На правах рукописи

Меркотун Елена Алексеевна

ПОЭТИКА ОДНОАКТНОЙ ДРАМАТУРГИИ Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2009

Работа выполнена в ГОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Лейдерман Наум Лазаревич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Химич Вера Васильевна

кандидат филологических наук, доцент
Кислова Лариса Сергеевна

Ведущая организация: ГОУ ВПО
«Самарский государственный
университет»

Защита состоится 16 октября 2009 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 212.283.01 при ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» по адресу: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, комн. 316.

С диссертацией можно ознакомиться в диссертационном зале научной библиотеки ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет».

Автореферат разослан 15 сентября 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета Кубасов А.В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования.

История изучения драматургической поэтики Л.Петрушевской сегодня достаточно обширна. Ее составляют критические очерки А.Смелянского, М.Строевой, М.Туровской, Р.Тименчика, Е.Стрельцовой; главы учебных пособий и монографий Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого, М.И.Громовой, И.А.Канунниковой, И.С.Скоропановой, С.Я.Гончаровой-Грабовской, О.В.Богдановой, В.С.Воронина; диссертационные исследования, рассматривающие драматургию Л.Петрушевской в контексте поствампиловской драмы, русской социально-психологической драмы Г.Г.Демина, С.С.Имихеловой Л.Г.Тютеловой, М.Г.Меркуловой, Л.П.Малюги, С.Я.Кагарлицкой, И.Л.Даниловой, О.В.Журчевой, С.С.Васильевой, Г.Л.Корольковой, Н.В.Каблуковой (этот ряд продолжают посвященные прозе Петрушевской работы Т.Г.Прохоровой, Ю.Н.Серго, Т.Н.Марковой, О.А.Кузьменко, Т.В.Сорокиной, С.И.Пахомовой, Ю.В.Павловой, И.М.Колтуховой, существенные для изучения творчества автора в целом).

Драматургия Л.С.Петрушевской получила определение «трудной» и спорной еще в период первых публикаций и постановок. Дискуссионность подходов и оценок 1970 – 80-х годов сменилась исследовательскими парадоксами, которые создают открытое пространство для изучения многих вопросов поэтики театра Петрушевской. К таким парадоксам относятся, например, сочетание в ее пьесах бытовой реалистической основы и игровой условности; внешнего лаконизма сцен и диалогов, их видимой безыскусности и масштабности открывающегося эстетического смысла; несоответствие пьес Петрушевской классическим представлениям о драматическом герое, конфликте, действии и впечатление подлинного драматизма и театральной природы изображаемой реальности.

Большинство современных исследователей разделяет концепцию Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого, определяя своеобразие драматургического языка Л.Петрушевской как «сочетание тонкого реалистического психологизма с поэтикой абсурда»[1]. Однако, художественные «механизмы» возникновения подобных сочетаний, внутренние ресурсы поэтики драматического произведения, позволяющие синтезировать контрастные художественные стратегии все же остаются не раскрытыми и требуют дальнейшего изучения[2].

---

[1] *Лейдерман Н.Л., Липовецкий, М.Н.* Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 3. В конце века (1986 –1990-е годы). М.: Эдиториал УРСС, 2001. С.113.

[2] Нам близки также позиции Т.Г.Прохоровой, которая характеризует художественную стратегию Л.Петрушевской как «расширение возможностей» и рассматривает поэтику

Кроме того, опыты целостного, системного рассмотрения театра Петрушевской еще достаточно редки. Анализу подвергаются выборочно образы персонажей, сюжетная организация, язык действующих лиц, отдельные темы и мотивы. Попытки целостного описания творчества Петрушевской предпринимались в монографии Н.Мильман[3], где подчеркивается родство прозы и драматургии автора, но при этом происходит смешение аспектов анализа и произведений с разной родожанровой спецификой. Более последовательно представлен «целостный образ мира» прозы и драматургии Петрушевской в диссертации С.И.Пахомовой, где выявлены «константные» экзистенциальные коллизии, прослеживается «метафизический метасюжет», объединяющий творчество автора[4]. Собственно драматургической поэтике Петрушевской посвящена работа английской исследовательницы К.Симмонс, которая последовательно доказывает родство ее пьес с поэтикой «театра абсурда»[5]. Наиболее обстоятельно драматургия Петрушевской рассматривается в диссертации Н.В.Каблуковой (Томск, 2003), где анализируется «авторская картина мира», подчеркивается ее «реалистическая основа», обогащенная элементами поэтики игры, внимание уделяется преимущественно сюжетно-хронотопическому уровню.

Однако, все указанные исследования не дифференцируют художественные особенности «полнометражных» и одноактных драм Л.Петрушевской. Необходимо подчеркнуть, что *одноактная драматургия Петрушевской еще не становилась объектом специального исследования.* Между тем, начиная с 1970-х годов, по мере появления в печати и на сцене новых пьес автора, постепенно становилась отчетливой тенденция к локализации внешних параметров драматического действия, тяготение к его дискретной, эпизодической структуре. Наряду с двухактовыми пьесами («Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Московский хор», «Бифем»), Петрушевская создает «драматические дуэты» (например, «Чинзано» и «День рождения Смирновой»), из написанных в разные годы и имеющих самостоятельное значение «одноактовок» складываются циклы «Квартира Коломбины», «Бабуля-блюз», «Песни XX века», «Темная комната». Именно одноактность

прозы автора как «открытую к диалогу, инвариантную статико-динамическую, замкнуто-разомкнутую модель», образованную «сосуществованием и взаимным переплетением, наложением различных дискурсов» (*Прохорова Т.Г.* Проза Л.Петрушевской как художественная система. Казань: Казан.гос. ун-т, 2007. С.239, 244).

[3] *Мильман Н.* Читая Петрушевскую. СПб.: Росприント, 1997.

[4] *Пахомова С.И.* Константы художественного мира Людмилы Петрушевской: дис. … канд. филол. наук. СПб, 2006.

[5] *Simmons Katy.* Plays for the Period of Stagnation: Lyudmila Petrushevskaya and the Theatre of the Absurd // Birmingham Slavonic Monographs. № 21. Edbagston: University of Birmingham Press, 1992.

большинства пьес Л.Петрушевской определяет своеобразие драматургической поэтики автора, становится ее доминантой.

Период формирования театра Петрушевской стал и временем активизации малых форм в театрально-драматургическом процессе. Одноактная драматургия заняла достойное место в творчестве В.Розова, А.Володина, А.Вампилова, «каскад одноактных пьес» создали В.Арро, В.Славкин, А.Соколова, С.Злотников, Н.Садур, Н.Коляда и др. Таким образом, изучение поэтики одноактных пьес Петрушевской представляется актуальным в контексте драматургических исканий последних десятилетий.

