


Экзистенциальный диалог Дом / Внедом в современной пост-постмодернистской драме

*Ольга Константиновна Страшкова*¹

¹ Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)

доктор филологических наук, профессор

 0000-0002-8740-5048. E-mail: olga.strashkova8[at]gmail.com

© КалмНЦ РАН, 2024

© Страшкова О. К., 2024

Аннотация. *Цель* предпринятого исследования проследить различные смысловые взаимоотношения предметного мира Дома, с его охранительной функцией «оберега», и Внедома как объективной реальности. В результате текстуального анализа пьес В. И. Калитвянского «Возчик», В. В. Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю», Е. А. Греминой «Сахалинская жена» выявлена семантика экзистенциального диалога внутреннего и внешнего вещного мира в различных парадигмах. Так, вещный мир Дома в пьесе В. И. Калитвянского демонстрирует верность идейным установкам, разработанным Внедомом, составляя политический диалог единомышленников; диалог между Домом и Внедомом в драме Сигарёва слился в эмоциональный монолог кладбищенских знаков смерти; в пьесе Е. А. Греминой экзистенциальный диалог Дом / Внедом строится на откровенной антитезе мироощущений, но не враждебных, а примиряющих человека со средой и судьбой. Таким образом, вещный мир в пьесах постмодернистов воплощает диалогическое пространство их смысловых и эмоциональных кодов.

Ключевые слова: Дом, Внедом, диалог, функция, экзистенция, образ-символ, сценическое пространство, предметный мир

Для цитирования: Страшкова О. К. Экзистенциальный диалог Дом / Внедом в современной пост-постмодернистской драме // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 162–177. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-162-177

Existential Dialogue Home / Away in Modern Post-postmodern Drama

Olga K. Strashkova¹

¹ North-Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St. , 355009 Stavropol, Russian Federation)

Dr. Sc. (Philology), Professor

 0000-0002-8740-5048. E-mail: olga.strashkova8[at]gmail.com

© KalmSC RAS, 2024

© Strashkova O. K., 2024

Abstract. The *purpose* of the undertaken research is to trace the various semantic relationships between the objective world of the House, with its protective function of “amulet”, and the Home as an objective reality. As a result of the textual analysis of V. I. Kalitvyansky’s plays “The Carrier”, V. V. Sigarev’s “Ladybugs Return to Earth”, E. A. Gremina’s “Sakhalin Wife”, the semantics of the existential dialogue of the inner and outer material world in various paradigms are revealed. So, the material world of the House in the play by V. I. Kalitvyansky demonstrates fidelity to the ideological guidelines developed by the House, making up a political dialogue of like-minded people; the dialogue between the House and the House in Sigarev’s drama merged into an emotional monologue of cemetery signs of death; in E. A. Gremina’s play, the existential dialogue House / House is based on an outright antithesis of worldviews, but not hostile, but reconciling a person with the environment and fate. Thus, the material world in the plays of postmodernists embodies the dialogical space of their semantic and emotional codes.

Keywords: Home, Away, dialogue, function, existence, image-symbol, stage space, objective world

For quotations: Strashkova O. K. Existential Dialogue Home / Away in Modern Post-Postmodern Drama. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 162–177. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-162-177

1. Введение

Предмет исследования — соотнесенность переживания вещного мира Дома и вещного мира за пределами Дома, как разру-

шаемое пространство дома — «Оберега». Вещный мир в произведениях эпического рода может быть описан и растолкован с разных сторон и автором, и персонажами; среда, воспитавшая героя, составлена как из человеческих отношений, так и из среды материальной, вещностной. Лирический род воссоздает границы вещного пространства в эмоционально сфокусированной модальности. Драматургический род как «самый объективированный» (В. Г. Белинский) располагает в создании вещного пространства текста, главным образом, ремаркой, но и поступки героев и их высказывания связываются с отношением к окружающему миру предметов, вещей, к материальной среде, раскрывающей внутреннее состояние действующих лиц. Для сценической реконструкции пространства, для наполнения его значимыми предметами необходимо описание этих предметов. «Над способом заполнения художественного пространства доминирует заложенный в тексте драмы комплекс физически существующих разнородных знаков, которые составляют определенный театральный код» [Дорак-Вояковска 2017: 279]. Сценическое пространство современной драмы более подвижно, нежели в реалистической драме XIX в. или соц-реалистической XX в. В пост-постмодернистской пьесе действие может одновременно проходить по законам киноискусства и в комнате, и на лестничной площадке, и у подъезда дома. Комната, дом теряют свою сакральную функцию «оберега» от внешних враждебных сил. «Тело Дома» в свою очередь наполнено вещами, среди которых обитают действующие лица, создающие и передающие настроение, коммуницирующие с обитателями Дома или пришедшими в дом извне. Дом не живет своей отдельной жизнью, а вбирает атмосферу, сформированную за пределами Дома, вне Дома. «Внедом» контактирует с Домом в экзистенциальной плоскости не столько «вверх» – «низ», сколько в горизонтальной, определяющей развитие действия и преддрешающей судьбу персонажей. В современной так называемой альтернативной драме каждая вещь наполнена смыслом. Если для поэтики модернизма характерно семантически неоднородное прочтение образа-символа, предмета, то пост-постмодернистский текст составляют не «тени несозданных созданий» (В. Я. Брюсов), а конкретные предметы, образы-

