предстоящей жертвы —> нравственно-этические требования к человечеству в целом и каждому человеку в отдельности. В дискуссии получают осмысление законы, которые «исповедуются сегодня», отражается борьба полярных систем мировоззрения, принципиальные отличия в понимании персонажами понятий «благо», «человек», «свет», «тьма», «жизнь», «смерть», «страдание», «духовная близость», «плотское наслаждение», «Вера» (которая «не нуждается в доказательствах», потому что «выше сомнений») как Абсолют, как Идея, как главная максима человеческой жизни. Важнейшим из этих понятий, исходя из контекста произведения, становится Любовь. Следует добавить, что хотя отношение М. Виргинской к церкви не было однозначным, в пьесе «Собака-Паладин» ее размышления развиваются в русле той системы восприятия упомянутого феномена, которое близко христианскому мировоззрению.

Отдельная содержательная линия пьесы связана с проблемой предназначения человека. Север нравится себе таким, каков он есть: «Я люблю свою плоть», «Никогда не стану аскетом! Мне это претит! Я... горжусь тем, что я такой же, как все! Такая же тварь, как все человечество! Я хочу быть со всеми, а не против всех и самого себя» [68, с. 6]. Легионер считает, что быть человеком — значит иметь естественные, земные желания, которые должны быть и у самой Марии. Женщина же отвечает вопросом: «Кто большие

человек? Богач, у бедной женщины забравший последнюю овцу за долги, или странник, что пожалел женщину и уплатил ее долг? Пьяный рыбак, избивавший в корчме худенького мальчишку – просто так, из удовольствия быть! – или дряхлый старик, что не убрался заступиться за мальчика? Кто больше человек?» [68, с. 3].

Мария считает, что каждый должен всмотреться в себя, прийти «к себе». Героиня манифестирует свой мир, в котором не может быть места неоправданной жестокости, убийству, эгоистическим стремлениям, мир, наполненный милосердием, любовью, лишенной собственнических инстинктов.

С точки зрения общечеловеческой этики пространные рассуждения изображаемой М. Виргинской Приснодевы и Богородицы не является чем-то новым. Общеизвестное содержание того, что она исповедует, отражает высокие этические принципы, гуманистические идеалы человечества. Однако изменение ракурса художественного изображения, экспериментальная исходная ситуация произведения, его необычный контекст позволяют воспринять все, что утверждает Мария, в других измерениях, в которых суждения «следует одержать победу над собой», человек не может быть счастливым, пока будет «стремиться получать, а не отдавать», приобретают обновленный смысл.

В пьесе практически отсутствуют перипетии внешнего действия, но ей присуща предельная интенсивность действия интеллектуального. В напряженном диалоге сталкиваются не только характеры женщины и мужчины, который хочет стать для любимой мужем, – происходит столкновение мыслей, взглядов, жизненных позиций. Абстрактные идеи доверяются автором тем персонажам, для которых содержание этих идей является не только непосредственным проявлением их индивидуальности, но и частью личной жизни. Так драматургом осуществляется персонификация разных способов отношения к миру, конструирование модели возможного мироустройства, художественное постижение концептуальной мысли о поиске источников гармонии.

Значительность общекультурного содержания известного образа в пьесе позволяет считать его (образ) отдельным структурным элементом, влияющим на

формирование конфликта, хронотопа, в котором категория Вечности занимает особое место. Форма выражения основного смысла, интерпретация гуманистического содержания Приснодевства Марии, ее спокойной и мужественной готовности к осознанной жертве ради спасения человечества служит своеобразной нравственной альтернативой античеловеческой, лишенной духовных начал идеологии. Поведение Марии побуждает Иоанна к принятию собственного решения. Его самоубийство в парадоксальном finale произведения внешне завершает пьесу, но основная проблема остается открытой.

Одноактные пьесы «Искушение Магдалины» и «Собака–Паладин» убеждают в нестандартности подходов М. Виргинской к освоению библейского материала. За счет усиления ею психологического подтекста, активизации интеллектуальных плоскостей диалогов ожидают притчевые схемы, утверждается аксиологическая самостоятельность характеров персонажей, основными признаками которых являются духовная независимость, целостный внутренний мир, базированный на гуманистических идеалах и ценностях. Идеи любви и милосердия – мощный фундамент этических позиций обеих героинь – являются основополагающими не только для христианского учения, но и для того нового мира, к формированию которого стремится драматург. Активизация в дилогии этих идей позволяет ощутить тоску М. Виргинской по духовной гармонии, практически отсутствующей в современном мире. Между этой утонченной игрой аналитического ума писательницы и проблемами этики, на которых она акцентирует внимание, устанавливается сбалансированное художественное равновесие.

Своеобразная игра с традицией находит выражение в пьесе «Граждане Боспора и Херсонеса», основанной на материале крымской легенды «Гикия – спасительница Херсонеса». Перекодировка традиционных характеристик образных структур, на которую повлияли новые тенденции в развитии общественного сознания последней трети XX века (стремление к философскому постижению общебытийных феноменов; разочарование в гражданских идеалах и ценностях; поиск способов противодействия нравственным ориентирам

предыдущих десятилетий и т. п.), позволяет М. Виргинской предложить достаточно оригинальную версию событий первоисточника.

Ряд исторических фактов «проливает» свет на парадоксальность сюжета пьесы. Херсонесская историография со времен Сириска – древнегреческого историка из Херсонеса Таврического – скрупулезно фиксировала случаи предотвращения попыток заговоров и мятежей, вела хронику неоднозначных взаимоотношений мегаполиса с соседними государствами, в том числе с Боспорским царством – главным соперником Херсонеса. Историография всегда была патриотической, направленной прежде всего на воспитание высоких гражданских чувств. Слова «свобода», «спасение» занимали ключевые позиции в драматической истории мегаполиса, его культуре. Свобода ценилась процветающим, зажиточным городом, всеми его обитателями превыше всего. Сохранить свободу, демократический уклад жизни города – означало спасти его. Гикия, героиня гераклейского сказания, к которому обращается М. Виргинская, традиционно считалась легендарной женщиной, спасшей город от рабства и гибели. Важнейшими атрибутами ее символической фигуры были патриотизм, гражданственность, осознание своей причастности к отчизне и народу. В свою очередь, сын боспорского царя, который, по легенде, женившись на дочери верховного правителя Херсонеса, предпринял коварную попытку подчинить себе город, заслужил славу человека вероломного, не достойного уважения. Воспитательная цель легенды была настолько очевидной, что девять веков спустя Константин Багрянородный – император Византии (которой со временем был подчинен Херсонес) – в обращенное своему сыну и наследнику наставление «Об управлении империей» поместил и героическую легенду о Гикии.

Пьеса М. Виргинской лишена дидактичности, морализаторства, навязывания идеологем. В ней кардинально меняется логика межличностных взаимоотношений, которая определяется общественными интересами города, государства, предлагается иная шкала этических ценностей, а созвучное тенденциям эпохи-реципиента понятие «свобода» рассматривается в

нескольких контекстах: свобода общественная, коллективная, индивидуальная, свобода волеизъявления, этического выбора.

Позиции персонажей в «Гражданах Боспора и Херсонеса» (дочери архонта Гикии, ее служанки Геро, боспорского царевича Асандра) рассматриваются автором с точки зрения волевых, самодостаточных личностей со сложно структурированным внутренним миром, определяющим жизненные принципы и поведение. Индивидуализация образов в пьесе осуществляется через реализацию целой системы антиномичных связей. При этом в характере каждого героя органично сочетаются взаимоисключающие (с точки зрения обыденной логики) черты. Непредсказуемость, парадоксальность поведения Гикии и Асандра вступают в противоречие не только с традиционными взглядами, но и с исходными моментами экспозиции произведения. М. Виргинская отходит от общепринятой трактовки, психологически усложняет характеры персонажей, воспринимает линию их поведения сквозь призму личной жизни. Это обуславливает существенное расширение функциональности драматического героя. На авансцене пьесы «Граждане Боспора и Херсонеса» не столкновение враждующих лагерей (на что прямо указывает название произведения), а внутренняя борьба персонажей, в первую очередь с самими собой.

Уже в экспозиции находит выражение мысль, выводящая за пределы воспитательного смысла первоисточника. Гикия и Асандр, чей брак выгоден враждующим Боспору и Херсонесу, – это две судьбы, две жизни, оказавшиеся на одном жертвенном алтаре. Так драматург вводит в произведение транскультурные мотивы жизни, судьбы, жертвы, имеющие общечеловеческое значение. Именно в рамках соотношения этих понятий развивается специфическое действие. Камертоном степени драматизма событий, о которых идет речь в экспозиции, служат психологически тонко мотивированные реакции героев на происходящее, а катализаторами действия – внутренние коллизии героев. В дискуссии Гикии и Асандра о сложных взаимоотношениях Боспора и Херсонеса (I акт) автор полностью уравнивает исходные права персонажей,

характеры которых не являются статичными в пьесе, а динамично развиваются по ходу действия.

Гикия в начале произведения – это испуганная девушка, которая заочно ненавидит мужа – жестокого убийцу многих своих сограждан, считает Асандра «мечом Боспора, брошенным на... ложе» [42, с. 10]. Постепенно М. Виргинская углубляет образ женщины: это и благодарная дочь, которая бережет память херсонеситов об отце, и заботливая хозяйка, и жена, которая искренне, самоотверженно любит своего мужа, стремится сделать счастливым того, от кого в ближайшее время ожидает ребенка.

Переживания Гикии (в частности, ревность к рабыне Геро, в прошлом знатной боспорки, жены побратима Асандра, опасения за судьбу своих сограждан и мн. др.) позволяют не только обнажить впечатлительную душу героини, но и понять основные мотивы ее жестокого решения, принятого после неожиданного разоблачения боспорского заговора. Казнь боспорцев, превратившаяся в безжалостное убийство, воспринимается Гикией в finale как конец жизни, конец ее веры, уважения к своим «мужественным» согражданам. Жертва, принесенная героиней, вызывает у нее не радость победы, а острую боль, горькое разочарование, осознание бессмыслинности своего «героического» поступка. Чужими становятся не реальные враги, которые скрывались в доме Гикии, а трусливые соотечественники. Несоответствие идеалов действительности (общество, которое больше всего ценит свою свободу, цинично презирает индивидуальную свободу других, утрачивает элементарные нравственные принципы) вызывает у нее чувство глубокого разочарования, Гикия считает себя не освободительницей, а предательницей.

Асандру были обещаны поддержка, защищенность, в ближайшем будущем не только херсонесское гражданство, но и должность архонта. В человеке, которого горожане воспринимают только как врага, драматург подчеркивает благородство характера. Этот мужественный, молчаливый воин «со светлым лицом», «умными внимательными глазами», «улыбкой от души»,

«беззащитной как у ребенка» [42, с. 6], хочет настоящего, а не бутафорского мира. В тексте неоднократно акцентируется внимание на унизительности положения Асандра, по факту приравненного в своих правах к рабу или вольноотпущеннику, которые не имели ни гражданства, ни возможности свободно покинуть черту города. Если отомстить за подобную судьбу царевича мечтали все мальчишки Боспора, какие чувства могли проснуться у гордого воина?

Важную роль в произведении играет реализация модели своеобразных отношений Гикии и Геро. Главная героиня называет служанку своей матерью, сестрой, подругой, еще в экспозиции пьесы акцентирует внимание на влиянии боспорки на формирование своего характера. Рабыня Геро в пьесе является и антиподом, и двойником Гикии, образует с ней психологическую параллель. Противопоставляя Гикию и Геро, автор вместе с тем объединяет их образы в единое семантическое целое, анализирует катастрофические изменения в сознании и мировосприятии обеих героинь, спровоцированные схожими обстоятельствами жизни, общность трагической судьбы (потеря во время трагических событий любимых мужей, нерожденных детей, родного города, собственной души).

Пребывающая в пограничных состояниях сознания Геро напоминает Гикии «жрицу, которая накликает беду» [42, с. 11]. Ее пророчества, заклинания, близкие к сумасшествию или бреду, усиливают эмоциональную выразительность пьесы. Геро становится одновременно и дополнительным фактором в мотивации поведения главных героев, и своеобразным комментатором хода событий, и одним из участников модифицированного конфликта легенды.

Переставляя акценты в мотивах поведения героев первоисточника, М. Виргинская существенно расширяет проблематику пьесы. При помощи приемов художественного психологизма она передает широкую гамму чувств, которые испытывают все действующие лица произведения. В процессе своего свободного волеизъявления (определяющий фактор в

процессе создания характеров персонажей пьесы) герои совершают не социальный, а этический выбор. Асандр решает, быть или не быть ему рабом, планирует ценой малой крови захватить власть, стать архонтом Херсонеса. Вопрос выбора Гикии, которая неожиданно узнает о намерениях Асандра, – жить или умереть человеку, изменившему ее мировоззрение, жизненные ценности. При этом вряд ли можно считать волеизъявление Гикии полностью свободным: на него оказывают влияние внешние обстоятельства, в нем дает о себе знать сложная цепь зависимостей, отразивших внутренние драматические коллизии между нравственными законами, голосом сердца и ума. Стечение фатальных обстоятельств (двусмысленное общение Асандра с Геро, встреча Гикии с кудрявым мальчиком), под воздействием которых оказывается женщина, побуждает ее обречь любимого на смерть. Выбор Геро (предупредить или не предупредить Асандра) определяется горьким жизненным опытом героини.

В кульминационной точке развития действия (сцена тщательно спланированного херсонесситами убийства Асандра и его воинов) открывается истинный – трагический – смысл результатов этического выбора персонажей. Самым тяжелым испытанием для Гики становится убийство боспорцев. С гибелью мужа к ней приходит осознание тяжкой вины как результата нарушения этических законов.

Сохраняя традиционную фабулу практически неизменной, драматург, вместе с тем, изменяет ракурсы изображения, переносит внимание с внешних событий на отдельные характеры, внутренний мир героев, предлагает иную мотивацию их поступков, по-новому расставляет акценты в конфликте легенды. Разрушается принцип открытого противостояния, отрицается официально-патриотическая идея, углубляются философско-психологические аспекты, перераспределяются приоритеты и таким образом утверждается субъективность авторской истины.

М. Виргинская адаптирует культурный опыт человечества к запросам современного общества, создает модели универсального характера, акцентирует «вечную» актуальность целого спектра нравственных вопросов.

Ее произведения способствуют формированию новейших этико-эстетических парадигм. Разработка архетипных образов позволяет художественному миру драматурга обрести символическую условность, в которой соединяются два мира – «вечный» и современный.

Выводы

Социокультурная ситуация, сложившаяся в 70 – 90-е годы, обусловила создание М. Виргинской ряда моделей нового, неординарного, лишенного схематизма персонажа. Прибегая к деконструкции прежней концепции драматического героя («советского человека», соцреалистического «героя-современника», «человека-винтика»), писательница разрушает плоскую, упрощенную модель персонажа предыдущих лет, разрабатывает модель героя, «адекватного социуму». Драматический герой М. Виргинской утрачивает признаки «клишированной маски», его характер существенно усложняется. В процессе его создания автор обновляет аксиологию драмы, тесно связывая с ней проблемы смысла жизни, самосознания и самоопределения личности, ее неустроенности в мире. При этом наиболее выразительным становится тяготение к деидеологизации, индивидуализации, психологизации персонажа.

«Герой своего времени» в драматургии М. Виргинской воплощает общие черты человека последней трети прошлого века. Он подчеркнуто негероичен, его характер не укладывается в рамки определений «позитивный – негативный».

Драматург исследует различные аспекты жизни своего современника, соотносит его судьбу с контекстом эпохи тотальных потрясений, констатирует предельную зависимость драматизма судьбы простого человека от объективных социально-политических факторов, с которыми связаны процессы общественной дивергенции, социальной энтропии, воспринятых и оцененных через призму индивидуального сознания. На место соцреалистической веры в светлое будущее, коллективного «ура»-оптимизма

приходят безверие, разочарованность, растерянность, обреченность, ощущение бессмыслинности существования, недоверие к этическим ценностям предыдущих десятилетий, массовый отказ от общественной деятельности, «усталость» от идеологии.

«Герой своего времени» изображается в ракурсах, не характерных для драмы предыдущих десятилетий: он ощущает себя заложником социальной системы, не имеет надежды на будущее, уверенности в завтрашнем дне, аналитически оценивает последствия политической деятельности власти, размышляет над особенностями положения человека в современном мире, в условиях неопределенности и социального хаоса задает вопросы: «как жить», «для чего», «какую исповедовать мораль»; ищет способы противостояния тотальным переломам. Внутренний мир индивидуальности, утратившей устойчивые нравственные ориентиры в десакрализованной действительности, становится у М. Виргинской точкой пересечения многочисленных исторических, социальных, психологических закономерностей.

Особенности характера и психологии созданного М. Виргинской образа «героя своего времени» обусловлены тем, что причины нравственной и духовной несостоятельности личности драматург усматривает не столько в реалиях социальной действительности, сколько в самом человеке, на которого возлагает ответственность за его внутренний мир и гармоничные отношения с окружающими. Такая исходная мировоззренческая позиция автора объясняет утрату для героя приоритета социального над личностным, усиление в концепции его образа антропоцентрических и онтологических мотивов.