И наконец, необходимо учесть, что поэтика одноактной драмы остается теоретически неразработанной проблемой. Укоренившееся представление о «малой» драматургии как упрощенной и облегченной форме, доступной непрофессиональным театрам, или отношение к ней как узко-экспериментальной, этюдной работе писателя, вступает в серьезное противоречие с наблюдениями исследователей, утверждающих, что одноактная пьеса – сложнейший вид драматургического искусства, которому доступны и высокий трагизм, и водевильная легкость, и философская глубина, и тонкий психологизм, и злободневность сатиры. Наблюдения А.М.Пронина над тесным взаимодействием локальных конфликтов и устойчивых конфликтных ситуаций в одноактной пьесе, суждения С.В.Зубковой о двуплановости характера в одноактной драме, С.С.Васильевой о преемственности и трансформациях архетипических коллизий и сюжетов в одноактных пьесах русских драматургов XX века, Н.И.Ищук-Фадеевой о жанровых процессах в одноактной драматургии русских классиков, Б.Н.Докутовича о театральной специфике и постановочной технике одноактного драматического действия – демонстрируют широту возможностей поэтики одноактной драмы, ее открытость авторским экспериментам, мобильность и гибкость в освоении нового содержания.

Указанные проблемы и противоречия обусловливают актуальность специального исследования, посвященного поэтике одноактной драматургии Л.С.Петрушевской.

Объектом исследования стали одноактные пьесы Л.Петрушевской, созданные в 1970 – 90-е годы и входящие в циклы «Квартира Коломбины», «Бабуля-блюз», «Песни XX века», «Темная комната». Наиболее подробно в диссертации анализируются пьесы «Любовь», «Лестничная клетка», «Вставай, Анчутка!», «Стакан воды», «Чинзано», «Аве Мария, мамочка!», «Песни XX века», «Дом и дерево», «Что делать!», «Квартира Коломбины», «Сцена отравления Моцарта».

Предмет исследования – поэтика одноактной драматургии Л.Петрушевской: способы и приемы построения художественного

«образа мира» в условиях ограниченности внешних параметров драматического действия, концепция мира и человека, воплощенная посредством этой поэтики.

Цель работы – выявить конструктивно значимые, семантически наиболее нагруженные элементы и подсистемы поэтики одноактной драмы Петрушевской, проследить динамику их взаимодействия, рассмотреть систему принципов поэтики одноактных пьес драматурга. Цель работы предполагает решение следующих **задач**:

1) анализ литературоведческих подходов и критических интерпретаций драматургического творчества Л.Петрушевской, выявление степени изученности поэтики ее одноактных пьес;

2) изучение проблем теории одноактной драматургии, выявление устойчивых качеств поэтики, конструктивных принципов, способствующих организации целостного «образа мира» в кратком драматическом действии;

3) анализ речевой сферы одноактных драм Петрушевской: поэтики драматического диалога и монолога, форм внутренней диалогичности;

4) анализ драматического хронотопа: рассмотрение различных форм времени и пространственных сфер, образующих мир персонажей и составляющих целостный «образ мира»;

5) обобщение наблюдений над поэтикой одноактной драматургии Л.Петрушевской как художественной системой.

Методологическая основа исследования.

Теоретико-методологической базой исследования стали труды М.М.Бахтина, Ю.М.Лотмана, Д.С.Лихачева, Б.А.Успенского, Б.О.Кормана, Н.Л.Лейдермана, М.Н.Липовецкого, М.Н.Эпштейна; работы по теории и истории драмы А.А.Аникста, С.А.Балухатого, В.М.Волькенштейна, Г.Д.Гачева, С.В.Владимирова, М.Я.Полякова, В.Е.Хализева, Б.И.Зингермана, Э.Бентли, П.Пави, С.Т.Ваймана, А.Б.Удодова, Б.Н.Докутовича, А.М.Пронина, Н.И.Ищук-Фадеевой, М.И.Громовой, В.И.Мильдона, О.В.Журчевой, Е.Г.Доценко, ряд исследований, посвященных поствампиловской драме и творчеству Л.Петрушевской.

Изучение поэтики одноактной драматургии проводится на основе системно-структурного анализа драматических произведений; обращение к вопросам теории одноактной драмы обусловливает сочетание теоретического и историко-литературного подходов; при выявлении места драматургии Л.Петрушевской в литературном процессе применяется сравнительно-исторический метод; при анализе отдельных подсистем поэтики вводятся элементы лингвистического и интертекстуального анализа.

Научная новизна исследования состоит в системном изучении поэтики одноактных пьес Л.Петрушевской, рассмотрении ее основных компонентов в их взаимосвязях и семантических функциях. Впервые дается целостный анализ организации диалога и монолога в одноактных пьесах автора, доказывается их «романизированный» характер, выявляется художественный потенциал «романизированного» диалога, рассматривается столкновение и динамическое единство «романизации» и «абсурдизации» в речевом пространстве одноактной драмы. Изучена специфика хронотопа в пределах одноактного драматического действия, конфликтность и взаимообусловленность нескольких временных «измерений» и пространственных сфер; выявлена семантика «хронотопа порога» как системообразующего элемента в художественном мире одноактной драматургии Л.Петрушевской. Установлено, что взаимодействие приемов деконструкции драматургической поэтики и синхронного поиска путей и способов внутренней гармонизации осуществляется на разных уровнях художественной структуры одноактных пьес Петрушевской.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Поэтика одноактной драматургии тяготеет к метонимическому типу построения образа мира. Метонимический принцип миромоделирования отражает специфику художественного мышления драматурга: способность фокусировать сущностные законы в автономных и раздробленных фрагментах повседневности. При внешнем минимализме, компрессии внешних контуров драматического действия короткие пьесы Л.Петрушевской открывают просторную панораму действия внутреннего.

2. Драматическое действие в одноактной драматургии Л.Петрушевской концентрируется и реализует свои семантические возможности в речевой и внутрисубъектной сферах. Многосубъектность диалогов, интенсивность внутреннего диалогизма монологов являются постоянными качествами драматических текстов Петрушевской, способствуют формированию полифонической структуры голосов персонажей. Одноактные пьесы Петрушевской раскрывают возможности «романизированного» диалога, который в рамках одноактного драматического действия создает его противоречивость, незавершенность, разноплановый драматизм, усиливает субстанциальность конфликта.

3. Многообразие форм диалогичности в одноактных пьесах Л.Петрушевской сочетается с таким же широким спектром проявлений антидиалогизма. Взаимодействие художественных стратегий «романизированного» диалога и его «абсурдизации» становится способом возобновления диалогических связей и отношений. Установление

диалога, налаживание коммуникации воспринимается здесь как ценность бытийного порядка.