аллегии, вырисовываемые реальной действительностью, создающие, с одной стороны, обывленное пространство, а с другой — некий современный мир публичного перформанса. Современная постмодернистская литература как бы намеренно снижает картину реальности, подчеркивая, что «история мира — это, в сущности, один большой регресс, который означает потерю ценностей и истине духовных стремлений» [Мисевич 2017: 57]. Такой общей установкой альтернативной культуры объясняется низменный слой жизни, воссоздаваемый в исследуемых драматургических произведениях.

2. Методология исследования

Методология предпринятого прочтения драматургических текстов с точки зрения их вещностной составляющей (Дом / Внедом) основывается на известных исследованиях истории, функционирования, поэтики русского постмодернизма [Скоропанова 2007; Эпштейн 2005] и на работах, обращенных к анализу конкретно номинированных текстов [Ватутина 2014; Мельникова 2009] и др.

В. И. Тюпа в монографии «Аналитика художественного», соотнося личностное и вещное в произведении искусства, показал, что «внутреннее пространство» (по М. М. Бахтину) не доступно внешнему познанию», (т. е. внешний мир позволяет в некоторой степени проецироваться в личности); «внешний мир при этом упорядочивается благодаря внутреннему Я» [Тюпа 2001: 15–16]. «... Экзистенция — специфически человеческий способ существования: внутреннее присутствие во внешней реальности» [Тюпа 2001: 29]. А. Ж. Греймс, на которого ссылаются многие российские теоретики, утверждает: «Мир оправдан существованием человека, а человек включен в мир» [Греймс 1984: 108]. Но мир представлен в первую очередь тем внешним конструктом, в котором человек (персонаж) ощущает, осознает себя индивидуумом или частью сообщества. Города, строения, предметы, локации вещей, вещественные детали позволяют художнику слова составить психологический, социальный, корпоративный тип героя. Вещный мир отражает объективную действительность, с одной стороны, а с другой — авторское индивидуальное переживание этой действительности.

3. Материалы исследования

Мы остановили внимание на крупном образе вещного мира — на Доме, средоточии обыденной человеческой жизни. Дом — это пространство, вещи в котором указывают на характер предпочтений обитателей, на их связь с внешним миром, вне которого Дом существовать не может. Он, как живое существо в социуме, реагирует на Внедом, отражает в частном общее или борется с этим общим, формируя свой внутренний мир. Дом вступает в своеобразный метафизический, экзистенциальный диалог с Внедомом.

4. Результаты и дискуссия

4.1. Виктор Калитвянский. «Возчик»

Сюжет пьесы В. И. Калитвянского «Возчик» разворачивается в одной комнате, персонажами, обязательной характеристикой которых в Списке действующих лиц является возраст. Так автор указывает на аллегорическую функцию образа. Функционеры закономерны для сюжетной организации пьесы о карательных действиях карательного органа, НКВД, у которого как будто нет индивидуальности. Пространство этой жесткой деятельности не ограничивается сценическими рамками одной комнаты, одного подвала (в него ведет лестница вниз), где обитают персонажи. Оно выходит за пределы Дома, района (в афише обозначено место действия — райотдел НКВД), области (упоминание об Иркутске; главный бичующий персонаж Ковтун представляется уполномоченным НКВД из Иркутска), пролонгируется до Москвы, до самого Кремля (на что указывает образ-символ Сталина: «На стене, между большой дверью и лестницей в подвал — портрет Сталина») [Калитвянский 2009]. Показательная корреляция: в этом доме смерти до революции, до того, как он стал «офисом» НКВД, был полицейский участок, в котором нынешний мистический Возчик был полицейским приставом.