Внутренний дискомфорт в дисгармоничном, десакрализованном мире «герой своего времени» пытается преодолеть в замкнутом круге семьи, дружеской компании, где может выразить свои сомнения, страхи, обиды, найти понимание и искреннее участие. При этом каждый из персонажей получает право на собственную точку зрения, индивидуальное пространство,

в котором посредством расширенных рефлексий, ретроспективных обращений, изображения онирических состояний очерчивается достаточно сложный психологический рисунок характера. В образе героя времени находят выражение оптимистические настроения автора, вера в лучшие – человеческие – черты личности.

Оригинальным художественным достижением М. Виргинской можно считать разработку модели специфического, нетипичного героя – протагониста, и характер, и поведение которого отражают парадоксальный дух времени. Такому герою присущи духовный максимализм, своеобразный рыцарский кодекс чести. Его выразительными свойствами становятся тяготение к аналитической оценке событий переходной эпохи, стремление к поиску новых смыслов бытия, осознанное противодействие негативным тенденциям. В эпицентре художественного внимания оказывается человек, способный не только к внутренней рефлексии, но и к активному внешнему действию, что не было свойственно воплощенному в пьесах М. Виргинской типу «героя своего времени».

Склонный к осмыслинию социально-нравственных аспектов бытия, герой-протагонист актуализирует не только злободневные вопросы взаимоотношений «человек – общество – государство – власть», но и проблемы смысла жизни, самосознания личности, ее самоценности и дисгармоничных отношений с миром. Пребывая в маргинальной обособленности от общественной жизни, он не считает себя и не является неудачником, немощной жертвой социальной системы, а деятельно борется за справедливость, стремится отстаивать гражданские и человеческие права.

Рефлексирующий, не способный вписаться в свое время волевой протагонист открыто декларирует право на свободу личной жизни, стремится к субъективной интерпретации мира вне рамок государственной идеологии, осознает собственный индивидуальный мир как самодостаточную ценность. Он осуществляет нравственный выбор, принимает судьбоносные решения, исходя не из официальных установок, а на основании собственных

императивов и убеждений, базирующихся не на идеологических догмах, а на духовных измерениях, общекультурных ценностях. Обязательное свойство характера подобного героя – способность к творчеству. Основными средствами создания образа протагониста являются художественный психологизм, проявляющийся в расширенной рефлексии.

Не менее продуктивной моделью героя в драме М. Виргинской является ориентированный на поиск смысла жизни, возобновление гуманистических ценностей условно-исторический и мифологический герой, связывающий два мира – «вечный» и современный. «Глубинная правда» культурных символов, аккумулирующая внеэтнические, вневременные, внеисторические нравственные принципы и рельефно отражающая общие закономерности гармоничного бытия человечества, становится смыслообразующей основой многих пьес М. Виргинской, обнаруживает такие характерные признаки художественного мышления драматурга, как философичность, парадоксальность.

Характер художественной интерпретации автором библейских, мифологических и легендарных образов определяется стремлением к осмыслинию извечных проблем бытия в новых ракурсах, а также опытом кризисной эпохи. Переосмыленные традиционные образы, проникая в современный контекст драмы, благодаря многоплановости своих содержательных характеристик обнаруживают чрезвычайную гибкость и емкость, адаптируются к разнообразным духовным запросам эпохи-реципиента, позволяют на уровне символов и развернутых метафор воссоздать особенности внутреннего мира и поступков человека, отстраненно рассмотреть поведенческие и аксиологические нормы реальной действительности.

РАЗДЕЛ 4.

ПОЭТИКА ДРАМЫ МАРИИ ВИРГИНСКОЙ:

ХРОНОТОП, СЮЖЕТ, КОНФЛИКТ

Альтернативная драматургия 70 – 90-х годов прошлого века представлена творчеством драматургов, формирование мировоззренческих и художественных принципов которых было обусловлено общими предпосылками, схожими обстоятельствами жизни в переходную эпоху и процессами индивидуализации художественного сознания. Учитывая значительность этих процессов, Н. Ф. Копыстянская отмечает: «Художественное произведение оценивается не по тому, как автор воссоздал действительность, а по тому, каким он создал новый художественный мир, не похожий на художественные миры других авторов, как реализовал свое творческое „я“» [138, с. 251] (перевод с украинского наш. – Т.Т.).

Творчество М. Виргинской на фоне драматургического процесса последней трети XX столетия выделяется не только своеобразием содер жательных плоскостей художественного мира, но и поэтикой, в частности, таких уровней художественной структуры, как хронотоп, сюжет, действие, конфликт. Специфика понимания автором бытийных основ жизни во многом определяет оригинальность построения, стилистики ее пьес.

Авторское сознание непосредственно влияет на характер авторской деятельности, находит выражение в нетрадиционной пространственно-временной мыслеформе, в существенном усилении интеллектуальной и эмоциональной линий действия, в видоизмененном конфликте пьес, в расширении функций паратекста. Изображение драматургом многоликости и сложностей реальной жизни происходит в разнообразных и усложненных драматургических формах. Подобная связь, которая становится одним из основных законов творчества М. Виргинской, ее динамичного, многозначного художественного мира, свидетельствует об ощутимом усилении в драме 70 – 90-х годов XX века авторской активности.

4.1. Художественный хронотоп драматургии Марии Виргинской

Драматургия последней трети XX века сформировала новые тенденции в изображении времени и пространства, предложила множество художественных интерпретаций хронотопа и способов его понимания. В пьесах этого периода оригинально осмыслен характер временных и пространственных связей во внешнем и внутреннем мире человека, во взаимозависимости этих миров, открывающихся как неоднозначное, подчас парадоксальное художественное единство. Эта универсальная категория приобретает выразительную многофункциональность в процессе смыслообразования и в художественном мире драматургии М. Виргинской: время и пространство, принимающие участие в формировании самобытной условности, более, чем любые другие структурные компоненты, объясняют специфику художественного мышления драматурга.

Общий для драматургов переходной эпохи «исключительный интерес к пространству и способность придавать ему первостепенное значение» [241, с. 249] наблюдается во многих пьесах представителей альтернативной драматургии 70 – 90-х годов. Художественное пространство драмы М. Виргинской имеет свои особенности, разворачивается в специфически воспринятом автором и не менее специфично изображенном времени, которое становится одним из продуктивных способов организации эстетической целостности, воплощает отдельные, вполне самодостаточные смысловые линии текстов, позволяет убедиться в справедливости мысли М. Бахтина о том, что «основным в хронотопе является время» [16, с. 235]. Разнообразные формы смещения линейных временных перспектив пьес М. Виргинской, их особенная динамика способствуют преобразованию времени в многослойную и разновекторную духовную субстанцию, которая обнаруживает философичность в связях со смысловыми константами художественного мира. Способы организации художественной структуры целого ряда произведений прямо указывают на наличие у М. Виргинской

индивидуально-авторской концепции времени, его перцептуального восприятия. Наиболее репрезентативны в этом аспекте пьесы «Конкистадоры», «Созвездие мамы», «Была ли жизнь?», «Колесо», «Светлое послезавтра», в которых четко разграничены время изображения (художественное время) и изображенное время (сюжетное), вполне очевидно между собой не совпадающие. Это несовпадение не только обнаруживает определенные свойства субъективно воспринятого писательницей времени, но и выполняет функцию оригинального художественного приема, маркирует игру драматурга со временем, способствует разрушению традиционного тяготения драмы к «замкнутым во времени и пространстве картинам» [236, с. 46]. Время изображения воздействует на завершение эстетического целого драмы, становится символичной рамкой, внутри которой реализуется авторская оценка героя и событий, воплощается определенная система этических ценностей.

В художественном мире М. Виргинской обращает на себя внимание такое свойство времени изображения, как единство прошлого, настоящего и будущего. Уже в первых драматургических опытах писательницы находит выражение мировоззренческая идея условности их разделения. Она перекликается с концепцией времени Св. Августина, который отрицает объективированное существование прошлого, настоящего и будущего, разграничивает время, которое «мыслится» и время, которое «проживается», преобразует понятие времени во внутреннее психическое состояние личности. По мысли теолога, время зависит только от субъективного восприятия человека и является мерой чего-то умственного: мерой прошедших событий, какими они были, будущих событий, какими они могут быть, и настоящих событий, какими они есть в опыте и совмещаются в уме [1].

В начале XX века сходные взгляды развивает Н. А. Бердяев, мысли которого близки М. Виргинской. Размышляя над сложными философскими вопросами взаимосвязанности времени и вечности, философ приходит к выводу о том, что нет смысла «разрывать нить во времени на три части»,

разбивать время на прошлое, настоящее и будущее – «их нет». В мире существует «истинное время, в котором отсутствует разрыв между прошлым, настоящим и будущим, – время ноумenalное, а не феноменальное». По мысли Н. А. Бердяева, есть целостная жизнь, которая объединяет прошлое, настоящее и будущее во всеединство, поэтому действительность, которая отошла в прошлое, не менее реальна, чем та, которая осуществляется в настоящий момент, или та, что будет осуществляться в будущем [19, с. 123].

Подобное ощущение времени дает о себе знать во многих пьесах М. Виргинской, указывает основные направления декодирования общего смысла произведений. В них обнаруживается возможность существования единого, неделимого времени, что находит выражение и на композиционном, и на стилистическом уровнях. Так, например, уже в «Конкистадорах» идея единства времени, относительности в рамках Вселенной прошлого, настоящего и будущего находит оригинальное выражение в finale пьесы, где, стремясь выйти за хронологические рамки индивидуальной человеческой жизни, драматург помещает главных героев произведения – конкистадоров Пабло де Монте-Кларо и Рикардо де Амарго, реинкарнированного (что также имеет свой смысл) в современного писателя Андрея, – в абстрактное пространство перекрестка разных культур и эпох. В философской беседе при встрече конкистадоров прошлого и будущего получает развитие идея духовного единства разных времен, разных пространств, которая обретает художественное решение и в пьесах, созданных позже.

Оригинально воплощается эта идея в пьесе «Созвездие мамы», в которой через изображение событий жизни обычной семьи автор выходит к обобщению «вечных» проблем. В событийный ряд произведения, оформленного по монтажному принципу, без явной каузальной связи автор помещает разнородные, но равноценные содержательные единицы: поступки персонажей, их мысли, движения души, воспоминания сыновей умирающей женщины о детстве, юности, разговоры о матери, отдельные эпизоды жизни действующих лиц. Каждый из этих компонентов, отражающих по ходу

действия то, что происходило, происходит или может произойти, становится одновременно и отдельным фрагментом целостной жизни с ее ценностными моментами, и своеобразной психологически содергательной единицей времени, которая находится в динамической взаимосвязи с другими в процессе формирования общего смысла произведения. Внимание фокусируется не только на времени, которое проживается, но и на времени, которое переживается. При этом прошлое удерживается всеми действующими лицами в «грамматическом настоящем», выявляет целый комплекс личных переживаний и представлений. Именно «удержанное прошлое» является для персонажей мостиком к «возможному будущему». Не объективное, последовательное, хронологическое движение времени, а индивидуальное сознание персонажей, способное свободно перемещаться в разных содергательных направлениях, в любую «временную» точку своей жизни, определяет семантическое наполнение образа времени в пьесе. Неоднородное и неодномерное художественное время, объединяющее прошлое, настоящее и будущее отдельной семьи, преобразуется во внутренний момент Вечности. В дискретной структуре произведения нивелируются смысловые разрывы между тем, что было, есть или может быть, образ времени получает созерцательные, лиро-эпические свойства, такую несвойственную для него особенность, как обратность.

Обратность является характерным признаком времени изображения многих произведений М. Виргинской. Своебразно художественное решение обратного времени в пьесе «Колесо», символическое название которой отсылает к одному из древнейших универсальных символов цивилизации. За всю историю человечества символ колеса вобрал в себя множество смысловых оттенков. В разных традициях с ним связываются различные мифологические и религиозные представления, исходящие из способности колеса очерчивать траекторию круга, каждая точка которой является равнозначной. Колесо символизирует и вечный круг жизни и бытия человека (рождение, смерть, неизбежное возрождение), и движение истории. В религиях Востока постоянно вращающееся колесо

ассоциируется с круговым движением времени и кармой человека. Во многих традициях колесо символизирует вездесущее сверхчувственное знание, синтезирует активность космических сил и циклического хода событий. Именно к последнему значению М. Виргинская стремится приблизить читательское понимание, совмещая в пьесе разнокачественные локальные плоскости – действительность реальную и условно-историческую, – своеобразной границей которых во втором акте произведения становится мольберт художницы. В эти локальные хронотопы М. Виргинская помещает персонажей из современной жизни, наполненной многочисленными неурядицами, социальными зависимостями (Лика, Костя, Виталий), и реинкарнированные в них легендарные фигуры средневековой Венгрии (Миклош, Ласло, Ката).

Сюжетные линии действующих лиц пьесы выражают достаточно сложную мысль драматурга: каждым человеком в клетках памяти наследуются воспоминания о прошлой жизни, сохраняются внутренние неосознанные связи с собой прежним. И в прошлом, и в будущем сущность человека одна, а осознание этого происходит внезапно. Так, к Лике – Миклошу озарение приходит, когда женщина, в давнем прошлом бывшая мужчиной, способным предвидеть будущее, начинает рисовать. Через духовные субстанции, через времена и пространства, через космос каждый может приблизиться к себе настоящему. В рамках этой авторской идеи оригинальное решение получают мотивы неволи и побега (так, например, Миклош, Ласло стремятся вырваться из мусульманской тюрьмы, Лика, Костя – из действительности реальной жизни). Подобный ракурс можно считать интересной находкой автора, однако в организации общего смысла произведения, в развитии его специфического действия особенное значение получают не характеры или поступки персонажей (они являются скорее выразительным фоном для воплощения основной идеи пьесы), а факторы художественного времени и пространства. Соответствующие философские образы наполняются оригинальным смыслом за счет вовлечения в символические «обороты» колеса нескольких разнокачественных по

содержанию компонентов художественного пространства пьесы: средневековой тюрьмы турков-османов, современной маленькой однокомнатной квартиры, берега реки забвения Леты, старинного венгерского танца чардаш. Общий круг танца в открытом финале пьесы – сначала единый, позволяющий собрать всех героев вместе, «распадается на два, и они начинают стремительно отдаляться друг от друга», размыкая таким образом до бесконечности и границы времени, и специфически изображенное в нем духовное пространство героев. Время в пьесе предстает не объективным свойством бытия, а изящной конструкцией.

Индивидуально-авторская идея оборотного времени находит выражение и в произведениях, действие которых разворачивается в других формально-содержательных плоскостях, во вполне реалистических измерениях. Так, в пьесе «В поисках прошлого (Расследование)» пространственно-временная мыслеформа автора конкретизируется мотивом восстановления исторической правды, справедливости в отношении руководителя группы молодых подпольщиков Славы Дорохова, которого в течение продолжительного времени безосновательно считали предателем. Истина, установленная журналистом Павлом Кудряковым, позволяет не только преодолеть временную дистанцию, разъединяющую годы войны и настоящее, но и символически повернуть время назад, путем осмыслиения этического поведения персонажей наполнить его современным аксиологическим содержанием.

Благодаря подобной художественной реализации временных перспектив М. Виргинская осваивает прием, который является одной из основных примет поэтики драматурга: изображение незавершенного времени, его принципиальной открытости в будущее. Это способствует разрушению основополагающего для классической драмы принципа событийной, пространственной и временной замкнутости, обусловливает отсутствие во многих произведениях традиционных развязок, наличие открытых финалов.

Не менее специфичной, чем наполнение времени ценностным содержанием и способностью к легкому проникновению в прошлое или будущее, в драматургии М. Виргинской можно считать и такое свойство времени изображения, как концептуальность, абстрагированность от привычных параметров. Сущность этого положения удачно иллюстрируют одноактные пьесы «Искушение Магдалины» и «Собака-Паладин». Как отмечалось, в них практически отсутствует наполненность действия внешними событиями, от которых непосредственно зависит интенсивность как существенный признак художественного времени драмы. К событию, волевому поступку героя в названных пьесах приравнивается напряженная мысль действующих лиц, которая доказывает высокую степень субъективности авторского времени, непосредственно зависящего от интеллектуальных моментов. В текстах произведений полностью отсутствуют не только количественные обсчеты времени, но и вообще какие-либо замечания относительно него (кроме упоминаний о том, что происходило когда-то, в условном прошлом персонажей). Статичное, существенно замедленное время здесь воссоздается на уровне концептуального осмысления абстрактной духовной реальности, ее идеальных сущностей – феноменов-абсолютов «Любовь», «Свобода», «Человек», «Бог», «Вера». Такое время вполне естественно приобретает характер абстрактно-концептуального измерения с насыщенным семантическим наполнением, отвечает художественному заданию драматурга подать идеи о принципах возможного мироустройства практически в «чистом виде».