4. Локальные хронотопы, конкретные образы сценического пространства и времени в ходе драматического действия проявляют сущностные качества, перерастают в метафоры психологических и экзистенциальных состояний, создавая образ ограниченного и разделенного мира, жизни упрощенной, «одноклеточной» по своим масштабам и перспективам. Сочетание жесткости внешних границ, внутренней энтропии и образов окружающего хаоса создает противоречивость драматического хронотопа, нелинейность ситуации выбора, прямые переходы от конкретных планов к метафизическим.

5. Интенсивность и динамичность поэтики одноактных пьес Петрушевской с наибольшей концентрацией воплощается в «хронотопе порога», который наделен внутренне диалогичной семантикой. «Хронотоп порога» наглядно воплощает в структуре сценического пространства психологические барьеры, моделирует образ разделенного мира. В его пределах открывается пороговое состояние повседневности, сталкивающее героев с энтропией бытового времени и времени индивидуального существования. «Хронотоп порога» открывает и глубинный психологический сюжет встречи героя с самим собой, создает обратную перспективу сюжетного времени.

6. Личность в одноактной драматургии Петрушевской выдерживает значительное давление малого мира, преодолевает сопротивление сжатой вокруг нее социальной реальности. Но автор драматургически исследует не борьбу персонажей с тяготами существования, а внутреннюю динамику повседневности, ее драматизм и событийную наполненность. Личность при этом оказывается соединенной целой сетью нелинейных взаимодействий с постоянно меняющейся действительностью.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке литературоведческого инструментария для анализа поэтики одноактной драматургии.

Практическая ценность состоит в возможности использования результатов исследования и конкретных материалов анализа в разработке курса истории русской литературы XX века, спецкурсов и семинаров по изучению поэтики драматического произведения, современной русской драматургии и творчества Л.Петрушевской.

Апробация результатов исследования

Результаты исследования отражены в 8 научных публикациях, в том числе 1 статье в рецензируемом научном журнале, рекомендованном ВАК МОиН РФ.

Материалы исследования обсуждались на заседаниях кафедры современной русской литературы УрГПУ, аспирантских семинарах,

были представлены на Международной научно-практической конференции «Литература в контексте современности» (Челябинск, 2002); VIII Всероссийской научно-практической конференции «Филологический класс: наука – вуз – школа» (Екатеринбург, 2002); Всероссийской научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» (Пермь, 2003); Всероссийской научно-практической конференции словесников «Взаимодействие национальных художественных культур: проблемы изучения и обучения» (Екатеринбург, 2007); XIV Всероссийской научно-практической конференции словесников «Классика и современность: проблемы изучения и обучения» (Екатеринбург, 2009).

Материалы исследования в период с 2002 по 2009 г. включались в учебные занятия со студентами и школьниками по поэтике драматического произведения, вошли в спецкурс «Современная драматургия», разработанный автором для студентов факультета русского языка и литературы УрГПУ.

Структура исследования обусловлена спецификой его предмета, целью и последовательностью реализации поставленных задач. Диссертация состоит из введения, двух глав, в которых ведется анализ наиболее значимых подсистем поэтики драматического произведения (речевой и пространственно-временной организации) в одноактных пьесах Л.Петрушевской, заключения и списка использованной литературы, включающего 337 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, определяются его цели, задачи, теоретико-методологическая основа, научная новизна и значимость, характеризуется структура работы, приводятся основные положения, выносимые на защиту.

Первый параграф *введения* обращен к истории вопроса, в нем характеризуется эволюция исследовательских подходов к драматургии Л.Петрушевской, расширение спектра интерпретаций, совершенствование литературоведческого инструментария, необходимого для анализа ее драматургической поэтики.

Второй параграф *введения* рассматривает теоретические аспекты изучения поэтики одноактной пьесы, систематизирует наблюдения литературоведов, критиков, драматургов, театральных деятелей над художественными особенностями малой драматургии.

Опираясь на высказанные в научных исследованиях, критических статьях и дискуссиях разных лет суждения А.Аникста, В.Волькенштейна, А.Бородина, Я.Апушкина, П.Аркадьева, А.Грачевского, И.Вишневской, В.Гудковой, А.Пронина, В.Яцухно,

Б.Докутовича, С.Васильевой, В.Славкина, Н.Садур, П.Фоменко и др. мы выделяем несколько системных подходов к особенностям поэтики одноактной драмы, которые не противостоят друг другу, но в совокупности позволяют более полно представить изучаемое явление.

1. «Поэтика редукции». Количественная теория, представляющая одноактную пьесу как сокращенное (иногда упрощенное) драматическое произведение. Представление об одноактной драматургии как о компактном, замкнутом микромире с минимальными параметрами сценического существования. Небольшое количество действующих лиц и сюжетных линий, «отцентрованность» одним главным событием. Единство пространства, времени и действия как непременные условия построения сюжета. Пропорциональное уменьшение основных параметров драматургической поэтики, сокращенность «размеров» при сохранении художественных качеств драмы.

2. «Поэтика компрессии», теория концентрации драматического действия. Одноактная пьеса представляет собой стремительно развивающееся действие, которое тяготеет к завершающей стадии конфликта. Это интенсивный, крайне конфликтный, «пиковый» драматический мир, «действенный рассказ о самом главном в судьбе человека» (И.Вишневская). С этой точки зрения одноактная пьеса предстает как драматургия внезапных и стремительных перипетий, контрастов и парадоксов, неожиданных событий, решительных, переворачивающих судьбу выборов и драматических открытий.

3. «Метонимическая поэтика». Одноактная драматургия может выбирать разные способы интенсификации действия в пределах его лаконичных внешних характеристик. Она исследует микроуровень противоречий и достигает впечатления многомерности мира; используя статичность внешних ситуаций, усиливает динамику внутреннего действия. Последовательное стадиальное развитие конфликта и действия преобразуется в одноактной драме в раскрытие, обнаружение острых ситуаций, скрытых коллизий, сущностных противоречий. Насыщенность речевого действия, активность подтекста и сверхтекста позволяет компенсировать лаконизм внешнего действия и реконструировать закономерности целого.

Таким образом, одноактность драматического произведения характеризуется исследователями как комплексное, системное качество поэтики, обладающее несколькими уровнями художественной реализации. Прежде всего, это формальный показатель объема действия, который очерчивает границы драматического текста, задает каркас его внешней формы, тесно связан с такими функциональными свойствами, как продолжительность сценического времени, длина фабулы, композиционное членение действия.