Сценическое пространство пьесы четко обозначено: Дом. Лестница. Подвал. Лестница — это связующее звено между Домом и тартаром-Внедомом. Спуск по лестнице указывает путь в страшный всеобщий мир ужаса, апокалипсиса. Весь внутренний антураж комнаты в «старом деревянном доме» составлен из дверей, столов, шкафов. Бумаги, папки, отчеты. Звуковой ряд, допол-

няющий визуальный: выстрелы в подвале, *скрип* дверцы шкафа, открываемого и закрываемого, чтобы достать или поставить стакан и штоф, положить очередную папку; «постанывание» лестницы. Большая двустворчатая дверь дополняется маленькой дверью. Двери постоянно открываются и закрываются, но не открывают вход в какое-то новое пространство, не закрывают пространства смерти, наполняющего комнату Дома. В доме осуществляются замыслы, диктуемые из Внедома. Двери подчеркивают условность мира, не разделенного на здесь / не здесь, Дом / Внедом.

Экспозиционная ремарка представляет еще одну вещную пару: «В центре — большой стол и две длинные лавки. Слева — стол поменьше, два стула» [Калитвянский 2009]. За столом поменьше сидят мелкие исполнители смертных приговоров, за большим столом — те, кто выносит решение. «За большим столом сидят Ковтун, Секретарь, Председатель. За малым — Семенов и Петренко» [Калитвянский 2009]. Размер стола — указатель значимости административно-репрессивного аппарата. Главный каратель Ковтун «Смотрит в сторону малого стола. Секретарь и Председатель тоже смотрят в сторону малого стола» [Калитвянский 2009]. Ремарка еще раз обращает к смысловой функции предметного мира: не на Петренко и Семенова, конкретных лиц, смотрят из-за большого стола, а в сторону стола, где должно быть место тех, кто спускается по лестнице в подвал и стреляет, в кого велят сидящие за большим столом. «На лестнице из подвала появляется Семенов. Лестница под его тяжелыми шагами постанывает... Семенов кивает, пятится два шага, поворачивается и быстро спускается по лестнице в подвал» [Калитвянский 2009]. Этот спуск в подвал откровенно ассоциируется с переходом в иной мир, в мир смерти.

Шкаф занимает главное место в комнате НКВД. В шкафу свой порядок. В нем хранятся все бумаги, протоколы, спирт в штофе, железный самодельный сейфик — ящик для хранения секретных документов, «склепанный» умельцами, папки со списками арестованных, с протоколами допросов, с приговорами, «акты ликвидации».

Но, пожалуй, главная вещь этого Дома — бумага. Человеческие жизни, точнее их уничтожение здесь учитываются на бумаге. «Правильно оформленная бумага — это порядок. Когда порядок в бумагах, порядок и в государстве» [Калитвянский 2009]. И еще

одна реплика, уточняющая представление о порядке: «Порядок — он что при капитализме, что при социализме... Товарищ Ленин что говорил? Социализм — учет и контроль. А что такое учет и контроль? Это и есть порядок» [Калитвянский 2009]. Порядок, оформленный на бумаге, — это расстрел человека в подвале без суда и следствия. «Держатель» такой бумаги, автор ее или сборщик подписей, ощущает себя правителем судеб, только сделав одно движение — спустившись из-за стола вниз по лестнице. Вещный мир пьесы В. И. Калитвянского становится все агрессивнее. В экспозиции обозначена тема: представление исполнителей абстрактно намеченной репрессивной воли о Порядке, диктуемом порядком в бумагах. В завязке Бумага, представленная женщиной, грозно-уверенно распахнувшей «обе дверные створки», определила развитие кровавого антихристового действия: «Петренко снимает папку с полки, достает бумагу, подходит к Ковтун.... Читает протокол. Семенов подносит чернильницу и ручку. Ковтун берет ручку и подписывает» [Калитвянский 2009]. Судьба человека решена подписью на бумаге сумасшедшей самозванки, утверждающей «приговор трудового народа».