Примечательным признаком драмы М. Виргинской является и трансформация времени из физического понятия, категории внешнего мира, в субстанциональную сущность внутреннего мира личности. В результате воссоздания драматургом способов душевного переживания человеком драматических событий своей жизни художественное время психологизируется, становится индивидуальным временем героя. Именно эта форма преобладает в художественном мире драматургии М. Виргинской. Измерения психологизированного времени характеризуются интенсивной

«пульсацией» эмоции и мысли драматического героя. При этом драматург, понимающий художественное время драмы как последовательное изменение состояний человека, свободно пользуется разнообразными приемами его воссоздания: изображением аффекта, фрустрации как специфических состояний психики героя («Робин Боббин», «Ра, или Джентльмен неудачи»), сновидений («Компания друзей на фоне распада империи»), болезненного бреда («Великая любовь»), пророчеств и заклинаний («Граждане Боспора и Херсонеса»).

Упомянутые художественные приемы многофункциональны: они способствуют материализации времени и пространства, видоизменяют драму М. Виргинской, воздействуют на ритм и темп действия, носят широкую ассоциативную направленность, расширяют сюжет, позволяют сделать хронотоп прерывистым, многослойным, непредсказуемым. Вследствие этого и поведение отдельных героев, и общий смысл произведений могут получать различные интерпретации.

В целом ряде пьес М. Виргинской («Робин Боббин», «Люди прошлого века», «Союз обреченных, или На мосту через Рубикон», «Ра, или Джентльмен неудачи», «Граждане Боспора и Херсонеса», «Великая любовь») используются смысловые потенции ретроспективных обращений. Память, которая хранит прошлое героев, их прежние переживания и впечатления, продолжает жить в сознании, образует специфическую духовную реальность. Она становится органичной частью «грамматического настоящего» произведений, определяет неоднородность, нелинейность, многомерность хронотопа пьес. Все, что пережили персонажи в прошлом, не существует лишь в отдельный момент, не исчезает бесследно, а трансформируется в представления, мировоззренческие убеждения, значительно расширяет пространственные плоскости текстов.

Можно привести и другие примеры реализации индивидуального времени героев в произведениях М. Виргинской. Индивидуализируется время героев, которые остро переживают последствия событий социально-политической жизни своей эпохи; писательница воспроизводит их с натуралистической точностью в пьесах «Компания друзей на фоне распада империи», «Еще один

конец большой империи», «В пространстве „Килопаун”», «Союз обреченных». Перцептуальное время персонажей в этих произведениях приобретает выразительные признаки остановившегося, «мертвого» времени, в котором герои пребывают в состоянии растерянности, ощущения обреченности, полной бесперспективности своей жизни. Изображенные драматургом с максимальной психологической точностью многочисленные неурядицы, сомнения персонажей позволяют достаточно продолжительные промежутки времени, годы изображенной жизни считать единым драматическим событием. Подобный подход дает возможность выделить в содержании художественного времени пьес М. Виргинской выразительную эмоциональную составляющую.

В художественно зримом времени драматургических произведений М. Виргинской становится заметной чрезвычайная для драмы 80 – 90-х годов прошлого века интенсификация пространства. Его существенное расширение – характерный признак исследуемого художественного мира. Оригинальность пространственных моделей свидетельствует о неординарности, интенциональности драматургического мышления писательницы.

Пространство открывает в художественном мире пьес драматурга новые возможности познания реальной действительности. Этому способствует использование драматургом специфических приемов и средств. Примерами того, как один из «лоскутов» художественно моделируемой действительности, незначительный, на первый взгляд, нюанс, отдельный мотив, благодаря неоднократному фокусированию на нем внимания персонажей превращается у М. Виргинской в рельефную, по определению П. Флоренского, «складку», «место особенного искривления» художественного пространства, могут служить пьесы «Еще один конец великой империи» и «Момент истины, или Возвращение из первого века».

Действие первой из названных пьес происходит в маленькой однокомнатной квартире. Замыкание художественного пространства в топосе лишь одной квартиры характерно для многих произведений М. Виргинской. В зависимости от авторского замысла это пространство может иметь разное

содержательное наполнение: этические ориентиры прошлого, современного, будущего, внутренний мир личности («Люди прошлого века», «Под знаком „Килопаун”», «Много солнца над Эльдорадо»), судьбы героев, их нелегкая жизнь в сложную эпоху («Компания друзей на фоне распада империи», «Момент истины, или Возвращение из первого века») и т. п. Практически во всех случаях топос квартиры является своеобразным выражением художественной концепции бытия обычного человека последней трети прошлого века, местом, где персонажи пытаются спрятаться от внешней жизни. Художественное пространство таких произведений свидетельствует о нарушении гармоничности взаимоотношений социального и бытового уровней жизни общества: в нем воспроизводятся общая социальная неустойчивость и повседневное бытовое неблагополучие личности, ее жалкое положение в современном мире, материальные затруднения. Подобное пространство, как правило, символизирует отсутствие каких-либо жизненных перспектив, выражает общее драматическое мировосприятие эпохи.

Данные наблюдения можно экстраполировать и на пьесу «Еще один конец великой империи». В ней воссоздается пространственный образ официального государства 80 – 90-х годов прошлого века как чужого, враждебного по отношению к человеку мира. На фоне дискуссии персонажей о социально-политической ситуации, сложившейся в государстве, появляются выразительные, эмоционально окрашенные пространственные мотивы, которые опосредованно указывают на уродство внешнего мира (в частности, мотив неприятного запаха загнивающего мяса, мотив крови). События, которые происходят в реальной действительности, воспроизводятся не только в диалогическом ряде произведения, но и в чувственном восприятии – через запах, деталь.

Мотив границы, разделяющей индивидуальную жизнь каждого из обитателей квартиры и их товарищей и жизнь внешнюю, качество которой ставится персонажами пьесы в прямую зависимость от последствий события, конкретизирующего в произведении художественное время (военный путч 1993

года), усиливается в контексте произведения сквозным мотивом нестерпимого запаха загнивающего мяса. Мотив запаха, который по ходу развития действия постепенно распространяется как по квартире, так и далеко за ее пределами, получает пространственное значение. Он не только указывает на авторское отношение к изображаемым в пьесе событиям, но и, связывая локальные хронотопные плоскости произведения, становится основным носителем смысла, наполняет и мир каждого персонажа, который разворачивается автором как отдельный дискурс, и общий художественный мир пьесы выразительной эмоциональностью, способствует созданию замкнутой поэтической системы. Подобное использование пространственных мотивов в драматургическом творчестве М. Виргинской приобретает значение стилеобразующей тенденции, способствует выявлению эзотерических, скрытых смыслов.

В пьесе «Момент истины, или Возвращение из первого века» пространство внутреннего мира персонажей – демагога и лентяя Антона, исповедующего в поиске «моментов истины» чужие мысли, его жены Лины и свояченицы Лизы – становится предметом художественного исследования на фоне повседневной жизни семьи. Символические образы паутины и подсолнухов, которые автор вводит в контекст пьесы, превращаются в выразительные пространственные антонимы.

Многозначный образ паутины кодирует в пьесе целый каталог смыслов. От паутины, которую запрещает убирать любитель «свободного пространства» Антон, видя в пауках частицу «биологического организма», который «в будущем спасет Землю от агрессии из Космоса», в нищенски обставленной квартире малоимущих супругов становится, по словам их приятеля Коли, темно и жутко. Паутина является параллелью навязчивой болтовне странноватого Антона, намеревающегося идти в мир как пророк, мессия, о «духовных ценностях» – Любви, Добре, Красоте, Свободе. Молодой мужчина, который любит чужих детей, но не желает иметь собственного ребенка, призывает «расциклизаться» и найти истину в себе, своим пустословием гипнотически подчиняет себе жену Лину, испытывающую жалость и

беспокойство по отношению к якобы нездоровому мужу-паразиту. Паутиной, смертоносным кружевом воспринимаются драматические обстоятельства жизни Лины. Безденежье, невозможность иметь ребенка, рабская привязанность к мужчине («*светлому человеку, который разлегся у нее на шее*» [61, с. 26]) сковывают ее силу, волю, ум.

Пространству паутины автор противопоставляет одухотворенное пространство детства сестер, воспоминаний о матери, бабушке-цыганке, о «*больших-пребольших подсолнухах*» у маленького домика, о «*хлебе-соли*», о духовной общности людей, о том, как все «*собирались вместе, друг другу помогали*», потому что «*именно так положено жить*» [61, с. 24]. Это то пространство настоящей жизни, в которое сначала решительным словом, а затем поступком возвращается Лиза со своим еще не рожденным ребенком, порвав с паутиной своего неудачного брака, с паутиной семьи старшей сестры.

Противопоставление образов-символов позволяет не только обнажить механизмы поглощения образованной, духовно развитой, но социально беззащитной женщины (Лины) паутиной затруднительных обстоятельств, высокопарных слов, неискренности и приспособленчества эгоцентричного мужчины, ловко спекулирующего на чувствах жены, но и наполнить пространство героев выразительными содержательными компонентами, закодировать художественную мысль об истинных ценностях в жизни человека.

М. Виргинской активно используется пространственная метафора. В пьесе «*Великая любовь*» многослойный хронотоп объединяет несколько имеющих самостоятельное значение локальных плоскостей, в каждой из которых персонажи находятся одновременно. Автор использует своеобразный прием «*хронотоп в хронотопе*» (подробнее об этом в статье «*Родо-видовий синкретизм драматургії Марії Віргінської (на прикладі п’єси «Велика любов»)*» [217]. Внимание сосредоточено на внутреннем мире героев, их эмоциональных переживаниях, психологически тонко мотивированных настроениях.

Взаимодействие внешнего (обусловленного событийным рядом) и внутреннего, «*раздробленного*», хронотопов играет важную роль в пьесе,

созданной на основе крымской легенды. Один из ключевых образов – Кизилташская киновия (монастырь). С топосом «монастырь» традиционно связаны два устойчивых значения: ограниченного пространства и сакрального пространства. «Топографичность» места действия, трансформируемого в пьесе в сложный, многоуровневый символ, ассоциируется с особенностями человеческой психики. Развернутая метафора способствует выявлению разновекторных координат индивидуального мира каждого из персонажей.

Автор обыгрывает несколько значений понятия «монастырь». Это и место действия; и духовное пространство, в котором объединяются разные индивидуальные миры, происходит внешнее и духовное перевоплощение человека, его освобождение от оков реальности, от необходимости, словно в «маскараде», носить соответствующую маску (Варвара); и убежище, которое надежно защищает от внешнего мира, делает возможным поиск собственной «правды» жизни (Геласий); и спасительное духовное пристанище после перенесенных жизненных потрясений (Самсоний); и модель сознания и бытия человека. В сущности, мир каждого из персонажей является собой живое воплощение монастыря, в котором герои испытывают ограничения, пребывают в системе собственных духовных запретов, не позволяющих достичь личного счастья и полной гармонии с окружающей реальностью. Пояснение смысла этой метафоры М. Виргинская доверяет Павловской. Пожилая женщина, теряя человека, с которым ее свела судьба, в отчаянии произносит: «*Почему раньше не сбежали мы из наших монастырей?*» [42, с. 116].

Ограничности индивидуального пространства (персональных монастырей) героев пьесы противопоставлены чудо-грибы умершего Самсония. Этот заимствованный из легенды мотив размыкает временные и пространственные границы любых «монастырей», вырывает из замкнутого круга тяжелых сомнений даже сурового схимника Геласия, дает ему надежду на возможность спасения души.

В произведениях М. Виргинской индивидуальное пространство персонажа обнаруживает тяготение к закрытости и открытости одновременно, что является следствием художественного осмысления специфики отношений человека и мира. Закрытость проявляется в стремлении духовно развитой личности защититься от влияний массового зомбирования, найти другой, альтернативный реальной действительности, индивидуальный мир («Много солнца над Эльдорадо», «Африка, или Девушка с корзиной»). Открытость – в стремлении к формированию пространства личных переживаний, наполнению его нравственными ценностями. Это позволяет расширить, психологизировать индивидуальное пространство драматического героя, через отраженный быт обнаружить причастность человека к бытию («Разомкнутый круг»).

4.2. Типы сюжетов и специфика развития драматического конфликта

Литературоведы прошлого столетия выражали сомнения в целесообразности изучения сюжета как основного элемента драматического произведения. Так, С. В. Владимиров утверждал, что актуальным для теории драмы может быть лишь понятие «действие» [78, с. 186]. В настоящее время все большее распространение получает мысль о том, что в процессе изучения новых драматических форм, в которых в условиях смены литературных традиций мировоззрение писателя находит выражение не только в интерпретации объективного мира, но и в специфических особенностях авторского идиостиля, обращение к сюжету становится необходимым: «именно сюжет позволяет говорить о процессе становления авторского мира, его пространственном развертывании как временном процессе, являющем автора как субъекта творческой деятельности» [221].

Сюжет в пьесах М. Виргинской является не столько способом отражения реальности, сколько сложной системой эстетических кодов, воплощающих эмоциональный отклик драматурга на явления действительности. Отсутствие штампованных схем, наличие оригинальных сюжетных

конструкций убеждают в справедливости утверждения о том, что понимание важнейших элементов драмы и драматургических принципов в целом исторически изменчиво.

К характерным особенностям драматического сюжета у М. Виргинской следует отнести несовпадение с фабулой, отказ от последовательного причинно-следственного изображения событий, от механического продвижения действия от завязки к развязке. В нелинейном, многоплановом сюжете находят выражение не столько готовые результаты восприятия мира (персонажей, событий, ситуаций, коллизий), сколько динамичный, многоуровневый процесс этого восприятия и познания. Такой подход в определенной мере проясняет истоки самобытности пьес, пути формирования в них поля пересечения традиционной поэтики драмы и неклассической художественности. В каждом случае авторская концепция оформляется в виде целостного художественного мира с разными типами последовательного развертывания содержательной формы пьес, что обуславливает дифференцированный подход к изучению драматического сюжета пьес М. Виргинской.

Многофункциональность сюжета определяется характером постигаемого бытия и воплощаемого в нем художественного конфликта, понимаемого драматургом как перманентное качество мироустройства. Подобный подход, отражающий художественно-эстетические представления эпохи и индивидуально-авторское мировоззрение, объясняет причины того, что в процессе анализа пьес М. Виргинской классическое определение конфликта не «срабатывает», так как не позволяет адекватно охарактеризовать своеобразие идиостиля драматурга, установить степень самобытности конфликта и его функциональную роль в процессе смыслообразования. Выявляя антагонизм действительности, М. Виргинская расширяет функциональные возможности драматического конфликта. Он формирует художественную структуру произведений, обнажает наличие множественных смыслов, центробежность векторов развития действия, позволяет обнаружить новые способы

драматургического мировидения и мироотражения. Природа драматического конфликта по-разному проявляется в сюжетах разных типов.

Наиболее распространенной в драматургии М. Виргинской является многомерная модель бинарных семантических оппозиций. Семантика и структура сюжета произведений, основанных на в целом традиционном для драмы принципе бинарности, имеет свою специфику. Драматург, не ограничиваясь воссозданием «классического», внешнего противостояния, предпринимает попытку проникнуть в «глубинную сущность вещей». В наполненной бытийным или индивидуальным (авторским) смыслом бинарной мыслеформе задается тот фокус зрения, в котором обнаруживается категоричность отношения драматурга к отдельным проявлениям жизни, эмоциональное приятие / неприятие мироустройства. При этом М. Виргинская творчески переосмысливает привычные способы драматического изображения, разрабатывает ряд нетрадиционных ходов для оформления художественного целого, определяющих своеобразие драматической структуры пьес, созданных по указанной модели.

В основе конфликта одноактных пьес политического дискурса («Георгины от президента», «Конец света в отдельно взятой стране») лежит острое столкновение полярных сил. Однолинейный конфликт произведений идеологизируется, в нем находит выражение открытая гражданская позиция драматурга, установка на прямое разоблачение антиобщественных принципов деятельности власть предержащих. В «Конце света в отдельно взятой стране» это разоблачение осуществляется средствами сатиры, определяющей своеобразие поэтики пьесы.

М. Виргинская не ограничивается фиксацией лишь внешнего противостояния. В произведениях, осмысливающих индивидуальную жизнь граждан в условиях тоталитарной / децентрализованной системы, возникают многоуровневые оппозиции, обобщаются многочисленные противоречия кризисной эпохи. В пьесе «Союз обреченных, или на Мосту через Рубикон» напряженное внешнее действие составляют многочисленные перипетии,

внезапные и резкие повороты в судьбах главных героев Тани Гордеевой и Семена Филиппова. Введение в текст большого количества второстепенных и внесюжетных персонажей (провинциальный писатель Пуд, директор книготорга Гордеев, штурман Ксенофонтов, знакомый няни из психбольницы, сумасшедшая певица, мать Семена Филиппова, капитан Тарасенко и др.), пунктирное обозначение судеб некоторых из них, в том числе и тех, кто не имеет прямого отношения к основному действию, придает художественному конфликту пьесы масштабную панорамность, а событиям – эпическую объемность. Все участники происходящего – органичное звено дисгармоничной реальности, воссозданной под психологическим углом зрения. В рефлексиях персонажей, их ретроспективных обращениях находят выражение существенные противоречия времен застоя. В мыслях и чувствах человека, живущего в недемократическом государстве, получает развитие внутренний сюжет произведения, усложняющий основной конфликт «Союза обреченных...» за счет наложения друг на друга политической, социальной и психологической плоскостей.