Во-вторых, одноактность драматического произведения обусловливает ряд характеристик его внутреннего мира: пространственно-временные образы, строение интриги и сюжета, степень смысловой нагруженности словесного действия, темпоритм существования персонажей в рамках сценического микрокосмоса. Для одноактной драматургии показательно соотношение объемов непосредственно изображенного действия и реконструируемых в нем закономерностей и противоречий «большого мира», драматизма человеческой жизни в целом. Наблюдения исследователей позволяют предположить, что в одноактной драматургии преобладает метонимический принцип миромоделирования[6]. «Сверхзадача» одноактного драматического действия состоит в том, чтобы в пределах локальной сценической реальности проявить системные связи части и целого, либо обнаружить их распад и показать драматизм их поиска. Выполняя эту функцию, одноактность становится конструктивным принципом драматургической поэтики.

Наблюдения И.Н.Давыдовой, Б.Н.Докутовича, И.Л.Вишневской, В.И.Яцухно и др. свидетельствуют о неоднородном жанровом составе одноактной драматургии, определяют ее как совокупность устойчивых и исторически конкретных жанровых разновидностей. Характеризуя повторяющиеся элементы и качества поэтики одноактной пьесы, исследователи стремятся к описанию обобщенного теоретического инварианта драматического произведения в одном акте, который называют типом драматического действия, видом драматургии, что дает основания относить одноактную драматургию к ряду метажанровых образований[7].

В основных главах работы мы переходим к рассмотрению индивидуально-авторской системы поэтики одноактной драматургии Л.Петрушевской, конкретизируя и уточняя общие теоретические положения на материале анализа диалогической организации и хронотопа ее одноактных пьес.

---

[6] Метонимичность является одним из основных принципов построения художественной модели мира наряду с «непосредствнным запечателением», «иллюзией всемирности», метафорическим и ассоциативным. См об этом: *Лейдерман Н.Л.* Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX – XX вв.). Вып. II. Свердловск: Свердл. пед. ин-т, 1976. С.17 – 18.

[7] См. о метажанре как конструктивном принципе, характерном для группы родственных жанров: *Лейдерман Н.Л.* Движение времени и законы жанра. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. С.132 – 142; *Спивак Р.С.* Русская философская лирика. 1910-е годы. И.Бунин, А.Блок, В.Маяковский. 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 2005. С.7 – 65; *Бурлина Е. Я.* Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Изд. Сарат. ун-та, 1987; *Подлубнова Ю.С.* Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов»: Коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория: дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

В **первой главе «Диалог в одноактной драматургии Л.Петрушевской»** исследуются художественные возможности речевой организации одноактной пьесы, рассматривается диалог действующих лиц и формы внутренней диалогичности в одноактной драматургии автора. Для анализа выбраны пьесы Л.Петрушевской с разными формами диалогической композиции: диалог-спор двух собеседников *(«Любовь»)*; словесное действие с участием группы персонажей *(«Вставай, Анчутка!»)*; пьеса с преобладанием монологов одного героя *(«Стакан воды»)*.

Первый параграф первой главы («Проблемы теории драматического диалога») посвящен теоретическим аспектам анализа речевой организации драмы. Мы принимаем во внимание, во-первых, теорию «речеподобия» драматического диалога, опыт его анализа как «эстетически осложненной» формы разговорной речи; во-вторых, концепцию драматического слова-действия, изучение диалога как структурной основы драмы, способа развития действия и раскрытия характеров и, в более широком плане, категорию диалогичности всего образного строя драмы, объединяющей все элементы и подсистемы драматургической поэтики. Особое внимание уделяется теории художественного диалога в трудах М.М.Бахтина, положениям о специфике диалогического слова, концепции романной диалогичности и полифонизма и возможностям художественной реализации этих качеств в драматургической поэтике. Интенсификация диалогического начала, многоформатность диалогических связей в драме принципиально важны для поэтики одноактной пьесы, поскольку способствуют концентрации художественной информации, созданию необходимой смысловой емкости и драматизма действия в относительно небольшом промежутке сценического времени.

Второй параграф первой главы («Двуголосый полилог») посвящен анализу диалога действующих лиц пьесы Л.Петрушевской **«Любовь»**. В ***первой части параграфа второго («Поиски контакта или деконструкция коммуникации»)*** выявляется внутренний драматизм и крайняя неустойчивость процесса возникновения и формирования диалогических отношений в разговоре персонажей. Через активизацию приемов антидиалогизма в общении героев драматург последовательно деконструирует целостную идеально-романтическую картину «входной» мизансцены, но к финалу воссоздает ее на новой, весьма далекой от идеала, основе.

Исследование причин и «механизмов» этого процесса, побуждает обратиться ***во второй части параграфа второго («Разговор персонажей или “диалог языков”»)*** к специфическим формам внутренней диалогичности драматического действия пьесы «Любовь». При лаконичности и схематизме действия внешнего, основной драматургиче-

ский потенциал смещается в речевую сферу. Процесс диалоговедения предстает содержательным и внутренне драматичным, выстраивается в особое действо со многими «участниками» (среди которых индивидуальные голоса персонажей, зоны своего и «чужого» слова, образы социального разноречия, стилистически разноплановые высказывания, цитаты из классической литературы), диалог «романизируется» – наделяется многообразием, пластичностью, незавершенностью. Но в то же время, постепенно нарастающий «удельный вес» слова персонажей, усложненность и вариативность речевого действия, гипертрофия высказываний, суждений, догадок, объяснений, добавочных контекстов, складывающихся и распадающихся субъективных моделей ситуации – подчиняется стратегии антидиалогизма. Рождение реального диалога двух собеседников в пьесе «Любовь» есть одновременно выход за пределы перенасыщенной разными видами диалогизма речевой и смысловой полифонии.

Таким образом, действо, происходящее, в основном, в сфере языка и сознания героев, завершается подлинно драматургической развязкой и «катарсисом» – принятием решения, поступком, организующим реальную действительность и судьбу персонажей.

В третьем параграфе главы первой («А вопрос о жизни и смерти…») рассматривается диалогическая организация пьесы «Вставай, Анчутка!».

Анализ сценического взаимодействия персонажей, их непосредственного обмена репликами, выполненный ***в первой части третьего параграфа («Сквозное действие, или мозаика микродиалогов?»)***, показывает, что внешне последовательный диалог наделен дискретной внутренней структурой, состоит из автономных микродиалогов, локальных мизансцен-дуэтов. Эта конструкция напоминает эскиз разветвленной, многосубъектной драмы с множеством локальных конфликтов и потенциальных эпизодов.

В недрах этой системы последовательно наращивает свое присутствие деконструкция диалога и действия. ***Во второй части третьего параграфа («Самораспад персонажа как реплика в диалоге»)*** рассматривается иерархия разрушения «диалогических соответствий», последовательность распада коммуникации, которая выстраивается вплоть до замены связных высказываний ритмизованными фрагментами и, наконец, выливается в акт саморазрушения персонажа. Последовательное разрушение коммуникации и деконструкция драматического диалога синхронизированы в пьесе с созданием образа распадающегося мира – скандальной, суетной, подверженной хаосу повседневности.