Смерть обыденно витает в пространстве комнаты НКВД. И в репликах персонажей, и в ремарках автора вещные обозначения — «бумага», «папка», «протокол», «перо» — наполняют пространство Дома со столами и шкафом. Без бумажки исполнители ничего не смеют, ничего не знают. На вопрос Секретаря: «Сколько мы, Семенов, разоблачили врагов за год?». Семенов, «глядя в бумажку, которую ему подкладывает Петренко», подобострастно отвечает: «Выявлено и разоблачено сто семь явных и скрытых врагов» [Калитвянский 2009]. Ковтун разгневана: «Сто семь за год? Надо сто за месяц!» [Калитвянский 2009]. Бумаги требуют ведения планового хозяйства по уничтожению врагов народа. По логике Ковтун, считающей себя карающим мечом революции, из трех написанных протоколов два должны утверждать высшую меру, так как «У нас очень низкий процент высшей меры» [Калитвянский 2009].

Кажется, нет управы на разбушевавшуюся фурию смерти. Однако она разоблачена. Но вот парадокс: протоколы, написанные под давлением сумасшедшей, сбежавшей из психиатрической больницы, смертные приговоры остаются в силе, исполняются в

подвале Смерти Дома. Бумага как символ Власти по-прежнему решает судьбу. Так, вещный мир Дома в пьесе В. И. Калитивянского «Возчик» демонстрирует верность идейным установкам, разработанным Внедома, составляя диалог единомышленников.

4.2. Василий Сигарев. Драма в двух действиях «Божьи коровки возвращаются на землю»

Начинается пьеса с эпической по своей организации описательной афиши. Построили город. «Стали дома, улицы, площади, магазины, школы, заводы, сады коллективные...» [Сигарев 2008]. Стали рождаться и умирать люди. Чуть ли не летописный свод от сотворения мира. И вот, наконец, конкретная локация дома, в котором развивается действие: «И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нем. Сперва жутко всем было, в окна боялись выглядывать. А потом привыкли...» [Сигарев 2008]. А со временем кладбище исчезло, а дом остался с жильцами, которые придумали своему дому название «с приколом» — «Живые и мертвые». В развернутой эпической ремарке-афише намечен диалог Дом / Внедом: главный персонаж Внедома — ветер врывается в пространство Дома, в подъезд. На осенней улице, у подъезда он гонит «мертвые листья» по лужам, смеется, «ржет», легонько стучит в окна, хлопает дверями подъезда и кричит там, «дикое так кричит, жутко», словно страшное что-то увидел. Да и, действительно, страшно жить в этом доме. Грязь, вонь, крики. Вместо кроватей в двух комнатах на полу матрасы «с пожеванной постелью цвета газетной бумаги» [Сигарев 2008]. Но парадокс: «перевязанные шпагатом стопки книг. Много книг. Горы. Они там повсюду» [Сигарев 2008]. Спящий в этой комнате обитатель — человек образованный. Во второй комнате свои указующие предметы: «уложены стопочкой могильные надгробья из нержавеющей стали» [Сигарев 2008]. Это добыча из пространства Внедома, с заброшенного кладбища. «Могильники» продают-покупают прямо с кладбищенской, не стертой с оснований землей, но предварительно сворачивают с них портреты и надписи. В Дом перебрались с кладбища и муравьи кладбищенские, и воздух-дух, т. е. запах умирания-разложения. Главные персонажи Дима и Лера мечтают вырваться из затхлого пространства дома. Дима — призывник. Он с радостью собира-