Часто бинарная модель сюжета в драме М. Виргинской оформляется по следующему принципу: в экспозиции пьесы визуализируется центральная генерализованная оппозиция, которая «дробится» в тексте произведения на составляющие компоненты. Вследствие подобного подхода бинарная модель не сводит сложности бытия к двум смысловым полюсам: возникает своеобразная пирамида смыслов, отражающая тонкие грани жизни. Разноуровневая антиномия становится своеобразным художественным приемом, способом постановки сложных вопросов бытия. Семантическое наполнение такой многоярусной модели бинарных оппозиций формирует широкий подтекст.

Так, в пьесе «Тюрьма Человека», уже в названии которой содержится прозрачный намек на основной конфликт произведения, многоуровневая метафора «тюрьма» выражает авторскую идею противостояния человека и иерархично структурированной системы. В учреждении закрытого типа, где

проводится эксперимент по преобразованию человека в зомбированное существо, лишенное памяти и способности принимать самостоятельные решения, узники пребывают в своеобразном гипнотическом состоянии. Попытка героев вспомнить свое имя, установить связи с прошлым открывает еще один уровень конфликта. В рефлексиях действующих лиц, их ретроспективных обращениях внимание фокусируется не столько на внешнем противостоянии, сколько на смысле индивидуального существования человека, который, по мысли автора, должен оставаться собой при любых условиях. Одним из результатов болезненной попытки персонажей припомнить что-либо есть возвращение способности адекватно воспринимать сущность антагоничных отношений «жизнь – смерть», «любовь – ненависть», «свобода – тюрьма (независимая и социальная)».

Оригинальное художественное решение получает сюжетная модель бинарных оппозиций в пьесах М. Виргинской, где центральным событием является не инициативный поступок героев, а непринужденное дружеское общение. Источником художественного конфликта становится не борьба во имя достижения цели, а индивидуальное переживание каждым персонажем внешнего события – средоточия конфликтной ситуации («Еще один конец великой империи», «Компания друзей на фоне развала империи»). Мир персонажей четко делится на свой и чужой, враждебный. Свой – маленькая квартирка, где собираются друзья или знакомые (обычные молодые люди, каждый со своим нереализованным потенциалом, неосуществленными мечтами, неоправданными надеждами, ожиданиями). Чужой мир выражен в тексте опосредованно, в рассуждениях и высказываниях действующих лиц, которые чувствуют губительность поступков тех, кто несет ответственность за их несложившиеся судьбы.

Многоаспектное исследование социально-политических катаклизмов, повлиявших на состояние общества, драматург осуществляет сквозь призму жизни обычного человека, акцентируя внимание на множестве (что не присуще классической драме) деталей и подробностей повседневности, на

тех драматических эпизодах, в которых рядовые граждане государства могут быть лишь сторонними наблюдателями. Эмоциональное переживание человеком этих моментов превращается в основное событие пьес, его изображение становится альтернативой сюжету, основанному на случайностях, перипетиях.

В пьесе «Еще один конец великой империи» индивидуальные дискурсы персонажей, интеллектуальная и эмоциональная линии действия получают развитие сразу же после реплики в экспозиции: «*Вруби скорее радио! Ребята! Мы проспали переворот!*» [52, с. 1]. Разворачивание сюжета состоит не в последовательной смене внешних положений персонажей, а в обсуждении того, что происходит за пределами однокомнатной квартиры. Эмоционально реагируя на события путча 1993 года, действующие лица размышляют о своей жизни, пытаются определиться, как жить дальше. В ходе общения компаний знакомых выясняется, что события извне проецируются на индивидуальную жизнь всех персонажей, и в каждой «*как в капле воды отражается состояние общества*» [52, с. 26].

Наслаиваясь одно на другое, замечания, рассуждения о личной судьбе отдельных героев формируют общий контекст пьесы; сопоставляются ситуации, характеры, и вместе с тем определяются направления «самодвижения» и расслоения конфликта, социальный характер которого каждым из действующих лиц остро переживается как индивидуальный. Подобный подход позволяет отразить поликонфликтность реальности, понимаемую автором не как временное нарушение гармонии, восстановление которой может быть достигнуто в рамках текста, а как неотъемлемую часть современного мироустройства.

Точки зрения персонажей вводятся в текст преимущественно в сценах-ансамблях. В них на равных правах принимают участие несколько персонажей, каждый из которых живет своими чувствами и мыслями. Эта «одновременность» приобретает функциональное значение, становится своеобразным способом акцентуации художественной мысли: в пределах одного сценического эпизода, проникнутого общей эмоцией героев (в анализируемом произведении ею

становится общее ощущение растерянности, готовое перейти в отчаяние), воссоздается полемическое многоголосие.

Сцена-ансамбль – востребованная форма в драмах М. Виргинской. Она оформляет основной конфликт, поясняет источники единой эмоции, вызванной общим переживанием разных по семейному, профессиональному, социальному положению людей («Много солнца над Эльдорадо», «Разомкнутый круг», «Праздник», «К нам едет донна Роза...», «В пространстве „Килопаун” (Застолье)»). Целостность произведений с подобной организацией сюжета определяется не столько наличием единого узла событий, сколько общим настроением, оттенки которого могут передаваться автором при помощи невербального мотива, указывающего на логику развития художественного мира как целого. Например, в пьесе «Еще один конец великой империи» это мотив нестерпимого запаха, который драматург вводит в текст перед репликой «*политика – грязное дело*». На усиливающийся по ходу развития действия запах, источник которого находится за пределами квартиры, обращает внимание каждый персонаж. На ассоциативном уровне этот мотив поясняет общий смысл произведения, становится неотъемлемой единицей авторского высказывания, целенаправленно формирует читательское восприятие.

На фоне разработки самостоятельных, не столько связанных между собой, сколько соотнесенных сюжетных линий, способствующих расслоению основного конфликта, в текст вводится герой со специфической активностью, противопоставленный всем персонажам пьесы. Выразительно маргинальный в контексте событий дядя Костя – отставной майор, в прошлом участник боевых событий в Афганистане – единственный, кто не жалуется, не ноет, не пребывает в состоянии растерянности, делает что-то полезное, стремится построить дом, создать свой мир. Рассудительный герой, которого мудрым делает не возраст, а эмоциональный и жизненный опыт, трезвая логика суждений, не принимает непосредственного участия в развитии интриги, его замечания объективируют авторский взгляд на ситуацию. Этот персонаж содержит признаки амплуа резонера, которого литературоведение традиционно считало художественно не

убедительным. Дядя Костя подводит итоги, высказывает мысли о предназначении человека в мире, на фоне всеобщей растерянности задает новое направление размышлений компании; т. е. его реплики резюмируют общий смысл пьесы.

Резонер М. Виргинской убежден, что «социум – казарма», «следует избавиться от политических заморочек, уйти из социума, чтобы прийти к себе», что «смысл жизни не в том, чтобы совершать перевороты или противостоять им», что «человек многомерен», «у каждого свое призвание, свое предназначение» [52, с. 15, 16]. Подобная убежденность отделяет индивидуальную жизнь дяди Кости от общегосударственной, позволяет драматургу расставить философские смысловые акценты в пьесе.

Анализируемой пьесе структурно и тематически близка «Компания друзей на фоне распада империи». Углубляя конфликт, усложняя сюжет изображением специфической реальности, усиливая драматическое напряжение, М. Виргинская вводит в текст важный смыслообразующий компонент – сновидение главной героини.

Функциональную роль онических состояний в художественном мире М. Виргинской поясняют два важных фактора. Во-первых, сновидения являются закрытым переживанием лишь одного человека и не могут быть увиденными посторонним. Следовательно, в драме их невозможно представить без отражения личности, которая пребывает в этом состоянии. Во-вторых, сновидение вводится, как правило, при помощи приема «сцена на сцене», его изображение выделяется своей символикой, стилевым несоответствием основному драматическому тексту. В одном сценическом эпизоде происходит концентрация смыслообразующих мотивов, выявляется многослойность конфликта, хронотопа, становится наглядным имплицитный план. Сновидение служит выражением не только состояния психики героя, но и этической позиции автора.

В «Компании друзей» болезненное сновидение Тони Шумилиной автор передает ремаркой: «Затемнение. Громкие голоса перебивают друг друга: «Я!»,

«МНЕ!», «ДАЕШЬ!», «ДОЛОЙ!...». Мечутся во тьме фигуры с транспарантами и автоматами. Пронзительный женский вопль. Исчезают фигуры, замолкают голоса. Сонный Слава выходит на кухню и обнаруживает там Тоню» [57, с. 24]. Во сне Шумилина переживает события внешнего мира, свидетелем которых в своей жизни никогда не была. Ее кошмар становится отголоском кошмаров действительности. Сон героини дает возможность не только осознать правду о реальности, но и прямо выразить в драме ее онтологический статус.

Введение в текст бреда («Великая любовь»), галлюцинаций («Граждане Боспора и Херсонеса», «Ра, или Джентльмен неудачи») – характерный прием многих произведений М. Виргинской. Онирические состояния становятся частью психологических портретов персонажей, делают образы объемными, обнаруживают дополнительные значения, комментируют и оценивают события сюжета, способствуют расслоению хронотопа, выражению субстанционального конфликта.

Оригинальное художественное решение модели бинарных оппозиций М. Виргинская предлагает в пьесах «Разомкнутый круг», «Много солнца над Эльдорадо», «Матриарх Козина и Маэстро», «Ра, или Джентльмен неудачи». Их сюжет существенно интенсифицируется за счет лирических вставок – песен и стихотворений героев-протагонистов. Сочетание элементов разных литературных родов – драмы и лирики – обуславливает своеобразие поэтики пьес, предметами изображения в которых становятся не только характеры, события, явления, но и чувства, мысли, «чистые» смыслы. По своему ритмическому рисунку лирические вставки отличаются от традиционной диалогической структуры драмы. Однако, интегрируясь в диалогическую речь, они не кажутся отдельными фрагментами, орнаментированием, а являются средством драматической экспрессии, активизируют смыслообразование на разных уровнях художественной структуры, динамично наращивают эмоциональность действия, психологизируют и субъективизируют его, проецируют обнаруживаемый внутренний конфликт на «вечные», общечеловеческие проблемы. В поэтических монологах

осуществляется образное самораскрытие личности, воссоздается ее напряженная внутренняя жизнь, эмоционально конкретизируется взгляд на действительность, на место и роль человека в мире. Кроме того, рассуждения героев о смыслах бытия помогают обнаружить логику развития авторской мысли.

Вместе с тем, в каждой из пьес функциональная нагрузка лирических компонентов определяется конкретным творческим заданием драматурга. Так, в пьесе «Матриарх Козина и Маэстро» оригинальная образность песен содержит дополнительную информацию о гражданской позиции Ромашова; в пьесах «Разомкнутый круг», «Много солнца над Эльдорадо» выражает особенности мировосприятия протагонистов; в «Ра, или Джентльмене неудачи» обнажает скрытые помыслы, внутренние состояния Рамона Павленко. Все, что не может быть высказано сильным, сдержаным человеком, эмоционально «выплескивается» в его лирических исповедях.

Использование М. Виргинской лирических конструкций усиливает межуровневые связи драматической структуры, способствует визуализации интеллектуальной и эмоциональной линий основного действия, оформлению своеобычного конфликта, в котором актуализируются общебытийные и индивидуально-личностные аспекты, активизируются синкретические возможности драмы, ее пластичность, выразительность.

В пьесах, в которых М. Виргинская экспериментирует с сюжетной моделью бинарных оппозиций, традиционное действие, как правило, утрачивает функции конструктивной доминанты. Драматизм как родовая константа выражается не в борьбе, достижении целей, а в реакции героев на жизненные события, обстоятельства, процессы, что сказывается на качестве и содержании художественного конфликта.

В пьесах М. Виргинской «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра» представлена модель «театр в театре» в ее модифицированных разновидностях – «спектакль в спектакле», «сцена в сцене», «пьеса в пьесе». Эта сюжетная матрица становится продуктивным способом интерпретации явлений действительности, указывает на усиление в драме игрового

компонента, активизацию которого в драматургии 80 – 90-х годов современные исследователи, в частности Л. А. Бондарь, объясняют не только спецификой драматического рода, но и рядом социально-исторических факторов: «в момент разрушения социалистической системы, когда устоявшиеся общественные ориентиры подвергались ревизии, а новые общественно-аксиологические нормы не были сформированы», именно через игру – своеобразную «арт-терапию кризиса общественного сознания» (перевод с украинского наш. – Т.Т.) предпринималась попытка найти новые перспективы дальнейшего развития общества [23].

Разрабатывая сюжетную модель «театр в театре», М. Виргинская целенаправленно усложняет, углубляет сюжетостроение произведений, усиливает их художественную условность. Механизмы смыслообразования пьес, сюжет которых основан на этой модели, принципиально зависит от того, в каких отношениях пребывают друг с другом драма «внешняя» (вымысел по отношению к внетекстовой реальности) и драма «внутренняя» (вымысел по отношению к условной реальности внешней драмы).

«Дорога» – произведение с четко выраженной дихотомической структурой. Вначале М. Виргинская воспроизводит неокольцованную внутреннюю драму с фиксированным началом и концом. За внутренней драмой следует внешняя, которая присоединяется к предыдущей по принципу простого примыкания. Символической границей между условностью первой и второй степени служат сценические кулисы, прямо указывающие на наличие в «Дороге» игрового кодирования. Кроме того, исполненный актерами спектакль становится объектом их комментариев.

Внутренняя драма начинает пьесу «Дорога» без афиш или каких-нибудь предупреждений и до определенного момента воспринимается как вполне самостоятельный текст, автор которого нацелен не на изображение или интерпретацию реальной действительности, причинно-следственное воссоздание ее фабульности, не на проживание персонажами мотивированных жизненных сюжетов, а на репрезентацию смыслов,

значений, состояний, на выражение философского видения бриколера. Во внешней драме выясняется, что представление – результат творческой деятельности театрального режиссера Ивана Сергеевича (интеллектуального бриколера, размышляющего над вопросами общего развития культуры и цивилизации, проблемами добра и зла), и таким образом определяется вовлеченность «внутреннего» действия (как важной составляющей) в действие «внешнее», выясняется художественная цель режиссера, пользующегося для выражения собственного видения «окольным путем», целесообразность которого непонятна даже ближайшему окружению. Незаангажированный режиссер отстаивает свое право «делать свое дело», высказывать мысль «о людях как таковых», «о добре и зле», «вечных темах» [51, с. 26] наиболее подходящим для него способом и, по сути дела, поясняет причины необходимости искусственно сконструированного конфликта, своеобразного действия, в которое вовлечены нетрадиционные действующие лица и в котором отсутствуют какие бы то ни были причинно-следственные связи.

Поступки действующих лиц (обозначение в перечне не исполнителей спектакля, а его персонажей является частью авторского замысла) не укладываются в рамки рационального восприятия. Поведение героев с красноречивыми условными именами Федор, Иван, Марфа, Харитон, Матвей, Рафаил, являющихся в произведении скорее знаком, чем развитой и завершенной художественной идеей, не обусловлено физической или социальной необходимостью, этическими обязательствами и производит впечатление произвольной игры. Содержание и последовательность их действий напоминает разыгрывание ролевых амплуа, типов и способов социального поведения. В специфических пространственных плоскостях традиционной для каждого из них обстановки (например, князь и воевода Федор в *подземелье* «забавляется» задержанной Марфой, «как кошка мышью» [51, с. 1]; раненый атаман Иван сидит у *костра в чащe леса*, где появляются крестьяне с довольно странной, с учетом их жизненного положения, просьбой не трогать удельного князя и т. п.) легко угадываются

характерные, практически «церемониальные» жесты, определенные социальные модели взаимодействия человека с окружающим миром.

В образе с инвертированным семантическим содержанием то ли Марфы, то ли Анны, способной к многократному «перевоплощению», происходит усложнение, умножение игрового кода. В тексте женщина получает разнокачественные определения: «колдунья», «ведьма», «возможная жена», «любовница», «парламентарий», «миссионер», «вождь повстанцев».

Неоднократно персонажи «снимают маски», обнажают противоречивые «парадоксы» и «лабиринты» души, множественные «внутренние правды», духовные метаморфозы. В результате значимыми становятся не личностные характеристики действующих лиц, а их движения, слова, мысли, в которых находят выражение обобщающие моменты исторического процесса и человеческого опыта, проявляются универсальные, неиндивидуализированные эмоции.

Художественное осмысление опыта человеческой культуры в пьесах «Была ли жизнь?» и «Светлое послезавтра», созданных с привлечением сюжетной модели «театр в театре», имеет свои выразительные особенности. Рядом с индивидуальным пространством героев формируется пространство бытовое, социальное, игровое, «вечное», что способствует образованию широкого философского подтекста. В процессе художественного оформления многослойного конфликта выявляется объемность драматургического мышления автора, тяготение к проникновению в глубинную сущность мира и человеческого бытия, нестандартность восприятия актуальных социокультурных процессов последней трети XX столетия/

На оформление художественного целого в указанных произведениях влияют процессы «ассимиляции» / «эмансипации» (по определению В. Б. Чупасова [253]) вставных конструкций в основной текст. Фрагменты комедий и литургическую драму португальского драматурга Да Силвы

М. Виргинская помещает в сюжет пьесы «Была ли жизнь?», организованный по принципу коллажа; тексты мини-пьес Ерофея Кошкина в «Светлом послезавтра» вовлекаются в хроникальный сюжет с причинно-следственным способом связи событий.