Однако, параллельно распаду коммуникации и нагнетанию бессмыслицы и отчаяния, в пьесе «Вставай, Анчутка!» выстраиваются

диалогические связи другого уровня. В частности, в рамках процесса деконструкции разворачивается философский спор, обретая все более четкую сюжетную логику. Ключевая проблема, к которой причастны все действующие лица – поиск возможностей и способов существования в хаотическом, распадающемся мире. «Рассыпание прахом» Анчутки становится в этом споре решающим аргументом – наглядной демонстрацией как возможности погружения в хаос, воссоединения с ним, так и преодоления деструктивного воздействия реальности.

В третьей части третьего параграфа («Ежедневный балаган или “действо о воскресении”?») рассматривается «явление» Анчутки и значение ее слова и поведения для речевого строя пьесы в целом. Исследования славянской мифологии указывают, что природа этого персонажа изначально двойственна: связана с «нечистым», демоническим началом, которое в то же время наделено особой творческой энергией, способностью к игре и лукавству, причастно к силам созидательным, творящим вселенную и человеческий мир.

Пародийная стилизация заговорной речи, а также «хаотизирующее» и освобождающее воздействие балаганного слова и поведения, в сущности, создает влияние, обратное энтропии, оно не разрушает диалог, а перестраивает, трансформирует законы его ведения и восприятия – возвращает действие пьесы к истокам театральной игры, напоминает о фарсовых сценках и скоморошьих действах, где в орбиту словесной и игровой эксцентрики входили на общих правах и высокие, серьезные, официальные компоненты. Анчутка вступает в драматическое действие как персонификация карнавального начала. Разыгрывание шутовской смерти и воскресения этого персонажа, в итоге, не завершает процесс деконструкции, а демонстрирует бесконечные, каждодневные возможности обновления и восстановления «диалогических соответствий» и отношений человека с миром.

Четвертый параграф первой главы («Диалогическое пространство монолога») посвящен анализу монолога и принципов внутренней диалогичности монологических высказываний в пьесе **«Стакан воды»**. Ослабление волевого начала драматического героя и увеличение статики действия, закономерное для пьесы с преобладанием монологов, компенсируется у Петрушевской богатством и предельной интенсивностью использования форм внутренней диалогичности. Наряду с такими традиционными для драмы приемами, как спор героя с самим собой, разговор с отсутствующим собеседником, скрытое реплицирование, диалог монологов, одноактная пьеса «Стакан воды» включает и те, которые присущи в большей степени прозаическим жанрам и характеризуются М.М.Бахтиным как преимущественные формы романной диалогичности: включение «чужого слова» как в форме прямой и косвенной речи, так и в виде гибридных конструкций,

рассеянных и по-разному акцентированных зон речи «вторичных» внесценических субъектов; диалог «образов языков», отражающий социальное разноречие в стилистическом расслоении монолога; диалогические сочетания отдельных фрагментов (микроновелл), а также противостояние и сопряжение ключевых мотивов и образов, выстраивающих сквозные линии действия.

Анализ поэтики диалога в одноактной драматургии Петрушевской позволяет сделать **выводы** об особых художественных возможностях «романизированного диалога» в одноактной драматургии. В рамках короткого драматического действия «романизация» способствует не столько эпической широте высказывания, экстенсивности речевого ряда, но, напротив, интенсифицирует диалог, воссоздает его противоречивость, разноплановый драматизм, усиливает субстанциональные качества конфликта и действия.

Многообразие форм диалогичности в одноактных пьесах Л.Петрушевской сочетается с таким же широким спектром проявлений антидиалогизма. Взаимодействие художественных стратегий «романизированного» диалога и его «абсурдизации», деконструкции вскрывает «механизм» возобновления диалогических связей и отношений в условиях их нестабильности и незакрепленности в реальной действительности.

Во **второй главе «Хронотоп в одноактных пьесах Л.Петрушевской»** рассматривается драматическое пространство и время, реконструируется мир персонажей в его зримых внешних характеристиках, выявляется семантика и ценностные смыслы хронотопических образов, авторские принципы создания образа мира в одноактной пьесе. В отличие от первой главы, где представлен «крупным планом» анализ диалога в нескольких текстах, здесь мы избираем путь наблюдения за более широкой панорамой одноактной драматургии Петрушевской, показывая распространенность и существенную значимость наблюдаемых закономерностей поэтики хронотопа для всего корпуса ее одноактных пьес и авторской картины мира в целом. Более подробно рассмотрены пьесы «Дом и дерево», «Лестничная клетка», «Чинзано», «Что делать!», «Аве Мария, мамочка!», «Сцена отравления Моцарта», «Квартира Коломбины», «Песни XX века».

Первый параграф главы второй («Основные пространственно-временные характеристики драматического произведения») посвящен теоретическим основам анализа художественного хронотопа в драме, акцентирует его существенные качества, обусловленные диалогической природой драматического произведения.

В одноактной пьесе поэтика пространства и времени играет ключевую роль, в структуре хронотопа наглядно обнаруживаются принципы метонимического миромоделирования. Диалогические оп-

позиции, соотношения между различными сферами и «измерениями» хронотопа, динамика границ и переходов формирует конструктивные особенности образа мира одноактной драмы, создает специфическую модель соотношения локальных внешних параметров и художественной глубины и интенсивности драматического действия.

Во **втором параграфе главы второй («Микромир одноактных пьес: художественные особенности места действия»)** рассматриваются образы сценического пространства в одноактной драматургии Петрушевской. Его замкнутый, «минимальный» характер способствует созданию образа «одноклеточного» по своим масштабам мира. На материале анализа пьесы *«Аве Мария, мамочка!»* мы изучаем, как категория места активно формирует драматическое действие, расширяет спектр значений от сценически конкретного до метафорического (от распределения мест в купе поезда до решения вопроса последнего пристанища и посмертного существования души).

Возвращаясь к анализу пьесы *«Любовь»*, мы теперь сосредоточиваем внимание на анализе взаимоотношений главных героев с местом действия. Место в сценическом пространстве предстает наглядным воплощением восприятия героем своего места в мире, смысла жизни, а повторяющаяся в репликах персонажей Петрушевской формула «я нигде» подчеркивает масштабность разлада отношений с миром. Конфликт по поводу места в конкретном физическом плане – выяснение «квартирного вопроса» в разных его модификациях – не только углубляется за счет столкновения в сценическом пространстве личностных и социальных территорий, но и открывает в процессе развития сюжета разлад экзистенциального порядка: нехватка места на сцене делает отчетливо видимым недостаток бытийного смысла. Такое непосредственное соединение «первого плана» с «последними» философскими вопросами создает предельно емкую драматургическую форму, где малое сценическое пространство становится условием компрессии образа мира и интенсивного проявления сквозь вещественную оболочку неразрешимых вопросов и субстанциальных конфликтов.