ется в армию: «Ну я после армейки сюда все — не вернусь, — признается он, — Тут ловить уже нечего. Думаешь, тут кладбище вон там кончается. Ага. Мы давно уже сами на кладбище живем. Живые покойники все. Родились и туда. Родились и туда. По пути могильников накорчевали да цистерну спиртогана выжрали. И все. И туда» [Сигарев 2008]. Лера, его соседка-подруга, уверовала в возможность выигрыша в лотерею и мечтает скорее покинуть кладбищенский Дом и начать новую жизнь, чтобы не торговать своим телом. У нее мечта примитивная, как и жизнь: «Но я каблука все равно хочу. Мне товар надо будет возить. Я же еще че собралась. Ларек еще думаю взять. А на каблуке-то удобнее всего. А потом может со временем и жигу десятую куплю. Цвет невеста. Прикиньте, я такая в песцовом полушубке из белой десятки. Сигнализация. Чехлы меховые» [Сигарев 2008]. Дом наполнен звуками стонущей, кричащей, взывающей о помощи сына-алкаша старухи-соседки; кричит Лера, кричит Дима, желающие пробить глухую стену непонимания друг друга. В доме властвует ничем не усмиряемая агрессивность от внутренней пустоты или безмерного отчаяния. Снижены все критерии физического и духовного. Дима избивает отца, не может простить ему страшного детства: «Я из-за этой твари вечно пьяной ссался в пятом классе! Сидел на задней парте и ссался! Потому что отпроситься боялся. Его же все учителя боялись, когда в гороно работал. А потом, как запил, на мне стали отыгрываться. Суки, блин. А я сидел и ссался. И вонял, как унитаза... Все, Кулек, вешайся, тварь плешивая! (Душит.)» [Сигарев 2008]. Юлька, хотя и рожденная в другом Доме, доме интеллигента, страшнее и подлее живущих в кладбищенском Доме. Она провоцирует Димку броситься «ради нее» с балкона или зарезать Славика ножом, в горло, она уговаривает Аркашу «разбить морду» Юльке. Славик, издевающийся над умирающей Старухой, требует у нее денег, а на ее просьбу дать водички, «Поднял над головой тяжелый табурет» [Сигарев 2008] и убил мать. Лера не понимает и не принимает поначалу горького плача Димки над могильником его матери, который притащил на продажу Славик. А в Димке, несмотря на «мертвый» Дом, теплятся, не угасают человеческие чувства: «Зачем, мамочка... Зачем, мамочка... Зачем, мамочка... Мне жить зачем? Для чего? Ты меня родила, а я никто, мамочка... Я мерт-

вый, мамочка! Как ты, мамочка! Я мертвый! Я мертвый, мамочка! Я мертвый! Я мертвый! Я мертвый!!! Нет меня!!! Нет меня!!! Нету меня!!! Нету меня... Нету меня... Нету меня... Нету... меня!» [Сигарев 2008].

Именно в эту минуту на ладони у него появилась божья коровка. Знак из божьего, доброго мира. Не из кладбищенского смертного, а горнего. Дима впервые в сценическом действии улыбнулся. В авторской ремарке, казалось бы, вырисовывается другой мир: «Божья коровка поползла по его ладони, по пальцу указательному, заползла на самый его кончик, присела, приподняла в черную, как кусочки земли, крапинку оранжевые надкрылья, расправила крылышки и — полетела. Сделала круг по комнате и улетела в открытую балконную дверь. В темноту. В ночь» [Сигарев 2008]. Но почему в ночь? В то кладбищенское бесприютное пространство, где не осталось места живому чувству любви и радости? В человеке, выживающему в этом Доме, не может быть доброты? Ремарка, с которой начинается второе действие, тому подтверждение. Только что трогательно простившийся с божьей коровкой Дима в перевернутом мире Дома-кладбища любит свою инсталляцию, сооруженной в комнате: «... три надгробья, как на кладбище. Венки на них старые почерневшие, букетики цветочков бессмертников. Даже конфетки есть» [Сигарев 2008]. Весь предметный набор похоронного обряда создает страшную картину деградации личности.

Нет ни счастья, ни радости в Доме при кладбищенском Внедоме. Лера все упоминает Бога, Славик смеется, Дима не верит в Его существование. Он в армию идет, чтобы убивать «просто так».

Последняя сцена пьесы В. И. Сигарева происходит в пространстве Внедома. Дом с «черными глазницами окон», как у покойника, еще спит. И значимая ремарка — «Или умер. Не понять» [Сигарев 2008] — указывает на общность пространства Дома и Внедома. Лера и Дима, обняв друг друга, горько оплакивают себя в этом мертвом мире. И вновь божья коровка, та самая, по убеждению Димы, что прилетала в Дом, вернулась утешить, смягчить ненадолго горе.