Коллажная композиция пьесы «Была ли жизнь?» обусловливает равноценность всех составляющих ее сюжета. Каждый сценический эпизод, каким бы он ни был по своей содержательной неоднородности (создание Да Силвой пьес, дискуссии с Иезуитом, пребывание в тюрьме инквизиции, сны Леоноро, разговор Антониу с товарищем, общение служанки с женихом, сцены суда, аутодафе, реплики неперсонифицированного Голоса), вовлекается в ткань текста по принципу сочинительной связи. На тех же основаниях вводятся и фрагменты произведений Да Силвы, которые «растворены» в тексте основной драмы настолько, что выделить их можно лишь условно.

Меркурио и Сарамаго (персонажи Да Силвы), которые практически постоянно пребывают в одном пространстве с действующими лицами основного текста, получают возможность легкого проникновения в любую плоскость художественной реальности, осуществляют оценку деятельности Иезуита и Да Силвы. Оба героя периодически присутствуют при дискуссиях Антониу с Иезуитом, играют свои непосредственные роли на сцене театра Лиссабона, спасают ребенка от Ирода в литургической драме, лично поддерживают Да Силву во время повторного тюремного заключения, предсказывают ему вечную жизнь. Существенны два момента: переходы Меркурио и Сарамаго из одной плоскости в другую не требуют в тексте пьесы специальной мотивации; во время своего «пребывания» в литургической драме и тюрьме инквизиции они утрачивают свою комедийную специфику. Как следствие, формируется единый гомогенный текст, размываются границы между условностью первой и второй степени, разрушается черта между искусством и жизнью, своеобразно реализуется метафора «мир есть театр», актуализируются метафоры «жизнь – игра»,

«жизнь – спектакль», «жизнь – роль». Играй становится поведение не выдуманных героев Да Силвы (искренних проявлений жизни тут значительно больше, чем игры), а Пауло, который стремится поживиться за счет хозяев невесты, готовит с этой целью соответствующие сценарии, непосредственно участвует в их осуществлении; служанки Андреа, которая шантажирует Леоноре, принимает от нее дорогостоящую одежду для участия в масштабных «театрализованных представлениях» действительности. Реальность с судами трибунала, аутодафе преобразуется в карнавализированные спектакли. Таким образом, в пьесе «Была ли жизнь?» изменяется соотношение между реальностью и иллюзией. Игра, как и в пьесе «Дорога», дает больше возможностей для постижения жизненных истин, чем реальная действительность.

Благодаря коллажному сочетанию равноправных фрагментов, которое не регламентируется количеством, характером и происхождением, возникает открытый и неограниченный приток в художественный текст ресурсов обнаружения смыслов, накладываемых один на другой, происходит их тотальная диффузия, сложное взаимодействие. В организованной подобным образом нелинейной структуре пьесы внутренняя драма «поглощается» внешней, «ассимилируется» с ней.

Другую функциональную нагрузку имеют мини-пьесы Кошкина в пьесе «Светлое послезавтра», на вторичность которых в тексте указывает фиксация в сюжете моментов зарождения замысла драматурга и процесса его воплощения. Этот своеобразный эстетический конгломерат не только обогащает основной текст, но и способствует созданию диалога «вечных» и переходящих смыслов (соответствующее оформление получает и конфликт произведения). Основное действие произведения принципиально не зависит от этих вставок, но именно они становятся специфическими драматическими узлами, делающими «вечные» значения более выразительными, а пьесу – художественной.

В пьесах-вставках обозначены основные мотивы внешней драмы, лишь

с той поправкой, что события происходят в условной действительности разных исторических эпох с не менее абстрактными персонажами: опальным Хромым Художником и коварным Вождем, формирующим мнение первобытной общины; язычницей Феодорой и христианином Ипполитом, требующим абсолютного подчинения еще не проверенной идеи; свободным и гордым казаком и семьей зависимого от своего хозяина, рабски покорного ему крестьянина, способного пожертвовать даже добродетелью любимой дочери; немолодого, рассудительного офицера-белогвардейца, воспитанного на культурных, гуманистических ценностях, и ослепленного варварской идеей еще совсем юного, неопытного комиссара; богов Олимпа и осужденного ими Прометея, на этот раз отказывающегося давать людям огонь. При этом каждая из пьес Кошкина не только в символико-метафорических параметрах отражает отдельный фрагмент содержания социального спектакля конца прошлого века, но и позволяет установить общие для любых эпох закономерности в отношениях человека и общества, не изменяемые в ходе развития цивилизации, дать ценностную, этическую оценку современному миру. Художественный код внешней драмы переводится символическим языком, в результате чего происходит усложнение семантики, удвоение значений. Дополнительный уровень обобщения смыслов, закономерностей человеческого бытия формируется по принципу установления ассоциативных связей.

Таким образом, в пьесах М. Виргинской сюжетная модель «театр в театре», кодируя многовековой культурный опыт человечества, становится выразительным контекстуально обусловленным механизмом продуцирования множественных смыслов, оригинальным способом выражения авторской точки зрения, позволяет за рамками текста увидеть широкий разноспектрный подтекст.

Оригинальность драматургического дарования М. Виргинской, интуитивно почувствовавшей наличие в духовной жизни общества последней трети прошлого века тех особенных смыслов, сущность которых трудно воспроизвести в рамках дуального сопоставления, отразилась в ряде

произведений, которые сложно поддаются истолкованию через универсальную «систему координат» драмы (понятия «завязка», «развязка», «перипетия», «кульминация» не определяют в них общего контура сюжета и его своеобразия). Автор экспериментально разрабатывает новые, нетрадиционные средства драматического выражения, результатом чего является создание необычной для драмы кумулятивной модели сюжетосложения, особенности функционирования которой на общетеоретическом уровне исследованы В. Я. Проппом, С. Н. Брейтманом, И. Ф. Амроян [194; 33; 4].

Составить представление о потенциале кумулятивной сюжетной схемы в смыслообразовании художественного мира М. Виргинской позволяет анализ пьес «Дети. Дольче вита», «Созвездие мамы». Причинно-следственная связь событий, положенных в основу их сюжета, восстанавливается лишь из общего контекста пьес. Течение действия, опорными узлами которого преимущественно становится преобразованное в кумулятивную единицу экспрессивное восприятие персонажами реальности, выражается не во внешних перипетиях, а в динамике мысли, изменении эмоциональной тональности, постепенном усилении определенных настроений. При существенной редукции внешнего действия сюжет упомянутых пьес сохраняет значение стержня изображения, ключа к пониманию судьбы, умонастроений героев. Из разных сфер индивидуального бытия и сознания человека, из отдельных явлений действительности автором извлекается глубинный внутренний смысл.

Ряд общих признаков сюжетостроения указанных произведений (завязка, основным назначением которой становится воссоздание исходного настроения; отказ от традиционного причинно-следственного понимания событийной цепи; усиление интеллектуальной и эмоциональной линий действия; существенное расслоение хронотопа, центробежность сюжета и др.) характеризует самобытность поэтики драмы М. Виргинской в целом.

Кумулятивная модель, позволяющая драматургу трансформировать традиционные параметры драмы, значительно расширить ее функциональные возможности, реализуется в пьесах по принципу сочинительного присоединения равноценных смысловых элементов, каждый из которых, служа авторской идеи, обнаруживает логику художественного мышления драматурга. В пьесах освещается широкий круг явлений действительности, сопоставляются судьбы, характеры, объединяются равноправные сюжетные линии. Наиболее продуктивной кумулятивной моделью становится в процессе воссоздания драматизма индивидуального бытия человека (исследование системы мировосприятия современника, движений его души, осмысление проблемы поиска смысла жизни) и отдельной семьи – факторов, которым в соцреалистической драме уделялось поверхностное внимание.

Необходимость «повторения», «присоединения», «нагромождения», «нанизывания» (по определению В. Проппа) семантически тождественных кумулятивных единиц, которыми в пьесах М. Виргинской являются однородные, эмоционально насыщенные сценические эпизоды, обуславливается сложностью и своеобразием объекта драматичного изображения. На фоне актуализации вневременных онтологических проблем, эпического изображения повседневной жизни человека, сопоставления большого количества обстоятельств, событий, деталей, судеб автор глубоко проникает во внутренний мир героя, анализирует его эмоциональные состояния, фокусирует внимание на личном духовном опыте персонажей, их индивидуальном сознании, создает сложные, противоречивые характеры действующих лиц.

Оригинальное художественное решение кумулятивная модель получает в пьесе «Дети. Дольче вита». В основе сюжета, представляющего собой «цепевидную» (по определению И. Ф. Амроян) структуру, оформленную простым, хронологически последовательным присоединением-нанизыванием содержательных компонентов, – общение лишь двух героев – интеллигентных супружеских Федора и Клары, вынужденных искать работу, чтобы обеспечить свою многодетную семью. Внешнюю активность персонажей в пьесе драматург

замещает эмоциональной и интеллектуальной активностью. Глубина индивидуальных переживаний формирует своеобразный многослойный конфликт.

В первом акте пьесы авторское внимание сосредоточено на естественном в любой семье эмоциональном обсуждении бытовых проблем; выяснении взаимоотношений между мужем и женой, взаимных претензиях, упреках, попытках оправдания; на выражении целой гаммы чувств – тоски по детям, искренней супружеской нежности и заботы, раздраженности и т. п. Психологически достоверно М. Виргинская изображает супружескую перебранку, во время которой каждый на «обличительные» аргументы другого экспрессивно отвечает не менее весомым, по его мнению, доводом. В ходе дискуссии выясняется существенная информация о скрытых от постороннего глаза подробностях жизни отдельной семьи. Атмосфера пьесы погружает читателя в знакомые многим бытовые подробности, которыми насыщена рутинная повседневность. В динамичной картине локального мира героев натуралистически воспроизводятся сложные условия действительности, которых не избежать многодетной семье, обнажаются связанные с ними мысли и настроения. Обстоятельства дисгармоничной жизни порядочных и ответственных родителей, выражение отношения к детям, к взаимным обязанностям вводятся в текст без каких-либо резких поворотов действия.

Талантливый художник Федор в свое время мечтал писать картины, а его чуткая, аристократически утонченная, эрудированная жена прекрасно владела французским, имела парижское произношение, надеялась быть переводчиком художественной прозы, перспективно трудоустроиться за рубежом. Брак, рождение детей, которых так желали оба, открыли другие перспективы: в драматическом настоящем персонажей, которые сознательно отказались от собственного призыва и связанных с ним надежд, – предельная нищета, унизительные материальные затруднения, долги, вынужденная необходимость оставить несовершеннолетних детей на беспомощную старушку, трудоустроиться проводниками вагонов с

продукцией винзавода, столкнуться со специфическими трудностями этой профессии.

Депрессивные настроения, сложные переживания героев вводятся драматургом по принципу «накопления». Содержательной становится эмоция, регулирующая в тексте ритм подъемов и спадов драматического напряжения. Сюжет, насыщенный различными ее оттенками, уже в экспозиции пьесы воспринимается не как система событий, а как процесс искреннего повествования о локальном мире одной семьи, предельно драматичном, безысходном, бесперспективном. Внешнее событие почти полностью изолируется из текста, в нем остается только повседневная жизнь с замкнутым кругом однообразных проблем, пропущенная сквозь систему этических ценностей интеллигентных супругов.

Изменения во внешнем положении героев несущественны. Во время остановок поезда в ограниченное художественное пространство, замкнутость которого подчеркивается образом заставленного ящиками вагона (*«три шага в длину, шаг в ширину»* [50, с. 1]), извне с претензиями, ругательствами или даже дракой врываются желающие выпить даром. Эти изменения не определяют линии общего действия, но в контексте произведения становятся многофункциональными: усиливают ощущение драматизма столкновения неординарной личности с внешним миром, акцентируют внимание на том мелком, приземленном, уродливом, на что вынуждены неоправданно тратить время и физические силы герои пьесы.

Реализация кумулятивного принципа в пьесе способствует разноспектному воссозданию бытия героев, концентрации внимания на деталях, нюансах повседневной жизни, разностороннему изображению ценностной сферы персонажей. Сюжетно-композиционная структура пьесы эксплицирует рутинный драматизм повседневной жизни, реализует не свойственный драме предыдущих лет рассеянный конфликт.

В II акте М. Виргинская акцентирует внимание на глубинных, подчас парадоксальных смыслах индивидуального бытия Федора и Клары.

Рассеянный конфликт трансформируется, уплотняется вокруг героев. В контексте пьесы находит выражение мысль о том, что семья – безусловная этическая ценность как для персонажей, так и для самой М. Виргинской, – не может составлять абсолютную полноту индивидуального бытия личности, ведь в своей сущности человек не укладывается лишь в бытовые рамки. Для полноценной жизни каждому необходимо то, что позволит почувствовать себя счастливым, преодолеть внутреннюю неустроенность. Драматизм переживаний персонажей обусловлен не столько внешними неурядицами, материальными лишениями, сколько невозможностью самореализации: внутренняя природа уникального «я» героев произведения значительно шире их фактического – внешнего – присутствия в мире.

Раскрытию этой идеи подчиняются разные элементы новаторской поэтики М. Виргинской, в частности, активизация пространственных мотивов дороги и кладбища. Они интегрируют все структурные уровни и содержательные компоненты художественного мира пьесы, обнажают неодномерность кумулятивной схемы, обусловливают изменение ракурсов изображения, переводят смысл в онтологическую плоскость, придают ему философичность. Между фрагментами жизни персонажей и этими трансисторическими «сгустками» смысла устанавливается прямая контекстуальная связь. Если в первом акте дорога «от детей» расценивается Кларой исключительно как побег от семьи, своеобразная измена, то во втором акте она трансформируется в дорогу – духовное освобождение от повседневной суety, быта, в своеобразное «цыганское дольче вита» героев.

Случайная остановка товарного состава у кладбища – эпизод, который объединяет разные планы восприятия, способствует психологизации и расширению индивидуализированного пространства персонажей, позволяет автору непринужденно перейти от земного, будничного, бытового к бытийному, вечному. Реплика удрученной видом кладбища Клары («Сколько людей, которых нет и не будет... Смотрят глазами с фотографий. Бывшие лица со всех сторон.

Страшно!» [50, с. 23]) фиксирует новый виток в развитии интеллектуальной линии действия, в формировании целого пьесы.

Смысловые коннотации топоса кладбища позволяют увидеть сложность воплощенного в драме художественного целого. Рассуждая о мимолетности жизни, которая дается лишь один раз, персонажи болезненно воспринимают драму собственного существования. Стесняясь новых ощущений, Клара сознается, что радуется возможности снова заниматься переводами художественной прозы, на которые уже давно не хватало ни времени, ни сил: «*Знаешь, Федя, сколько у меня умирает времени дома за вроде бы нужными делами – уборкой, стиркой?... Суечусь, суечусь. И умираю вместе со временем. А здесь я – человек! Вот ничего не делаю, сижу, смотрю, как составы идут и – живу*» [50, с. 25]. Муж, который оставил надежды вернуться к искусству, чувствует себя одиноким даже в большой семье, выражает обобщенный, в известной мере парадоксальный смысл пьесы: «*Разве человек может быть счастливым, зная, что в нем погиб он сам?*». Подобное аналитическое восприятие персонажами того, что с ними происходит, служит непосредственному оформлению авторской идеи. Использование М. Виргинской хронотопного мотива кладбища на ассоциативном уровне актуализирует ряд значений, указывающих на точки пересечения своеобразного действия пьесы с бытием. Для одухотворенного творческого человека кладбищем таланта, мечты, перспектив, возможностей самовыражения могут стать семья, родные дети, семейные заботы и обязанности.

Мотив кладбища в произведении с кумулятивной сюжетной схемой, следовательно, с ослабленным внешним действием, оригинально коррелирует с воссозданием минус-события – того, что не состоялось в жизни героев. Таким минус-событием становится невозможность героев реализовать свой внутренний потенциал, получить ощущение полноты индивидуального бытия. Возможные варианты иной жизни, нереализованность которых выливается в острую тоску, душевную боль Федора и Клары, присутствуют в пьесе на уровне подтекста, что оттеняет драматизм индивидуальной судьбы персонажей.

Федор и Клара осознают, что в своеобразной кочевой «дольче вита», где они могут хоть на некоторое время посвятить себя себе, своему призванию, им хорошо чувствовать себя свободными от забот о детях, от дома, где нет покоя, возможности сосредоточиться, где «*все дергают, хватают за руку, кричат в ухо!*» [50, с. 16]. Нравственные приоритеты («*раз и навсегда забудь про свои переводы. Мы живем теперь только для детей*» [50, с. 9]) возвращают их в замкнутый круг бытовых проблем. Финал произведения обнажает невозможность разрешения заявленного конфликта: две равноценные составляющие бытия персонажей – «дети» и «дольче вита», – визуально разведенные по разным полюсам еще в названии (и преобразованные в символические пространственные оппозиции), не могут соединиться. Удовлетворить важные запросы личности в условиях существующей действительности не позволяет жизненное положение героев, их этические убеждения. Симптоматична сентенция философски настроенного Федора: «*В жизни большого можно иметь только что-то одно. Либо – либо!*» [50, с. 8].