Третий параграф главы второй («Проблемы “четвертого измерения пространства”: характер сценического времени») посвящен временному аспекту организации драматического хронотопа в одноактных пьесах Петрушевской. На первом плане, в пределах краткого промежутка времени сценического, выстраивается линейная модель времени, эквивалентная бегу повседневности, которому подчинены персонажи. Семантика этой формы времени выявляется на примере пьесы *«Чинзано»,* раскрывается через столкновение речевого ряда и предметных деталей.

Бытовое время организует привычную среду существования героев Петрушевской. Это непрерывное настоящее, которое, несмотря

на тесные рамки времени сценического, разрастается и приобретает субстанциальное значение, становится самодовлеющим, подчиняет себе героев, существенным образом ограничивает свободу их выбора в жестких контурах обыденности.

Время человеческой жизни, экзистенциальное время, в этих условиях стремительно утрачивает протяженность, категории прошлого и будущего оказываются искусственно сжатыми в сознании персонажей до «вчера-сегодня-завтра». Бытовое время уплотняется настолько, что прошлое и будущее не создают динамической перспективы, а, напротив, сокращают ее, стягивая к «теперь», в результате чего образуются не только пространственные, но и временны□е ячейки-«клетки». Следовательно, крайне конфликтное, кризисное состояние личности, обозначенное репликой-формулой «Я нигде» становится растиражированным, поражает временную перспективу (показателен парадоксальный ответ героя «Чинзано» на вопрос о месте жительства: «Сейчас еще нигде пока уже опять»).

Ограничивая персонажей рамками бытового времени, драматург, в сущности, создает образ временнóго хаоса, в который ежедневно погружен человек – дискретного, дробного потока, который способен полностью подчинить существование закону распада. В рамках этого измерения наиболее весомой оказывается «сила тяжести времени», в коротком действии одноактной пьесы моделируется предельное усиление закона его «сильной необратимости», нейтрализующей любое действие и выбор личности.

Четвертый параграф главы второй («Контуры “старого Дома”: внутренняя динамика хронотопа») рассматривает трансформации образа Дома в одноактных пьесах Петрушевской. Исследователи поствампиловской драмы не раз отмечали негативные изменения этого типа хронотопа, сигнализирующие о социальных проблемах и неблагополучии бытийного порядка. В пьесах Петрушевской эта тенденция получает особый драматизм. Хронотоп ее одноактных пьес моделирует на своей локальной территории глобальный по отношению к личности процесс «передела» границы внутреннего пространства. Она не столько окружает и оберегает внутреннюю территорию, личную сферу обитания, сколько отделяет героев от возможной принадлежности к Дому, образует препятствие между личностью и принадлежащим ей микромиром (разные модификации этого конфликта мы рассматриваем, анализируя пьесы *«Дом и дерево», «Песни XX века», «Я болею за Швецию»*, его крайние трагические варианты находим, например, в пьесах *«Свидание»* и *«Скамейка-премия»*).

Дискретность, энтропийность внутренней сферы драматического хронотопа при жесткой заданности его внешних параметров порождает компрессивность окружающей личность среды, «вулканичность»

и постоянную взрывоопасность мелких конфликтов и кратких эпизодов повседневной жизни. В этих условиях качественно меняется драматический герой, рассеивается потенциал его характера, меняется направление волевых усилий. Персонажи одноактных пьес Петрушевской стремятся не восстановить гармонию с миром и самим собой, не обрести или создать Дом, но занять место, обеспечив себе минимальную свободу индивидуального существования.

Пятый параграф главы второй («За пределами места действия: образы внесценического мира») рассматривает соотношение сценического и внесценического хронотопов. Мир за пределами места действия одноактной драматургии Петрушевской, каким он предстает в «словесных декорациях», поражает нечеловеческим запустением, наглядными следами катастроф, необустроенностью, погруженностью во тьму: главная его характеристика – непроницаемая темнота, это ночное, холодное, враждебное человеку пространство. На материале анализа пьесы *«Что делать!»* мы рассматриваем наполнение и способы создания картины мира вне стен «помещения», где находятся действующие лица. Смещение пропорций пространства советского быта, остранение типичных взаимоотношений и форм общения выявляет аномальную, «изнаночную» природу целого уклада жизни. Пространство существования героев Петрушевской, преломляющеее образы социальной реальности, в итоге, предстает как мир-оборотень. Только внешне сохраняющий подобие повседневности, он открывает сущность антимира, полностью находящегося во власти абсурда. Это мир отсутствия самых необходимых для жизни условий, основанный на хаосе и не знающий нормы.

Но открытие инобытийной сущности повседневности ведет не к катастрофе, а выстраивает особое внутреннее действие. На фоне неупорядоченного внешнего мира происходит новое возвращение персонажей и зрительского сознания к сценическому пространству, переосмысление его статуса и ценности. В одноактной драматургии Петрушевской эффект смены точки зрения создается сопоставлением сценического и внесценического хронотопов, в результате их соположения пространственные границы не расширяются, а напротив, обретают еще большую стянутость к месту действия. Сам факт населенности, минимальной обустроенности, даже наличие света и тепла как знаков человеческого присутствия, позволяет воспринимать обнесенный стенами внутренний мир (только что казавшийся неуютным, опустошенным, подверженным хаосу) как единственно возможную защиту от разрушительного воздействия внешней реальности. Смена хронотопической точки зрения создает динамику ситуации выбора, сообщает внутренне диалогическое состояние не только речевому уровню, но и пространственно-временной подсистеме поэтики одноактной пьесы.

Шестой параграф главы второй («Диалог на пороге: семантика внутренних границ хронотопа») анализирует семантику «хронотопа порога» как наиболее значимой, повторяющейся практически во всех одноактных пьесах Петрушевской структуры.

Пороговая зона сценического пространства оказывается местом выяснения отношений между действующими лицами, установления необходимого контакта друг с другом, территорией интенсивного общения. Ситуации «диалогов на пороге» содержат чрезвычайно важные для отдельной личности выборы, прозрения и открытия. Диалоги в дверях происходят, в сущности, на границе пространства существования другого человека. В бытовые конфликты на пороге собственного жилища вкладывается героями Петрушевской не меньшая сила и страсть, что в дискуссию по «последним позициям в мире» (М.М.Бахтин). «Хронотоп порога» наглядно воплощает в структуре сценического пространства психологические барьеры, моделирует образ разделенного мира. Но одновременно «хронотоп порога» открывает и глубинный психологический сюжет встречи героя с самим собой, взгляда на себя иного, с другой пространственной, временной и этической позиции.