Божьи коровки, заявленные в титуле, материализуются в последней сцене как просветленный знак надежды. «Уже в системе мифологического знания для образа насекомых задается бинарная

характеристика: одни из них соотносятся с верхними зонами космического пространства и мирового дерева, миром божественным (пчела, божья коровка), другие, как правило, это вредоносные насекомые, — с нижним миром и силами зла (муха, комар, стрекоза), уподобляясь хтоническим животным» [Ватутина 2014: 219]. Однако, думается, надежды призрачной. Уж слишком укоренился в кладбищенском пространстве хтонический образ кладбищенского муравья, с упоением облизываемого полусумасшедшим Славиком. Дима вновь произносит детскую причиталочку: «Божья коровка, полети на небо...» [Сигарев 2008], и она летит, согретая человеческим теплом, «и ветер ей нипочем, и холод, и все-все-все...» [Сигарев 2008]. А вся грязь кладбищенской земли покрывается густым, теплым снегом, недолговечным, как вспыхнувшая у зрителя надежда. Диалог между Домом и Внедомом в драме В. И. Сигарева слился в монолог кладбищенских знаков смерти.

4.3. Елена Гремина. Колониальная драма в двух частях «Сахалинская жена»

Экспозиционная ремарка драмы Е. А. Греминой описывает Дом, в котором и на крыльце которого будет происходить действие. Дом самодельный, убогонький, вероятно, и жизнь в нем предстоит такая же: «Дом новый, но построен неумелыми, непривычными руками: крыльцо кособокое, бревна сходятся криво и т. п.... Еще на сцене горница. Внутри изба состоит из одной комнаты — неуютной, как нынешняя коммунальная кухня. Нет хозяина. Все случайное, общее» [Гремина 1996].

Одежда, вещи, наполняющие сценическое пространство, тоже серые, неказистые, как вся жизнь каторжников. У каторжанина Ивана голова наполовину обрита. «На ногах кандалы. Тюремный халат» [Гремина 1996]. «Единственное яркое пятно здесь» тоже почти в кандалах, «прикованный к крыльцу петух» [Гремина 1996], которого в порыве гнева Степан зарубил топором. Иван относится к петуху, как к любимой игрушке, постоянно гладит его, разговаривает с ним. Это предмет его жизни, его Дома.

Таким же предметом становится для мужчин дома даренная им за хорошее поведение Баба: «бабу вам присылают в жены» [Гремина 1996], причем объясняется подарок Унтером вполне прагматично: «Высочайший циркуляр: ввиду малой численности пре-

ступных ссыльнокаторжных женщин на двух ссыльнокаторжных разряда исправляющихся присылать одну поселку для скорейшего основания Сахалинской колонии» [Гремина 1996]. Руководствуясь «пользой для земледелия», Бабе дано право самой выбрать себе из двух мужчин мужа. Баба — предмет интерьера, она довольно быстро освоилась, гармонично вписалась в предметный мир дома: занавесочки, шторы на окно, ширма, затем детские колыбельки. Настоящая сахалинская жена. Дом, криво сколоченный Степаном, не подвергается доделыванию-передельванию. Он удовлетворяет скудным запросам поселенцев и каторжников-сахалинцев, и даже становится гордостью начальства.

«Унтер (с гордостью). Лучший дом во всей Дугинской долине! Видите разницу?

Доктор. Что ж углы такие кривые, косые?

Унтер. Углы! Углы — это что? Знаете, как у них говорится? Не красна изба углами... В народе говорится!» [Гремина 1996].

Иван мечтает сбежать с каторги, поджечь дом, уговаривает Степана дойти до Сибири: «в Сибири люди живут. Можно до России добраться» [Гремина 1996]. Но Степан смиренно принимает наказание за свершенные убийства и обустроивает свой сахалинский быт. Вырастил первые ростки проса. Принимает жизнь на острове как данность. Не горюет откровенно об оставленном «огромном» доме в Петербурге. Он находит себе место в этом вынужденном Доме, работает, старается увидеть хорошие стороны жизни. Если Иван все отвергает, критикует, Степан и дрова принимает из ольхи и редкой здесь березы, без эмоционального надрыва замечая, что «ольха в России тоже растет» [Гремина 1996]. Однако на призыв Ивана поджечь дом он горячо возражает: «И с чего это я свой дом жечь буду? Свой дом? Мы его строили-строили. Каждое полешко из дали принесено. Каждая ласточка нами обстругана. Ты, Иван, эти шуточки брось» [Гремина 1996]. Дом для него там, где он живет. Он осознает, что прислан на Сахалин по милосердию закона, «чтоб стала здесь русская земледельческая колония... Дом строить разрешили, все разрешили. Живи, радуйся!» [Гремина 1996]. Степан произносит свое кредо: «Смирение с настоящим. Ни прошлого, ни будущего» [Гремина 1996].