Исследуя особенности кумулятивной сказки, В. Я. Пропп отмечал, что композиция любой кумулятивной (цепной) структуры представляет собой «некоторое расположение явлений в ряд», подобной организации «отвечают» определенные «логические процессы» – «пространство... преодолевается не от начального звена непосредственно к конечному, а через конкретные реально данные посредствующие звенья,... от предмета к предмету». При этом соединение «конструктивных элементов» сюжета может не иметь логики, быть немотивированным. Но структура обязательно содержит в себе три части: экспозиция, от которой «нанизывается цепь», кумуляция, финал [194]. Эти признаки достаточно выразительны в пьесе «Созвездие мамы» (подробнее см. в статье «Своєрідність художнього осянення загальнобуттєвого феномену смерті у драматургії Марії Віргінської (на прикладі п'єси „Сузір'я мами“)» [218]. Хотя в основе сюжета – единичный случай из жизни отдельной семьи, реализация кумулятивного принципа позволяет драматургу воспроизвести множество фактов, событий, закономерных явлений действительности, через символическое

название, суть которого постепенно раскрывается в тексте, выразить по-своему понятый космос.

Выходя за рамки привычной для 80-х годов драматической сюжетной схемы, М. Виргинская объединяет по принципу монтажа ретроспективные обращения в прошлое, связанные с пониманием персонажами неизбежности утраты родного человека, и размышления о настоящем. При этом события переживания героями отдельных эпизодов из прошлого всякий раз трансформируются в самостоятельные содержательные единицы, последовательность расположения которых не является определяющей для сюжета. Изображаемые вне хронологической последовательности, они фокусируют внимание на индивидуальной жизни каждого из действующих лиц, постепенно разворачиваются в самостоятельные сюжетные линии, объединенные нелинейными связями, «дробят» художественную реальность, «рвут» сквозное действие, но вместе с тем формируют специфическую атмосферу.

Постепенно в кумулятивной схеме, позволяющей вовлечь читателя в процесс эмоционального сопереживания, находят выражение не только обстоятельства жизни действующих лиц, но и широкий диапазон чувств – радость, огорчение, любовь, разочарование, пренебрежение, отчаяние, сопереживание и т. п. Предельная экспрессивность их выражения преобразуется в своеобразную шкалу глубинного драматизма индивидуального человеческого бытия. За внешней бессобытийностью скрывается интенсивная внутренняя активность персонажей, с которой связана специфика рассеянного многослойного конфликта. Свободно перенося внимание с «грамматического настоящего» в прошлое и обратно, автор снимает традиционную для драмы замкнутость хронотопа, растягивает и фрагментирует внешнее действие, динамика которого существенно ретардируется за счет интенсивности изображения внутреннего мира персонажей.

Жизненные перипетии героев «Созвездия мамы» как содержательные единицы кумулятивного сюжета позволяют преодолеть замкнутость индивидуального пространства героев, снять границы между жизнью и

смертью, отдельной семьей и духовным космосом. Изменение и наращивание практически одинаковых по художественному решению содержательных элементов способствуют реализации идеи произведения, состоящей в утверждении гармонии семейного микрокосма, в стремлении возвратить целостность разрушенному в силу социальных условностей локальному миру, в попытке объединить его в новом духовном образовании.

Этот свойство пьесы позволяет предположить, что ее сюжетная модель не является чисто кумулятивной и обращает к наблюдениям С. Н. Бройтмана над модифицированной из архетипной схемы цикличной модели «ситуация – становление – открытый финал». Одним из свойств ее семантики является отражение целостности мироустройства (бытия) [33, с. 330]. Трансформированный из архаичной схемы ряд, актуализированный драматургом в связи с внутренними поисками персонажей, проявляется в пьесе постепенно: вызванное смертью матери стремление героев к становлению своего духовного мира, преобразованное в событие духовного возрождения и объединения, способствует в конечном итоге снятию границ между семьей и космосом, между жизнью и смертью, обнаружению первоистоков целостности бытия.

Таким образом, в сюжете пьесы находит выражение тенденция к продуктивному диалогу, «перекрецыванию», «взаимодействию» и «взаимообогащению» (по определению С. Н. Бройтмана) архетипных сюжетных схем – кумулятивной и цикличной, – которые под влиянием природы драматического рода, претерпевая внутренние трансформации, выявляют на сюжетном уровне художественной структуры новые свойства драматического текста.

Овладение специфической драматургической техникой, опирающейся на возможности архетипной кумулятивной схемы, позволяет М. Виргинской расширить границы художественного осмысления мироустройства, создать своеобразную модель сюжета, в которой за счет снижения событийности ослабляется внешнее действие, но сохраняется драматическая напряженность, внимание фокусируется не на социально детерминированных характерах, а на

индивидуальном сознании человека, его эмоциональных состояниях. Кроме того, вырабатываются новые подтекстовые потенции драматического диалога, в процессе которого герои не только характеризуют себя, но и предпринимают попытку просто «выговориться».

На уровне жанрообразования кумулятивность обуславливает разработку разных вариантов драмы с рассеянным конфликтом, незавершенным действием, открытым финалом, становится одним из наиболее продуктивных способов психологизации, эпизации художественного мира. Способность кумулятивной схемы к продуктивному, разноуровневому, вызывающему неожиданный художественный эффект диалогу с циклической схемой не только обнажает самобытность индивидуально-авторской концепции, но и знаменует кардинальное переосмысление природы драматического сюжета.

Выводы

В художественном мире драматургии М. Виргинской проявляются такие тенденции, как активная авторская интенциональность, экспериментальный поиск новых форм и средств выражения, освоение разных моделей организации художественного времени и пространства, расслоение художественной реальности, снятие границ между разнокачественными пространственными плоскостями.

Специфические свойства художественного времени в пьесах драматурга состоят, в частности, в наличии индивидуально-авторской концепции времени, в семантическом поле которого конкретизируются такие понятия, как память, судьба, жизнь / бытие; во взаимосвязи и сосуществовании прошлого, настоящего и будущего; в нелинейности, неодномерности, обратности, концептуальности. Выразительными признаками художественного пространства являются его расширение, расслоение, множественность форм и измерений, психологизация.

В процессе создания моделей хронотопа драматург демонстрирует их различные смыслообразующие возможности, прибегая к широкому

диапазону способов и приемов. К числу наиболее репрезентативных из них следует отнести: эмоционально окрашенные мотивы, пространственные символы и метафоры, приемы «хронотоп в хронотопе», «сцена на сцене», использование которых способствует формированию в произведениях широких ассоциативных контекстов.

Изотропный хронотоп художественного мира драматургии М. Виргинской является многофункциональным. Он определяет своеобразие поэтики пьес, способствует усложнению художественной условности; становится идеино-философским, жанро- и сюжетообразующим фактором; обеспечивает выражение авторской точки зрения; активно продуцирует философские и общекультурные смыслы; открывает пути для множественных интерпретаций.

Сюжеты пьес М. Виргинской отражают индивидуальные пути экспериментальных поисков новых форм драматической экспрессии. Для автора основным фактором текстообразования становится индивидуальное восприятие действительности. Писательница решительно отказывается от распространенных стереотипов сюжетостроения и своеобразно осваивает разные сюжетные модели, в частности, бинарной семантической оппозиции, «театра в театре», кумулятивности. Дезинтегрирующие для классического драматического сюжета тенденции становятся источником единства нового типа, в котором специфика содержания раскрывается как специфика формы, обнаруживается сущностное, а не ситуативное присутствие драматурга в пьесах. В событие превращается самодвижение авторской мысли, размышления, в результате чего и действие, и сюжет подчиняются выражению авторской позиции, возникают оригинальные формы условности, усложненная культурная семантика.

Драматический сюжет у М. Виргинской обогащается использованием целого арсенала художественных средств и приемов, среди которых – символ, метафора, изображение онирических состояний, многофункциональные эпические и лирические элементы, модифицированный художественный психологизм, невербальные средства создания смысла, введение как

равноправных нескольких сюжетных линий и т. п. Это способствует повышению уровня художественной условности, при которой принципы жизнеподобия уступают место метафорическому сюжету.

Отход от традиционных канонов предопределяет присутствие в диалогически-монологической структуре пьес выразительного авторского голоса, полифоничность драматургической речи, приоритет внутреннего события над внешним.

Общими признаками конфликта пьес М. Виргинской является расслоение, рассеивание. Его выразительная доминанта – не межличностные отношения, а столкновение человека и бытийных начал. Специфический конфликт определяет характер других структурных уровней. Сюжет, связанный с оригинальным постижением автором драматизма жизни (конфликтность мыслится как ее важнейший признак), позволяет обнаружить нестандартные формы системного единства художественного мира драмы.

ВЫВОДЫ

Пьесы М. Виргинской – органичная часть общего драматургического процесса 70 – 90-х годов, развивавшегося в оппозиции к канонам соцреализма. Аккумулируя опыт «новых классиков» в способах отражения многообразных жизненных коллизий, обнаруживая точки соприкосновения с художественной парадигмой «новой волны» и «новой драмы» русской драматургии последней трети XX века, произведения М. Виргинской в то же время носят печать своеобразия и оригинальности. Глубокая философичность, актуализация проблемных вопросов, нестандартные способы оформления художественного целого в драматическом тексте позволяют воспринимать большой массив пьес как единый авторский текст, как завершенный художественный мир.

Категория «художественный мир» подразумевает многоплановую самодостаточную систему сложного типа. Носителем ее упорядоченности является структура, состоящая из разных уровней драматического текста – проблемно-тематического, персонажного, сюжетного, концептосферы и др. В результате их взаимодействия оформляется смыслогенерирующее художественное целое. Исследование художественного мира предполагает постижение специфики мировоззренческих и эстетических принципов автора, особенностей его поэтики, смысла, экспериментальных поисков.

Художественное восприятие автора реализуется в «субъективном образе объективного мира». В предложенной М. Виргинской развернутой рефлексии мира и человека наиболее выразительной является тенденция к аналитическому и вместе с тем эмоциональному осмыслению кризисного времени. В авторском образе мира отражаются процесс перехода от одной социальной системы к другой (от тоталитарной к демократической), распад доминировавших в течение продолжительного периода и не оправдавших себя ценностей; перенесение внимания с массовых гражданско-политических интересов на индивидуальную жизнь человека, глубинные смыслы его бытия.

Концептосферу художественного мира драматургии М. Виргинской можно свести к ряду составляющих. В поисках духовного противовеса тоталитарному и децентрализованному обществу драматург обращается к культурным универсалиям, воплощенным в ключевых концептах «свобода», «любовь», «творчество». Они дифференцируются, вводятся в различные контексты, вследствие расстановки новых дискуссионных акцентов получают индивидуально-авторское звучание, определяют основные художественные стратегии драматурга.

Реализация базовых для драм М. Виргинской концептов неотделима от образного строя произведений. В образности драмы особое место занимает система персонажей. Галерея действующих лиц отличается разноплановостью социально-психологических типов и характеров, сложностью поступков и судеб персонажей. В работе выделены их основные типы: протагонист, герой своего времени, условно-исторический (мифологический) герой. В представленных персонажах усиливается онтологическое и антропоцентрическое звучание, очевидна тенденция к деидеологизации, индивидуализации, к актуализации нравственных аспектов. Самобытна поэтика образа героя. Наиболее частотными приемами в процессе его создания становятся психологизм, изображение онирических состояний, активное оперирование символом, метафорой, ретроспективные обращения, актуализирующие понятия «память», «прошлое».

Особенно значимы нововведения М. Виргинской на уровне организации «локальных регистров» художественной структуры – хронотопа, сюжета, конфликта, действия.

Тяготение к многомерности и цикличности, создание усложненных пространственно-временных моделей – характерная черта художественного мира писательницы. Художественное время в драматургии М. Виргинской неоднородно и неодномерно. Изображение незавершенного времени, его принципиальной открытости в будущее способствует разрушению основополагающего для классической драмы принципа событийной,

пространственной и временной замкнутости, обусловливает наличие открытых финалов. Для драматургического почерка автора характерна интенсификация пространства, его расширение, расслоение, психологизация, множественность форм и измерений. Отражению множественных смыслов переходной эпохи способствуют архетипные хронотопы дома, дороги, границы, континуум которых проявляется в бытовом, социальном и культурном дискурсах.

Драматический сюжет у М. Виргинской становится не столько отражением хода действия, последовательности его развития, сколько сложной системой эстетических кодов, характеризующих восприятие драматургом явлений действительности. Отказываясь от клишированных схем, от причинно-следственного развития событий, автор активно использует монтажное построение, экспериментирует с коллажированием. Разнообразие способов обработки сюжетных моделей (бинарная оппозиция, «театр в театре», кумулятивная модель, модели с «традиционной структурой» в основе), «взаимодействие» и «взаимообогащение» в драматической структуре архетипных сюжетных схем – существенные приметы идиостиля драматурга. При этом вследствие инкорпорирования в текст лирических фрагментов, невербальных способов создания смысла, метафоры, символа, введения как равноправных нескольких сюжетных линий, активизации смысло- и структурообразующей роли мотива и т. д. усложняется сюжетостроение пьес, повышается уровень условности, активизируются процессы эпизации, лиризации и психологизации драмы.

Дезинтегрирующие для классического драматического сюжета тенденции предстают источником единства нового типа. Очевидным становится сущностное, а не ситуативное присутствие драматурга в пьесе. В событие превращается движение мысли, в результате чего и действие, и сюжет подчиняются выражению авторской позиции, что порождает усложнение культурной семантики.

Оформление своеобразной конфликтной системы является следствием разработки обновленной аксиологии драмы, особого внимания к внутренней жизни героев. Для драматургии М. Виргинской не характерны однолинейные, чрезмерно напряженные внешние столкновения, место конфликта-казуса занимает конфликт субстанциональный. Превалируют многослойные усложненные противопоставления и противостояния, в процессе воссоздания которых выявляется объемность драматургического мышления автора, тяготение к проникновению в глубинную сущность мира и проявлений жизни / бытия человека. Постижение сложностей бытия связано с сочетанием в рамках одного произведения разных конфликтных типов, с «перетеканием» одного типа конфликта в другой, с наслоением друг на друга политических, социально-бытовых, этических и психологических микроконфликтов. В единую точку пересечения автор стягивает разнокачественные «нервные узлы», поликонфликтность становится существенным признаком пьес.

Пьесы М. Виргинской видоизменяют представление о действии как главном свойстве драмы. На фоне редуцированного внешнего действия активно формируется действие внутреннее, его эмоциональная и интеллектуальная линии. Эмоциональное действие, обусловленное внутренней жизнью героя, становится выражением духовного, этического содержания, характеризуется интенсивным нарастанием эмоционального напряжения. Интеллектуальное действие является результатом постижения закономерностей мироустройства, многополюсности жизненных позиций.

Концептуальное завершение художественного мира осуществляется на жанровом уровне. Системообразующим жанром в драматургии М. Виргинской является социальная драма, в которой осуществляется глубинное осмысление жизни и ее проявлений. В зависимости от характера героя, ракурса изображения, своеобразия дискуссионных акцентов, процессов интеграции с философской и психологической драмой социальная драма находит выражение в различных разновидностях: социально-политическая

(«Еще один конец великой империи (Главы из истории изолята»), социально-этическая («Момент истины, или Возвращение из первого века» «Праздник»), социально-психологическая («Робин-Боббин», «Ра, или Джентельмен неудачи»), социально-философская («Созвездие мамы», «Разомкнутый круг»). Внимание драматурга фокусируется на психологии героя, процессе осознания им своего статуса и места в мире. Введение в текст равноправных сюжетных линий, децентрализация героя, детализация и психологизация образов и ситуаций сообщают драме М. Виргинской тяготение к эпичности, что свидетельствует о процессах межродовой диффузии.

Писательницей ощутимо обновляются жанровые каноны биографической драмы, которая отклоняется от традиции создания «мраморных образов» («Была ли жизнь?»). В единый ряд помещаются частные, профессиональные, общественно-политические и философские элементы, которые воспринимаются как однородные и пластичные, слагаются в единый, целостный образ человека-творца. При этом удельный вес философских компонентов настолько ощутим, что они становятся выразительной жанровой доминантой произведения.

Интеллектуальная драма, которая нивелировалась советской драматургией, получает развитие в драматургии М. Виргинской в рамках малоформатной одноактной пьесы («Изгнание Магдалины», «Собака-Паладин»). Предметом изображения в подобных произведениях становится напряженная борьба идей, мировоззренческих позиций. Философская концепция жизни и человека находит выражение в интеллектуальной активности персонажей.

В результате межродовой и межжанровой диффузии драмы и мифа, библейской / этнической легенды в творчестве М. Виргинской появляется оригинальная форма пьесы-притчи («Граждане Боспора и Херсонеса», «Великая любовь» и др.). Перенося конфликт в аллегорический план, автор размышляет о вечных нравственных и духовных ценностях человечества,

свободе этического выбора, ответственности человека перед собой и обществом.