Особой модификацией «хронотопа порога» предстает промежуточное пространство, непосредственно осененное присутствием смерти, окрашенное в траурные тона. В целом ряде одноактных пьес формируется хронотоп, в котором все происходящее совершается словно в траурной раме только что пережитой или сейчас переживаемой персонажами потери, в приближении к порогу как состоянию ухода из земного мира, разрыва оболочки повседневности. Соотношение потока обыденного времени и времени «порогового» образует внутренне диалогичную конструкцию.

Хронотоп порога по-своему выявляет возможности внутренней гармонизации пространственно-временной структуры одноактных пьес Л.Петрушевской. В одноактной драматургии автора время получает возможность синхронно двигаться сразу в двух направлениях, оставаясь в рамках одного и того же хронологического промежутка. Обратный ход времени, его внутреннее нелинейное движение устанавливает неожиданные созвучия, родственные переклички, ассоциативные связи, наводит мосты между тем, что с точки зрения линейной обыденности чуждо друг другу, так изнутри упорядочивается хаос повседневности, в нем исподволь проявляются законы родства, внутреннего сходства разных судеб. Первоначальная борьба на пороге оборачивается системой повторов, возвратов и взаимоотражений. Петрушевская показывает неповторимое своеобразие переживания «пороговой ситуации» в самой гуще обыденного существования, она словно

бы доставляет древнюю, мистическую и мистериальную в своей основе ситуацию «диалога на пороге» по месту жительства каждого.

В седьмом параграфе главы второй («“Удвоение” хронотопов: мир повседневности и образы других культур») для анализа выбраны одноактные пьесы с объемным ассоциативным фоном, где образ мира строится через интертекстуальные взаимодействия, посредством которых в рамках локального сценического пространства-времени образуется диалог-синтез повседневных ситуаций и контекстов литературной и театральной традиций.

В первой части параграфа седьмого («Ежедневная комедия дель арте: система персонажей в пьесе “Квартира Коломбины”») мы анализируем актерскую природу персонажей. Стиль поведения Пьеро, Коломбины и Арлекина у Петрушевской диалогически обращен к искусству итальянской импровизационной комедии, причудливо соединяет повседневность и театральность, актерский быт и артистизм импровизаций. Но если в классической итальянской комедии маски персонажей константны, на их определенности и постоянстве держится сюжет пьесы и выстраивается свободная игра актеров, то в короткой сцене Петрушевской маски дель арте изначально получают возможность жонглирования ролями, импровизации вокруг самого факта ролевого общения.

В целом, пьеса «Квартира Коломбины» соткана из игровых взаимодействий разных ролевых систем. В калейдоскопе семейных, профессиональных, гендерных ролей, театральных образов и амплуа, развернутых в хаотическом пространстве повседневности, выявляется не бессмысленность существования, а проступают сохраненные контуры древней культуры, очертания и стиль итальянской комедии масок. У Петрушевской в «Квартире Коломбины» создается эффект повторяемости, возвращения актерской игры-импровизации в хаосе любых, самых разных, самых неупорядоченных обстоятельств – возможность внесения в них яркого игрового рисунка, сиюминутного игрового смысла, но освященного древними основами театрального искусства. Автор в высшей степени обладает способностью различать театральность в самых обыденных ситуациях и ежедневном ролевом общении, интерпретирует повседневность как возможный сценарий или как богатый материал для актерских импровизаций.

Вторая часть седьмого параграфа («От бытовых скандалов к “маленьким трагедиям”: “Сцена отравления Моцарта”») показывает, как в диалоге с поэтикой пьесы А.С.Пушкина, «подключаясь» к художественному мифу о Моцарте и Сальери, драматург последовательно демифологизирует историю о роковом преступлении. «Сцена отравления Моцарта» Л.Петрушевской – это пьеса о встрече двух людей, каждый из которых находится в плену своей легенды. Словно ак-

теры, в который раз выходящие на сцену, они обязаны заново сыграть закрепленный за ними «вечный сюжет», исполнить в нем свою роль. Но драматург дает им право вольного, фамильярного обращения с традиционным текстом: Моцарт и Сальери у Петрушевской не столько трагические герои, сколько импровизирующие актеры. Они берут на себя те же роли, но разыгрывают их в иных социальных обстоятельствах, вводя современную бытовую речь и стиль повседневного общения в сценарные рамки пушкинского мифа. Такой игровой прием позволяет автору выявить особую область возникновения конфликта: показать драматизм взаимоотношений человека не с роком, судьбой, а с ролью – заданной «программой» поведения, определенным контуром жизни, который не подвластен волеизъявлению героя.

Последовательная деструктуризация пушкинского мифа: разрушение вертикали конфликта, сюжетной логики, пародийная перелицовка персонажей, фарсовый контекст современной бытовой речи – приводит в результате к новому осмыслению трагического содержания. Отчаянное, эксцентричное поведение Сальери парадоксально оборачивается в финале высокой трагедией мелкой и часто бесполезной борьбы за право на обыденность, за самодостаточность личности, за самооправдание своего бездействия и неучастия в чужой игре. Заявление героем своих экзистенциальных прав усилено в финале сцены Петрушевской звучанием «Реквиема».

В **выводах** по второй главе резюмируем, что хронотоп одноактной драматургии Л.Петрушевской обладает как жесткостью внешних параметров, так и внутренней динамикой. Конкретные, локальные хронотопы и образы повседневного мира в ходе драматического действия становятся условными воплощениями сущностных состояний, демонстрируют положение личности не только в повседневном окружении, но в мире в целом. Внутренняя динамика хронотопа одноактных пьес Петрушевской подчеркивается диалогичностью образов действительности и «виртуальной» сферы; трансформацией сценического пространства в соположении с внешним, внесценическим миром; внутренне диалогичной семантикой «хронотопа порога», который является образом-символом разделенного мира и создает метафизическую открытость пространства и времени; показывает существование героев Петрушевской в свете «порогового» времени, в промежутке между хаосом бытового мира и масштабными образами смерти, но в то же время содержит и возможности гармонизации художественного мира путем пространственных компромиссов и «обратного хода» сюжетного времени. Эффективным способом создания внутренней динамики хронотопа становится «подключенность» контекста повседневности к образам литературной и театральной традиции. Интертекстуальные взаимодействия способствуют созданию внутренне диалогич-

ных хронотопических образов, разворачивают новые формы поиска вариантов упорядочения повседневности.

В **Заключении** излагаются результаты исследования, дается общая характеристика поэтики одноактной драматургии Л.С.Петрушевской как художественной системы, обобщаются конкретные наблюдения, полученные при анализе ее элементов и подсистем, устанавливается содержательное единство поэтики одноактных пьес с художественной философией драматурга, авторской концепцией мира и человека.