Иван не принимает Сахалина как места обитания, как Дома. Его дом в России, т. е. в том пространстве, которое должно им вос-

приниматься как Внедом. Несколько раз повторяемая Мариной реплика («А у вас в России нынче траву косят. Трава высокая» [Гремина 1996]) вызывает в нем раздражение и тоску. Он и сам повторяет: «В России сейчас траву косят» [Гремина 1996]. А здесь, в его вынужденном пространстве-Доме, ничего не растет, и даже свинья — «животное цивилизованное — здесь, на острове, не приживается. Сахалин ему „мерзок“» [Гремина 1996]. И лиственница здесь не такая, и береза не та, что в России. А вода здесь и та сахалинская, в то время как на далекой родной земле, «в России вода голубая. Светлая. Серебряная вода в России. Из самого последнего болота — серебряная!» [Гремина 1996]. И речка на Сахалине не та. «Разве у нас в России такие речки! Какая прекрасная жизнь сейчас у нас в России! Ну, посуди сама: может ли быть, чтоб там был кто несчастный! В Рязани, в Тамбове, в Пензе! Эх! Бывал я в Пензе, и в Смоленске бывал! Там речки, там поля, там деревья, там люди. Там мужчины, женщины. Там кошки. А здесь одно: Сахалин! Сахалин! Сахалин!!» [Гремина 1996].

Когда Иван говорит о далеком Внедоме, даже интонация его меняется: «<...> Господи, как же хорошо сейчас в России!» [Гремина 1996].

Образ России — Внедома наделяется сахалинцами идеальными чертами, как символ недосягаемой мечты. Сахалин — Дом, хотя и вынужденный, несет в себе отрицательные коннотации не только в репликах Ивана, но и в замечаниях Унтера («Если представить себе, что снова в России. Некоторые придумают руки не подавать. Дальше Сахалина не пошлют, ниже полиции не упадешь» [Гремина 1996]), который через три года все же обрел Дом в России. Россию, где нет моря, но где весело и тепло, унтер называет великолепной, а на Сахалине «все утопает в невежестве» [Гремина 1996]. Доктор также не питает иллюзий по поводу Сахалина, но с упоением размышляет о будущем России: «Сахалин для русского человека — конец света. Вот мы с вами и на конец света попали... Здесь, на Сахалине все забывается быстро. Два-три года — и самой памяти нет. Это там, в России, все помнят долго. И подумайте только, какой необыкновенной, великолепной будет лет через пятьсот или сто — какой прекрасной станет жизнь в нашей России! Дух захватывает, когда думаешь об этом» [Гремина 1996].

В пьесе Греминой «Сахалинская жена» экзистенциальный диалог Дом / Внедом строится на откровенной антитезе, противопоставлении двух противоположных мироощущений, но не враждебных, а примиряющих человека со средой и судьбой.

5. Выводы

«Понятие диалога предполагает альтернативную, интерактивную взаимосвязь „я“ и „ты“, или субъекта и адресата, а также „то“ („ситуации“) — контекста, фона высказывания. Для возникновения диалога в дискурсе необходимо определить ситуацию высказывания» [Бартосяк 2017: 185].

В трех исследованных пьесах ситуации различны, но и смыслы диалога различны. Г. В. Ф. Гегель утверждал, что искусство, как и религия, как и философия, является конкретизацией абсолютно-го духа. Мы задались вопросом: каков же этот дух в современной пост-постмодернистской драме, построенной на идее разложения мира вещного, формирующего мир отнюдь не духовный?

Дом — это хранитель традиций, убежище от зла и пороков. По утверждению Гастона Башляра, «...родной дом ... встроен в нас физически, Он — комплекс присущих нам привычек» [Башляр 2014: 54]; «... родной дом встроен в нас иерархией различных функций, связанных с обитанием в этом конкретном доме» [Башляр 2014: 55].

Вещный мир Дома, сам Дом и Внедом в пьесе В. И. Калитвянского «Возчик» вступают в трансцендентный диалог как две взаимообусловленные ипостаси, сосуществующие в мире человека. Дом активно утверждает семы идеологии Внедома. Персонажи анализируемых пьес (если они психически не больны, как Ковтун из «Возчика» В. И. Калитвянского) живут в чудовищном одиночестве, ненавидя или страшаясь окружающей действительности. И в то же время они жаждут понимания, сострадания, переживая свою заброшенность.