В творчестве М. Виргинской органично соединились элементы разных художественных направлений: реализма (стремление воссоздать мир как сложное единство; достоверность, аналитический подход к действительности; объективность, диалектическая взаимосвязь между закономерным, общим и индивидуальным; социальный детерминизм; типологизация характеров и ситуаций; внимание к подробностям быта; психологизация атмосферы произведений; мотивация поступков человека и др.), модернизма (авторская субъективность; ориентированность текстов на элитарного читателя; стремление к преобразованию мира, познанию духовной сущности человека и мира; анализ проблем отдельного человека в контексте «вечных» законов бытия; попытка выйти за рамки конкретного и исторического; поиск новых способов изображения изменений в сознании человека, противопоставление бездуховному миру силы духа и творчества независимой личности, метафоричность видения мира; смелое объединение разных временных планов и пространств, техника монтажа и др.) и постмодернизма (воссоздание мироощущения кризисной эпохи: разрыв социальных и духовных связей, утрата нравственных ориентиров, отчуждение, обесценивание, маргинализация личности, ощущение растерянности, безысходности; скептицизм в восприятии любых идеологий; многоуровневая организация текстов, жанровый синкретизм). Это сложное единство художественных элементов разных эстетических систем свидетельствует об особом полифонизме, многогранности художественного мира драматурга, его открытости (проницаемости) для влияний иной художественной природы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Августин Аврелий. Исповедь [Электронный ресурс] / Аврелий Августин. – Режим доступа : <https://docs.google.com/document/d/1IRArFOyALo8L8FSPGMwnzUNWyRYOPJGyPk2UFVuggbM/edit?pli=1>
2. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
3. Александрова И. В. Пути развития русской комедии первой трети XIX века / И. В. Александрова. – Симферополь : ДОЛЯ, 2013. – 420 с.
4. Амроян И. Ф. Типология цепевидных структур / И. Ф. Амроян. – Тольятти : Междунар. акад. бизнеса и банк. дела, 2000. – 122 с.
5. Андреев А. Н. Психологизм в литературе / А. Н. Андреев // Целостный анализ литературного произведения. – Минск : НМ Центр, 1995. – С. 80–89.
6. Аникст А. А. История учений о драме. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 455 с.
7. Антофійчук В. І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. фіолол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. І. Антофійчук. – К., 2002. – 36 с.
8. Антофійчук В. І. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття : [монографія] / В. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 335 с.
9. Аристотель. Поэтика [Электронный ресурс] / Аристотель. – Режим доступа : <http://teatr-lib.ru/Library/Aristotel/Poetika/>
10. Арнольд В. И. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / В. И. Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 6–13.

11. Аскольдов С. А. Концепт и слово. Текст / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
12. Бабичева Ю. В. Поэтика заглавия / Ю. В. Бабичева // Вестник Том. гос. пед. университета. – 2000. – № 6. – С. 61–64. – (Серия: Гуманитарные науки (Филология)).
13. Багдасарян О. Ю. Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / О. Ю. Багдасарян. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/postvampilovskaya-dramaturgiya-poetika-atmosfery>
14. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый. – Л., 1990. – 320 с.
15. Барт Р. Нулевая степень письма [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа : http://www.gumer.Info/bibliotek_Buks/Culture/Bart/NulStepen.php
16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
17. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М. : Искусство, 1978. – 384 с.
18. Бердяев Н. А. Время и вечность / Н. А. Бердяев // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. – М. : Политиздат, 1990. – С. 402–410.
19. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 175 с.
20. Богдашевский Ю. «Научиться уважать себя...»: Хто такі українці? / Ю. Богдашевский // Театр. – 1991. – № 6. – С. 14.
21. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть [Электронный ресурс] / Жан Бодрийяр. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/index.php
22. Болотян И. М. Жанровые исследования в русской драматургии конца XX – начала XXI века : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] /

- И. М. Болотян. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/zhanrovye-iskaniya-v-russkoi-dramaturgii-kontsa-xx-nachala-xxi-veka>
23. Бондар Л. О. Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромodelювання п'ес Ярослава Верещака [Електронний ресурс] / Л. О. Бондар. – Режим доступу : http://archive.nbuu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2012_9/5.htm
24. Бондар Л. О. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. О. Бондар. – Херсон, 2007. – 20 с.
25. Бондарева Е. Е. Идиоматическая символика и картинирование мира в драматургии «новой волны» / Е. Е. Бондарева // Південний архів. Філологічні науки : зб. наукових праць. – Херсон, 2002. – Вип. 16. – С. 24–27.
26. Бондарева О. Е. Драматизм міфу і міфологізм драми / О. Е. Бондарева. – Херсон: Персей, 2000. – 188 с.
27. Бондарева О. Е. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове modelювання / О. Е. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 510 с.
28. Бондарева О. Е. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система / О. Е. Бондарева // Курбасівські читання : наук. вісник Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. – 2008. – № 3 (ч. 2). – С. 124–163.
29. Бондарева О. Е. Українська драматургія останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: динаміка зміни пріоритетів / О. Е. Бондарева // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – 2009. – Вип. 27. – С. 125–132.
30. Бондарева О. Е. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії / О. Е. Бондарева // Вісник Житомирського

- державного університету. – 2009. – Вип. 46. – С. 126–133. – (Серія: Філологічні науки).
31. Борев Ю. Б. Эстетика : [учебник] / Ю. Б. Борев. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.
 32. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества / Л. М. Борисова. – Симферополь, 2000. – 220 с.
 33. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : [учебное пособие] / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
 34. Введение в литературоведение : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / [Чернец Л. В., Хализев В. Е., Эсалнек А. Я. и др. ; под ред. Л. В. Чернец]. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Академия, 2011. – 720 с.
 35. Веремчук Ю. В. П'еса-притча. Генеза. Поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю. В. Веремчук. – К., 2005. – 19 с.
 36. Верещак Я. Н. Модельєри гільдії D / Я. Н. Верещак // Art-line. – 1997. – № 5. – С. 16–25.
 37. Верещак Я. Далі буде? / Я. Верещак // Український театр. – 1987. – № 3. – С. 17–18.
 38. Верещак Я. Нерекомендовані спогади (не тільки про українську драматургію кінця ХХ століття): розмова друга / Я. Верещак, В. Сердюк // Курбасівські читання. – 2011. – № 6–2. – С. 165–180.
 39. Виргинская М. В. Абстрактный человек, или Эльдорадо дона Хуана : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 49 с. – (Первоисточник, рукопись).
 40. Виргинская М. В. Африка, или Девушка с корзиной : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 46 с. – (Первоисточник, рукопись).
 41. Виргинская М. В. Битва при Ветилуе, или Второе пришествие Олоферна : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 56 с. – (Первоисточник, рукопись).

42. Виргинская М. В. Была ли жизнь? : [пьесы] / Мария Виргинская. – Севастополь : Информационно-коммерческая компания «АЙЯ», 2010. – 325 с.
43. Виргинская М. В. Будни старого света, или Звезда во тьме и дерево в цвету : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 50 с. – (Первоисточник, рукопись).
44. Виргинская М. В. Великая любовь [Электронный ресурс] / М. В. Виргинская. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2004/09/10-88>
45. Виргинская М. В. В поисках прошлого (Расследование) : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 42 с. – (Первоисточник, рукопись).
46. Виргинская М. В. Во имя отца и сына (Сказка о заколдованным городе) : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 48 с. – (Первоисточник, рукопись).
47. Виргинская М. В. В пространстве «Килопаюн» (Застолье) : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 67 с. – (Первоисточник, рукопись).
48. Виргинская М. В. Георгины от президента [Электронный ресурс] / М. В. Виргинская. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2004/09/10-85>
49. Виргинская М. В. Горячие Абрикосы : [сборник стихов] / М. В. Виргинская. – Севастополь : НПЦ «ЭКОСИ-Гидрофизика», 2007. – 92 с.
50. Виргинская М. В. Дети. Дольче вита : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 34 с. – (Первоисточник, рукопись).
51. Виргинская М. В. Дорога : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 29 с. – (Первоисточник, рукопись).
52. Виргинская М. В. Ещё один конец великой империи (Главы из истории изолята) : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 43 с. – (Первоисточник, рукопись).
53. Виргинская М. В. Завтра : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 45 с. – (Первоисточник, рукопись).
54. Виргинская М. В. Иван – крестьянский сын и чудо-юдо : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 32 с. – (Первоисточник, рукопись).

55. Виргинская М. В. Искушение Магдалины : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 17 с. – (Первоисточник, рукопись).
56. Виргинская М. В. Колесо (По обе стороны Леты) : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 26 с. – (Первоисточник, рукопись).
57. Виргинская М. В. Компания друзей на фоне распада империи : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 37 с. – (Первоисточник, рукопись).
58. Виргинская М. В. Конкистадоры : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 32 с. – (Первоисточник, рукопись).
59. Виргинская М. В. Люди прошлого века : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 50 с. – (Первоисточник, рукопись).
60. Виргинская М. В. Много солнца над Эльдорадо : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 82 с. – (Первоисточник, рукопись).
61. Виргинская М. В. Момент истины, или Возвращение из первого века : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 29 с. – (Первоисточник, рукопись).
62. Виргинская М. В. Поругание Пенелопы : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 70 с. – (Первоисточник, рукопись).
63. Виргинская М. В. Праздник : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 43 с. – (Первоисточник, рукопись).
64. Виргинская М. В. Разомкнутый круг : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 81 с. – (Первоисточник, рукопись).
65. Виргинская М. В. Ра, или Джентльмен неудачи : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 55 с. – (Первоисточник, рукопись).
66. Виргинская М. В. Светлое послезавтра : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 108 с. – (Первоисточник, рукопись).
67. Виргинская М. В. Славянский кураж : [сборник стихов] / М. В. Виргинская. – Севастополь, 2008. – 112 с.
68. Виргинская М. В. Собака-Паладин : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 14 с. – (Первоисточник, рукопись).

69. Виргинская М. В. Созвездие мамы : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 38 с. – (Первоисточник, рукопись).
70. Виргинская М. В. Союз обреченных, или На мосту через Рубикон : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 38 с. – (Первоисточник, рукопись).
71. Виргинская М. В. Три яблока : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 63 с. – (Первоисточник, рукопись).
72. Виргинская М. В. Тюрьма Человека (Стены) : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 47 с. – (Первоисточник, рукопись).
73. Виргинская М. В. Чудо-птица : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 65 с. – (Первоисточник, рукопись).
74. Віргінська М. В. Матріарх Козіна й Маestro : [п'єса] / Марія Віргінська ; [пер. В. Шубовича]. – К., 1989. – 47 с.
75. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія / Т. І. Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
76. Вишневская И. Л. От какого наследства мы отказываемся / И. Л. Вишневская // Современная драматургия. – 1991. – № 2. – С. 150–159.
77. Вишневская И. Л. Размышления о советской пьесе / И. Л. Вишневская // Театр. – 1992. – № 2. – С. 82–102.
78. Владимиров С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2007. – 192 с.
79. Воронцова Е. А. Основные формы выражения индивидуально-авторского мировоззрения в литературном творчестве / Е. А. Воронцова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского (Философия. Культурология). – 2008. – № 1 (9). – С. 158–162. – (Серия: Социальные науки).

80. Гадамер Х. Г. Истина и метод: основы философской герменевтики [Электронный ресурс] / Х. Г. Гадамер. – Режим доступа : <http://filosofhistoric.ru/books/item/f00/s00/z0000015/>
81. Галич О. А. Теорія літератури : [підручник] / Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
82. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука. Восточная литература, 1994. – 304 с.
83. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 302 с.
84. Гегель Г. В. Ф. Поэтическое и прозаическое произведения искусства / Г. В. Ф. Гегель // Эстетика : в 4 т. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 362–372.
85. Гикия – спасительница Херсонеса : легенда [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.stranamam.ru/post/236777/>
86. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : Сов. писатель, 1971. – 415 с.
87. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высшая школа, 1991. – 160 с.
88. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
89. Гончарова-Грабовская С. Я. Драматургия Е. Поповой (аспекты поэтики) [Электронный ресурс] / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Режим доступа : <http://lib2.znate.ru/docs/index-303371.html?page=2>
90. Гончарова-Грабовская С. Я. Жанровая стратегия драматургии А. Курейчика [Электронный ресурс] / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Режим доступа : <http://lib2.znate.ru/docs/index-303371.html?page=3>
91. Гончарова-Грабовская С. Я. Жанрово-стилевые поиски современной русской драматургии / С. Я. Гончарова-Грабовская // Информационный

- вестник форума русистов Украины. – Симферополь, 2003. – Вып. 4. – С. 86–95.
92. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии 1980–1990 годов (жанровая динамика и типология) / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 1999. – 224 с.
93. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века) : [уч.-метод. пособие] / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 2003. – 70 с.
94. Гончарова-Грабовская С. Я. Пьеса П. Пряжко «Урожай» в контексте европейской драмы абсурда [Электронный ресурс] / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Режим доступа : <http://lib2.znate.ru/docs/index-303371.html?page=4>
95. Гончарова-Грабовская С. Я. Типология героя в русской драматургии конца XX – начала XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская // Информационный вестник форума русистов Украины. – Симферополь, 2003. – Вып. 6. – С. 76–86.
96. Гончарова-Грабовская С. Я. Хронотоп Дома в русской драматургии XX века / С. Я. Гончарова-Грабовская // Информационный вестник форума русистов Украины. – Симферополь, 2005. – Вып. 9. – С. 127–132.
97. Гончарова-Грабовская С. Я. Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси на стыке XX–XXI вв. [Электронный ресурс] / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Режим доступа : <http://lib2.znate.ru/docs/index-303371.html>
98. Грибы отца Самсония [Электронный ресурс] / Легенды Крыма. – Режим доступа : <http://kitaphane.crimea.ua/griby-ottsa-samsoniya.html>
99. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : [учебное пособие] / М. И. Громова. – М. : Флинта. – 2009. – 364 с.
100. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка / Р. Гром'як // Поетика. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 16–21.

101. Гумбольдт В. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гете / В. Гумбольдт // Язык и философия культуры. – М. : Прогресс, 1985. – С. 160–279.
102. Гуменний М. Поетика О. Гончара – прозаїка / М. Гуменний // Филологический анализ. Теория, методика, практика : сб. научн. статей. – Херсон, 1993. – С. 22–28.
103. Гуменюк В. І. Сила краси: Проблеми поетики Володимира Винниченка / В. І. Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
104. Гуменюк В. І. Шлях до «Одержаної». Творче становлення Лесі Українки – драматурга / В. І. Гуменюк. – Сімферополь : Таврія, 2002. – 232 с.
105. Данилова И. Л. Стилевые процессы развития современной русской драматургии : автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / И. Л. Данилова. – Режим доступа : <http://www.dissertcat.com/content/stilevye-protsessy-razvitiya-sovremennoi-russkoi-dramaturgii>
106. Дем'янівська Л. С. Українська радянська драматургія (тенденції сучасного розвитку) / Л. С. Дем'янівська, Г. Ф. Семенюк. – К. : Вища школа, 1987. – 159 с.
107. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. С. Добин. – Л. : Советский писатель, 1981. – 432 с.
108. Емельянов Б. Баловни века / Б. Емельянов // Современная драматургия. – 1984. – № 3. – С. 190–204.
109. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы : [книга для учителя] / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 175 с.
110. Жидков В. С. Искусство и картина мира / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – СПб. : Алетейя, 2003. – 464 с.
111. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : [учебное пособие] / О. В. Журчева. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
112. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века : автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук :

- спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. В. Журчева. – Самара, 2009. – 441 с.
113. Зайцева И. П. Поэтика современного драматургического дискурса / И. П. Зайцева. – М. : Прометей, 2002. – 252 с.
114. Зинченко В. Г. Методы изучения литературы. Системный поход : [учебное пособие] / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 200 с.
115. Золотухина О. Б. Психологизм в литературе : [пособие по спецкурсус для студ.] / О. Б. Золотухина. – Гродно : ГрГУ, 2009. – 181 с.
116. Золотухина О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе: [монография] / О. Б. Золотухина. – Гродно : ГрГУ, 2006. – 140 с.
117. Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – XXI вв. : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / О. Н. Зырянова. – Режим доступа : <http://www.dissertcat.com/content/poetika-absurda-v-russkoj-drame-vtoroi-poloviny-xx-nachala-xxi-vv>
118. Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова [Электронный ресурс] / Т. Г. Ивлева. – Режим доступа : <http://www.my-chekhov.ru/kritika/author/content.shtml>
119. Ищук-Фадеева Н. И. Концепция личности в драматургии. Чехов и Горький [Электронный ресурс] / Н. И. Ищук-Фадеева. – Режим доступа : <http://pochit.ru/filosofiya/9556/index.html>
120. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр : сб. научн. трудов. – Тверь : ТГУ, 2001. – Вып. II. – С. 5–16.
121. Ищук-Фадеева Н. И. «Три сестры» – роман или драма? [Электронный ресурс] / Н. И. Ищук-Фадеева. – Режим доступа : <http://pochit.ru/filosofiya/9556/index.html>

122. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посібник / [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. – К. : Академія, 2010. – 256 с. – (Серія «Альмаматер»).
123. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. – Кн. 2. – Ч. 2: 1960 – 1990-ті роки : [навч. посібник] / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – 512 с.
124. Каблукова Н. В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Н. В. Каблукова. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/poetika-dramaturgii-lyudmily-petrushevskoi>
125. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание. Избранные статьи / М. С. Каган. – Л. : ЛГУ, 1991. – 384 с.
126. Каган М. С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа) / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
127. Казарин В. П. Поэтика романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / В. П. Казарин. – Симферополь, 1987. – 35 с.
128. Кисельов Й. М. Конфлікти і характери. Проблеми української радянської драматургії / Й. М. Кисельов. – К. : Радянський письменник, 1953. – 308 с.
129. Канунникова И. А. Русская драматургия XX века : [учебное пособие] / И. А. Канунникова. – М. : Наука, 2003. – 207 с.
130. Клековкин О. Незаконные дети «бывшей Украины» / О. Клековкин // Современная драматургия. – 1990. – № 4. – С. 154–155.
131. Клочек Г. Д. Енергія художнього слова : зб. статей / Г. Д. Клочек. – Кіровоград : РВВКДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 447 с.
132. Клочек Г. Так що ж таке поетика? / Г. Клочек // Поетика. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5–16.
133. Клочек Г. Д. «Художній світ» як категоріальне поняття / Г. Д. Клочек // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.

134. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії : [монографія] / О. Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 440 с.
135. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичний нарис / М. П. Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
136. Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація / Р. А. Козлов. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 352 с.
137. Кокорина Е. Г. Художественный синтез в культуре рубежа XIX – XX веков [Электронный ресурс] / Е. Г. Кокорина. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2004/09/10-88>
138. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
139. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения : [учебное пособие] / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 113 с.
140. Корман Б. О/ О целостности литературного произведения / Б. О. Корман // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – № 6. – Т. 36. – С. 508–513.
141. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 246 с.
142. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картина світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н. М. Корнієнко. – К. : Факт, 2000. – 160 с.
143. Костелянець Б. О. Лекции по теории драмы / Б. О. Костелянець. – М. : Совпадение, 2007. – 503 с.
144. Кравченко Я. П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе [Электронный ресурс] / Я. П. Кравченко. – Режим доступа : www.nbuv.gol.ua//pornal/Natural/vznu/fil20081_1017.pdf
145. Красногоров В. С. Четыре стены и одна страсть, или Драма – что же это такое? / В. С. Красногоров. – Хайфа : LUK Graphica, 1997. – 126 с.

146. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий [Электронный ресурс] / С. Д. Кржижановский. – Режим доступа : [http://wikilivres.ca/wiki/Поэтика_заглавий_\(Кржижановский\)](http://wikilivres.ca/wiki/Поэтика_заглавий_(Кржижановский))
147. Кржижановский С. Д. Пьеса и ее заглавие / С. Д. Кржижановский // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 207–215.
148. Кузьмичев И. К. Введение в общее литературоведение XXI века : лекции / И. К. Кузьмичев. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского государственного университета им. Н. Н. Лобачевского, 2001. – 324 с.
149. Кузякіна Н. Б. Драма як літературний рід: теоретичні аспекти. Мистецтво режисури. Театрознавчі студії // Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, memoria / Наталя Кузякіна. – Дрогобич – Київ – Одеса : Відродження, 2010. – С. 44–117.
150. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Л. Курбас ; [упоряд. М. Лабінський]. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
151. Лазарева Е. А. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исследований драматургии 1980–1990-х годов : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Е. А. Лазарева. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-khudozhestvennogo-mira-n-kolyady-v-kontekste-iskanii-dramaturgii-1980-1990-kh-gg>
152. Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига : Зинатне, 1990. – 512 с.
153. Легенди // Усна народна творчість [Электронний ресурс]. – Режим доступу : <http://traditions.org.ua/usna-narodna-tvorchist>
154. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра : [монография] / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. –256 с.
155. Лейдерман Н. Л. Теория жанра : [научное издание] / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2010. – 900 с.

156. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература – 1950–1990-е годы. – Т. 1 (1953–1968) / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Академия, 2003. – 413 с.
157. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература – 1950–1990-е годы (1968–1990) [Электронный ресурс] / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Режим доступа : <http://www.rulit.net/books/sovremennoy-russkaya-literatura-1950-1990-e-gody-tom-2-1968-1990-read-142770-4.html>
158. Липовецкий М. Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
159. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
160. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачев. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/izvest/1993/01/931-003.htm>
161. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
162. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2007. – 752 с. – (Nota bene).
163. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. – Режим доступа : http://www.taby27.ru/lib/losev_forma.html
164. Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : Collegium, 1994. – 288 с.
165. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра / Н. О. Лосский. – М. : Политиздат, 1991. – 368 с.
166. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/23.php#

167. Лотман Ю. М. Текст в тексте [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/14.php.
168. Лотман Ю. М. Язык театра / Ю. Лотман // Театр. – 1989. – № 3. – С. 101–104.
169. Малахова Т. И. Система жанров в драматургии А. М. Володина : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Т. И. Малахова. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/sistema-zhanrov-v-dramaturgi-ii-am-volodina>
170. Мамардашвили М. К. Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно / М. К. Мамардашвили // Театр. – 1989. – № 3. – С. 88–96.
171. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой : [учебное пособие] / В. А. Маслова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 256 с.
172. Мережинская А. Ю. Русская драматургия «поколения 90-х»: картина мира, конфликт, герой / А. Ю. Мережинская // Біблія і культура. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 13. – С. 251–258.
173. Мержвинський В. Заголовок у системі поетики драматичного твору / В. Мержвинський // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон, 2007. – Вип. 38. – С. 85–88.
174. Меркотун Е. А. Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / М. Г. Меркотун. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/search?keys=меркотун%20Поэтика>
175. Меркулова М. Г. Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / М. Г. Меркулова. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/dramaturgiya-v-vampilova-v-istoriko-literaturnom-kontekste>
176. Мей Р. Мужество творить [Электронный ресурс] / Р. Мей. – Режим доступа : <http://lovelik.ru/rollo-mehjj-muzhestvo-tvorit.htm>

177. Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов / отв. ред. И. Л. Вишневская. – М. : ЛЕНАНД, 2009. – 288 с.
178. Мірошниченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь / Н. Мірошниченко // Курбасівські читання. – 2006. – С. 56–85.
179. Моторин С. Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80–90-х годов XX века : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / С. Н. Моторин. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-aleksandra-vampilova-i-russkaya-dramaturgiya-80-90-kh-godov-xx-veka>
180. Муриков Г. Мнимые победы у мнимой жизни / Г. Муриков // Современная драматургия. – 1984. – № 3. – С. 240–246.
181. Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс] / О. С. Наумова. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/formy-vyrazheniya-avtorskogo-soznaniya-v-dramaturgii-kontsa-xx-nachala-xxi-vv>
182. Нефед В. И. Размышления о драматическом конфликте / В. И. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1970. – 120 с.
183. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
184. Нямцу А. Є. Традиційний контекст легендарно-міфологічної традиції / А. Є. Нямцу // Вісник Одеського національного університету. – 2008. – Т. 13. – Вип. 7. – С. 112–126.
185. Нямцу А. Є. Традиційні образи у літературному контексті [Електронний ресурс] / А. Є. Нямцу, Л. М. Комарніцька. – Режим доступу : <http://referatu.net.ua/referats/7527/180575/>
186. Остапенко И. В. Природа в русской лирике 1960–80-х годов: от пейзажа к картине мира : [монография] / И. В. Остапенко. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.

187. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
188. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : ОСНОВИ. – 2002. – 679 с.
189. Палеева Н. Н. Проблема личности в русской классической драматургии / Н. Н. Палеева. – М. : Искусство, 1992. – 158 с.
190. Палиевский П. В. Литература и теория / П. В. Палиевский. – М. : Сов. Россия, 1979. – 288 с.
191. Поляков М. Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров / М. Я. Поляков. – М. : Советский писатель, 1983. – 368 с.
192. Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений / Г. Н. Поспелов // Вопросы методологии и поэтики. – М. : МГУ, 1983. – С. 138–172.
193. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // Теоретическая поэтика. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 22–55.
194. Пропп В. Я. Кумулятивная сказка [Электронный ресурс] / В. Я. Пропп. – Режим доступа : http://nashaucheba.ru/v16751/пропп_в._кумулятивная_сказка
195. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века [Электронный ресурс] / В. П. Руднев. – Режим доступа : <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>.
196. Русанова О. Н. Мотив в аспекте исторической поэтики / О. Н. Русанова. // Вестник Томского государственного педагогического университета. – Томск, 2006. – Вып. 8 (59). – С. 120–126. – (Серия: Гуманитарные науки (Филология)).
197. Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон» [Электронный ресурс] / О. Н. Русанова. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/motivnyi-kompleks-kak-sposob-organizatsii-epicheskoi-dramy-na-materiale-pes-e-shvartsa-ten-i>.

198. Рымарь Н. Т. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. – Воронеж : Логос-Траст, 1994. – 264 с.
199. Сахновский-Панкеев В. Драма: конфликт, композиция, сценическая жизнь / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л., 1969. – 232 с.
200. Свенцицкая И. Апокрифы древних христиан. Евангелие Марии Магдалины [Электронный ресурс] / И. Свенцицкая, М. Трофимова. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Evang_Mar.php
201. Свербілова Т. Движение... / Т. Свербілова // Современная драматургия. – 1987. – № 3. – С. 238–246.
202. Свербілова Т. Г. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Г. Свербілова, Н. П. Малютіна, Л. В. Скорина ; [за заг. ред. Л. В. Скорини]. – Черкаси, 2009. – 598 с.
203. Сидни Ф. Защита поэзии [Электронный ресурс] / Филипп Сидни. – Режим доступа : http://lib.ru/INOOLD/SIDNI/sydney1_2.txt.
204. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) // В. И. Силантьева. – Одесса : Астропринт, 2000. – 352 с.
205. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М. : Художественная литература, 1972. – 548 с.
206. Славкин В. Легкий металл / Виктор Славкин // Современная драматургия. – 1989. – № 1. – С. 29–30.
207. Смелянский А. Песочные часы / А. Смелянский // Современная драматургия. – 1985. – № 4. – С. 204–218.
208. Софонова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия / Л. А. Софонова. – М. : Наука, 1981. – 263 с.
209. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія у теорії та театральній практиці. – Кн. 1. Реалізм і натуралізм / Джон Стайн. – Львів : ЛНУ ім. І. Я. Франка, 2003. – 256 с.

210. Старченко Е. В. Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садур в контексте драматургии 1980–90-х годов : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Е. В. Старченко. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/search?keys=старченко%20Е.В%20драматургия>
211. Степанов Ю. С. Концепт / Ю. С. Степанов // Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 40–76.
212. Строева М. Мера откровенности / М. Строева // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 218–228.
213. Тамарченко Н. Д. Теория литературы : учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. : в 2 т. / [Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Брайтман ; под ред. Н. Д. Тамарченко]. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Академия, 2004. – 512 с.
214. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения : [хрестоматия для студентов] / Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2004. – 400 с.
215. Танюк Л. «Драма самообороны» : Хто такі українці? / Л. Танюк // Театр. – 1991. – № 6. – С. 31–35.
216. Тарангул И. Своеобразие переосмысления мифа об Антигоне в литературном контексте XX века / И. Тарангул // Біблія і культура. – 2009. – № 11. – С. 229–231.
217. Ташкінова Т. М. Родо-видовий синкретизм драматургії Марії Віргінської (на прикладі п’єси «Велика любов») / Т. М. Ташкінова // Культура народов Причорномор'я. – Симферополь, 2013. – № 251. – С. 153–158.
218. Ташкінова Т. М. Своєрідність художнього осягнення загальнобуттєвого феномену смерті у драматургії Марії Віргінської (на прикладі п’єси «Сузір’я мами») / Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць. – Херсон : ХДУ, 2012. – Вип. LV. – С. 59–65.

219. Ташкінова Т. М. Художній психологізм п'єси «Робін Боббін» Марії Віргінської / Т. М. Ташкінова // Культура народов Причорноморья. – Симферополь, 2011. – № 211. – С. 168–172.
220. Темирболат А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения [Электронный ресурс] / А. Б. Темирболат. – Режим доступа : <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/26/1809/>
221. Тютелова Л. Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме [Электронный ресурс] / Л. Г. Тютелова. – Режим доступа : <http://www.phil63.ru/dramaticheskii-syuzhet-i-problema-avtora-kak-subekta-tvorcheskoi-deyatelnosti-v-drame>
222. Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова : автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л. Г. Тютелова. – Самара, 2012. – 43 с.
223. Тютелова Л. Г. Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: «Новая волна» : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Л. Г. Тютелова. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/traditsii-i-chekhova-v-sovremennoi-russkoi-dramaturgii-novaya-volna>
224. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 224 с.
225. Фарино Е. Введение в литературоведение : [учебное пособие] / Ежи Фарино. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
226. Федоров В. В. Архитектоника драматического поэта / В. В. Федоров // Оправдание филологии : сборник статей по фундаментальной проблематике современной филологии. – Донецк : Норд-Пресс, 2005. – С. 29–38.
227. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия / В. В. Федоров. – Донецк : ДонНУ, 2008. – 492 с.

228. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 456 с.
229. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Электронный ресурс] / П. А. Флоренский. – Режим доступа : http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm
230. Фоменко И. В. Художественный мир и мир, в котором живет автор [Электронный ресурс] / И. В. Фоменко, Л. П. Фоменко. – Режим доступа : http://www.telenir.net/literaturovedenie/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovanija_iv_sbownik_nauchnyh_trudov/p1.php
231. Фрай Н. Критика, религия, литература / Н. Фрай // Вопросы литературы. – 1991. – № 9–10. – С. 157–176.
232. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
233. Фром Э. Человек для себя. Исследование психологических проблем этики [Электронный ресурс] / Э. Фромм. – Режим доступа : http://www.ligis.ru/psylib/090417/books/fromm04/index.htm_literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovanija_iv_sbownik_nauchnyh_trudov/p1.php
234. Хайдеггер М. Бытие и время [Электронный ресурс] / Мартин Хайдеггер. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Haid_BtVr/index.php
235. Хайдеггер М. Время картины мира [Электронный ресурс] / Мартин Хайдеггер. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/Vr_KartMi.php
236. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
237. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
238. Хализев В. Е. Теория литературы: [учебник] / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2002. – 436 с.

239. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності : літературознавчі статті і дослідження / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плей, 2000. – 198 с.
240. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні й історико-літературні аспекти драми / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 200 с.
241. Хренов Н. А. Культура в епоху соціального хаоса / Н. А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС. – 2011. – 448 с.
242. Хуторянская А. Д. Параметры художественной картины мира в литературоведении [Электронный ресурс] / А. Д. Хуторянская. – Режим доступа : <http://do.gendocs.ru/docs/index-37192.html>.
243. Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа / Л. М. Цилевич. – Рига : Звайзгне, 1976. – 238 с.
244. Чернец Л. В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.
245. Черниенко Л. В. Особенности отражения современной действительности в русской драматургии рубежа тысячелетий [Электронный ресурс] / Л. В. Черниенко. – Режим доступа : <http://www.levlivshits.org/index.php/materials/annotations/reading-2013/673-2013-04-19-18-14-01.html>
246. Черноиваненко Е. И. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и типов литературно-художественного сознания в русской словесности XI – XX вв. [Электронный ресурс] / Е. И. Черноиваненко. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/chernoiv/index.php
247. Черноиваненко Е. И. Реквием на два голоса / Е. И. Черноиваненко // Біблія і культура. – 2008. – № 10. – С. 98–102.
248. Чертова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема (статья первая) [Электронный ресурс] / Н. Чертова. – Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pafn/2010_48/Pdf/20-27.pdf

249. Чертова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема (статья вторая) [Электронный ресурс] / Н. Чертова. – Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pafn/2010_49/Pdf/10-16.pdf
250. Четина Е. М. От «апофеоза беспочвенности» – к «апофеозу насилия» / Е. М. Четина // Вестник Пермского университета. – Пермь, 2012. – Вып. 4(20). – С. 144–175. – (Серия: Российская и зарубежная филология).
251. Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков/ – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
252. Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы» [Электронный ресурс] / В. Б. Чупасов. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/stsena-na-stsene-problemy-poetiki-i-tipologii>
253. Чупасов В. Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях / В. Б. Чупасов // Драма и театр : сб. научн. трудов. – Тверь : ТГУ, 2001. – Вып. II. – С. 24–37.
254. Шаповал М. Поєднані спільним текстом / М. Шаповал // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К. : Фенікс, 2005. – С. 115–118.
255. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева / С. Е. Шаталов. – М., 1979. – 312 с.
256. Щербакова А. А. Чеховский текст в современной драматургии : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / В. Б. Чупасов. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/chekhovskii-tekst-v-sovremennoi-dramaturgii>
257. Щирова И. А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. – СПб. : Книжный дом. – 2006. – 172 с.

258. Явчунковский Я. И. Драма на новом рубеже (Драматургия 70-х и 80-х годов: конфликты, герои, проблемы поэтики) / Я. И. Явчунковский. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1989. – 222 с.