Согласно законам организации «образа мира» в одноактной драматургии, внешние характеристики драматического действия в одноактных пьесах Л.Петрушевской в значительной степени локализованы, редуцированы: контуры места действия, масштабы времени, которыми оперируют персонажи, прагматизм их житейских диалогов, узость и обыденность сценических событий – все это способствует впечатлению плотности и тесноты изображаемого мира. Указанные свойства поэтики становятся воплощением авторской концепции действительности: минимализм внешних условий протекания драматического действия воплощает тесные рамки повседневности, узость и однообразие социального мира, ограниченность возможных в этой среде выборов и проявлений волевых усилий персонажа.

Неразвернутость и четкая определенность внешних характеристик малой драматической формы рельефно проявляет своеобразие драматургической поэтики Петрушевской. Вместо простоты и краткости высказывания, экономичности художественных приемов, принятых за аксиому в теории одноактной драматургии, Л.Петрушевская придерживается иной художественной стратегии, создавая уникальные динамичные эффекты перспективы на «малой площади» одного акта.

Для одноактных пьес Л.Петрушевской характерна внутренняя подвижность, нестабильность в раскрытии конфликта. Она реализуется в следующем: в широких возможностях «постальтернативных» ситуаций, обладающих эффектом «обратной перспективы»; в нелинейности интриги; в развязках, способных либо зафиксировать драматическую коллизию как неизменную, либо умножить ее, либо развернуть вспять, изменив точку зрения и масштабы восприятия. Характерные для поэтики одноактных пьес Петрушевской авторская игра со стереотипами воспринимающего сознания, регулярные нарушения читательских/зрительских ожиданий; постоянное мерцание бытовых и сущностных коллизий, образующих особое мистериальное единство; органично подключенные к нему интертекстуальные взаимодействия, исподволь остраняющие повседневные ситуации и создающие для них литературную и театральную перспективы – эти свойства размывают жесткие границы конфликта, создают постоянные его смещения с цен-

тральной оси, образуя стереоскопическую структуру действия одноактной драмы.

Рассмотренные особенности поэтики одноактной драматургии Л.Петрушевской соответствуют метонимическому принципу моделирования мира, что наиболее точно отражает специфику художественного мышления драматурга: психологическую насыщенность, философскую емкость, интенсивность внутреннего поиска, активность игровых элементов при лаконичности, цельности, видимой простоте «первого плана». Одноактная драматургия Петрушевской наиболее точно осваивает «технологию синтеза» реальных и экзистенциальных обстоятельств, театральная игра и драматургическая условность интегрированы здесь в бытовую среду, происшествия повседневного мира диалогизируют с бытийным контекстом. В частном случае, банальном разговоре, локальном конфликте оказываются сконцентрированы, преломлены в очертаниях малого мира категории жизни и смерти, судьбы детей и родителей, законы встреч и расставаний с другими людьми, случайности счастья и несчастья. При внешнем минимализме одноактная драматургия Петрушевской открывает просторную панораму действия внутреннего, где отдельные фрагменты, истории персонажей, высказывания, временные отрезки раздроблены, но при этом синхронизированы – и в каждой «клетке» повседневной реальности экзистенциальные законы сгущаются и читаются заново.

Основное содержание работы и результаты исследования отражены в следующих публикациях:

Публикация в рецензируемом научном издании, рекомендованном ВАК МОиН РФ:

1. Меркотун, Е.А. «Туда и обратно»: о поэтике и семантике образа времени в одноактной драматургии Л.Петрушевской [Текст] / Е.А.Меркотун // Мир науки, культуры, образования: научный журнал. – Горно-Алтайский гос. ун-т, 2008. – № 4 (11). – С.54 – 58.

Работы, опубликованные в других изданиях:

2. Меркотун, Е.А. Диалог в одноактной драматургии Л.Петрушевской [Текст] / Е.А.Меркотун // Русская литература XX века: направления и течения: сборник науч. трудов. – Вып. 3. – Екатеринбург, 1996. – С.119 – 134.

3. Меркотун, Е.А. Драматургия Л.Петрушевской и поэтика одноактной пьесы [Текст] / Е.А.Меркотун // Литература в контексте современности: тезисы международной научно-практической конференции. 25 – 26 февраля 2002 г. / Челяб. гос. пед. ун-т – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2002. – С.151 – 155.

4. Меркотун, Е.А. Поэтика современной пьесы в школьном изучении: Л.Петрушевская «Сцена отравления Моцарта» [Текст] / Е.А.Меркотун // Проблемы литературного образования: материалы VIII всероссийской научно-практической конференции «Филологический класс: наука – вуз – школа»: в 2 ч. – Ч. 1. 26 – 27 марта 2002 г. / Урал. гос. пед. ун-т; Науч.-исследоват. центр «Словесник». – Екатеринбург: Изд. АМБ, 2002. – С.323 – 329.

5. Меркотун, Е.А. «Одноклеточная вселенная»: пространство в одноактной драматургии Л.Петрушевской [Текст] / Е.А.Меркотун // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы Всероссийской научно-практической конференции. 26 – 27 февр. 2003 г. Ч. 1 / Перм. гос. пед ун-т / Отв. ред. М.П.Абашева. – Пермь, 2003. – С.162 – 167.

6. Меркотун, Е.А. Диалог на пороге: к характеристике пространства в одноактной драматургии Л.Петрушевской [Текст] / Е.А.Меркотун // Русская литература XX века: направления и течения: сборник науч. трудов. – Вып. 7. – Екатеринбург, 2004. – С.180 – 194.

7. Меркотун, Е.А. Ежедневная комедия дель арте. Система персонажей в пьесе Л.Петрушевской «Квартира Коломбины» [Текст] / Е.А.Меркотун // Взаимодействие национальных художественных культур: проблемы изучения и обучения: материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции словесников. 23-24 октября 2007 г. Ч. II / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: 2007. – С. 85 – 92.

8. Меркотун, Е.А. Диалогическое пространство монолога в пьесе Л.Петрушевской «Стакан воды» [Текст] / Е.А.Меркотун // Классика и современность: проблемы изучения и обучения: материалы XIV Всероссийской научно-практической конференции словесников. 26-28 февр. 2009 г. / РОПРЯЛ; УрО РАО; Урал. гос.пед. ун-т, ИФИОС «Словесник» – Екатеринбург, 2009. – С.268 – 275.

Подписано в печать 14.09.2009. Формат 60x84 1/16. Бумага для множ. ап.
Печать на ризографе. Усл. печ. лист. 1,25. Тираж 100 экз. Заказ № 163

Отпечатано в типографии ООО «ИРА УТК»
620075, г.Екатеринбург, ул. К.Либкнехта, 42. Тел. (343) 350-97-24