Иногда они стараются «вытравить» из себя генетически заложенную в человеке доброту, обвиняя окружающих, их предметное и духовное пространство в неустроенности мира вещей, в котором они пребывают (Дима и Лера в «Божьей коровке...»). «Способность к метафизическим переживаниям определяет сущность человека» [Мисевич 2017: 62]. Но переживания молодых людей

формируются в кладбищенском пространстве, стальные памятники из которого, перенесенные из Внедома, заполняют Дом, определяя его подчиненность объективной реальности.

Внедом в драме Е. Греминой «Сахалинская жена» — это европейская часть России, символизирующая красоту, цивилизацию, полнокровную жизнь человека. Дом здесь — временное пристанище, далекий остров Сахалин, куда должен приехать писатель Чехов, что не делает Дом примечательнее. Неуклюжее строение Дома обитатели стараются обиходить, сделать уютнее, но занавесочки, шторы, самодельная ширма не могут стереть память о далеком Внедоме, хотя один из главных персонажей, Степан, старается смириться, проживать здесь без прошлого и будущего, не вступать в диалог с Внедомом.

«Настоящее вбирает в себя формы прошлого, актуализирует виртуальное прошлое, тогда как само прошлое время не только взаимодействует с настоящим, наделяя его, тем самым, чертами виртуального (подобная обратимая актуализация прошлого и виртуализация настоящего напоминает эффект двух взаимоотражающих зеркал), но и потенциально включает в себя факты будущего, возможное развитие событий» [Мельникова 2009: 123].

При этом виртуальным оказывается прошлое и будущее, актуальным — настоящее. «Дом — это собрание образов, которые дают человеку реально обоснованное или иллюзорное чувство надежности. Лампа в окне — это око дома» [Башляр 2014: 80]. Но пространство Дома в пьесах В. И. Калитвянского, В. В. Сигарева, Е. А. Греминой не вселяет надежды. Оно наполнено страхом смерти («Возчик», «Божьи коровки возвращаются на землю») и страхом временности счастья, ненадолго обретенного на каторжном острове Сахалин.

Участники намеченного нами диалога — Дом / Внедом — не антагонисты, они экзистенциальные близнецы, рожденные одной утробой, единой дисбалансированной действительностью.

Источники

Гремина 1996 — Гремина Е. Сахалинская жена [электронный ресурс] // URL: <https://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html> (дата обращения: 21.03.2024).

Калитвянский 2009 — Калитвянский В. Возчик [электронный ресурс] //

URL: <https://theatre-library.ru/authors/k/kalitvyanskiy> (дата обращения: 23.03.2024).

Сигарев 2008 — *Сигарев В.* Божьи коровки возвращаются на землю [электронный ресурс] // URL: https://theatre-library.ru/authors/s/sigarev_vasilyi (дата обращения: 23.03.2024).

Литература

Бартосяк 2017 — *Бартосяк М.* Действующие лица и место диалога тела с пространством // Театр — пространство — тело — диалог. Исследования о современном театре / пер. с польск. Харьков: Гуманитарный центр, 2017. С.185–202.

Башляр 2014 — *Башляр Г.* Поэтика пространства / пер. с франц. М.: Ад Маргинеле Пресс, 2014. 352 с.

Вагутина 2014 — *Вагутина А. С.* Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «высокого» и «низкого: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2(3). С. 219–223.

Греймс 1984 — *Греймс А. Ж.* В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1984. С. 89–108.

Дорак-Вояковска 2017 — *Дорак-Вояковска Л.* Проблематика телесности персонажей и пространства в современной драме на примере пьес «Уход Голодаря» и «На четвереньках» Тадеуша Ружевица // Театр — пространство — тело — диалог. Исследования о современном театре / пер. с польск. Харьков: Гуманитарный центр, 2017. С. 278–292.

Мельникова 2009 — *Мельникова А. Ю.* Виртуальное пространство и время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2009. № 3. С. 123–125.

Мисевич 2017 — *Мисевич Я.* Об идее театра (Аристотель — Ницше — Виткацкий) // Театр — пространство — тело — диалог. Исследования о современном театре / пер. с польск. Харьков: Гуманитарный центр, 2017. С. 46–64.

Скоропанова 2007 — *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. Учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2007. 608 с.

Тюпа 2001 — *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.

Эпштейн 2005 — *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в русской литературе. Учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005. 495 с.