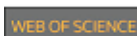


Осмухина О. Ю. Специфика внесценического пространства в драматургии Д. Липскерова / О. Ю. Осмухина, И. Р. Куряев // Научный диалог. — 2020. — № 3. — С. 236—249. — DOI: 10.24224/2227-1295-2020-3-236-249.

Osmukhina, O. Yu., Kuryaev, I. R. (2020). Specifics of Off-Stage Space in Drama of D. Lipskerov. *Nauchnyi dialog*, 3: 236-249. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-3-236-249. (In Russ.).



УДК 821.161.1Липскеров.07+82-2

DOI: 10.24224/2227-1295-2020-3-236-249

СПЕЦИФИКА ВНЕСЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТУРГИИ Д. ЛИПСКЕРОВА

© Осмухина Ольга Юрьевна (2020), orcid.org/0000-0002-1456-4793, SPIN 6525-5410, доктор филологических наук, профессор, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева» (Саранск, Россия), osmukhina@inbox.ru.

© Куряев Ильгам Рясимович (2020), orcid.org/0000-0002-4294-5817, SPIN 5261-2175, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева» (Саранск, Россия), kuryaev.ilgam@yandex.ru.

Впервые рассматриваются средства создания внесценического пространства и его соотношение с пространством сценическим в пьесах Д. Липскерова. Для изучения внесценического пространства в рамках театрального дискурса используются понятия нарратологии (*диегезис*, *нарратив*, *фокализация*) и социологии пространства (*окружающий мир* и *совместный мир*). Установлено, что «замкнутость» сценического пространства подразумевает его обязательное взаимодействие с пространством внесценическим, причем процесс его включения в подобное взаимодействие рассматривается в двух различных ситуациях: в дискурсе читательском и дискурсе театральном. Показано, что в читательском дискурсе внесценическое пространство вводится как ремарками, так и согласно внутренней фокализации текста, в связи с чем в текстовой ткани драматургом акцентируется акт наблюдения и описания видимого. В статье отмечается, что Д. Липскеров в своих пьесах, равно как и в романах, реализует «сомнамбулические» нарративы: через акты наблюдения драматург руководит вниманием читателя, благодаря чему его пьесы вписаны в кинематографическую парадигму и содержат элементы литературной кинематографичности (аудиовизуальные образы, монтажность повествования, хронологические сдвиги). Доказывается, что авторская игра с пространством (совмещение сценического и внесценического) позволяет Д. Липскерову создавать пьесы, существующие в полисемиотическом пространстве театрально-го и читательского дискурса.

Ключевые слова: Д. Липскеров; сценическое пространство; внесценическое пространство; диегезис; драматургия; полисемиотическая форма; «сомнамбулический» нарратив; фокализация; хронопол; художественное пространство.

1. Драматургия Д. Липскерова и специфика пространства в драме как полисемиотической форме

Современная литература — явление сложное, разнообразное и динамически развивающееся. Несмотря на многообразие имен, направлений, форм выражения авторского миропонимания и мировидения в этом огромном культурно-эстетическом пространстве отчетливо просматриваются общие тенденции — экспериментирование с элементами формы и содержания художественного произведения, нарративное экспериментаторство, виртуозная игра со временем и пространством, расширение жанровых границ. Особое место в современном литературном процессе занимает творчество Д. Липскерова, «самого заметного на сегодня автора свободных фантазматических произведений», для творчества которого «характерно сочетание изобильной фантазии с жестким “рацио” экспериментатора» [Славникова, 1997, с. 186].

В литературу Д. Липскеров вошел как драматург — его пьеса «Школа для эмигрантов» в 1988 году была поставлена на сцене Московского театра им. Ленинского комсомола. В 1989 году Дм. Липскеров был избран членом Союза писателей СССР. Он продолжал работать для театра, причем его драма «Река на асфальте», поставленная в Театре-студии под управлением О. Табакова, стала лауреатом Всесоюзного конкурса «Лучшая пьеса о современной молодежи». Справедливости ради отметим, что широкую известность Липскеров обретает все-таки в качестве прозаика в 1996 году после публикации в «Новом мире» его первого романа «Сорок лет Чанчжоу», вошедшего в short-лист Букеровской премии. Он остается одним из наиболее востребованных российских писателей по сегодняшний день. Большинство ученых, исследующих творчество Дм. Липскерова, рассматривают его в парадигме постмодернизма. При этом практически все работы посвящены мифопоэтике [Вагнер, 2007; Колядич, 2010; Меркулова, 2001], выявлению интертекстуальных связей и поэтологических особенностей [Владимирский, 2002; Махрова, 2014; Осьмухина, 2009, 2014; Цопов, 2008], анализу сюжетной и мотивной структуры [Куряев, 2019; Прохорова, 2009] его романов. Его драматургическое наследие, не менее примечательное в плане экспериментальной игры с формой, новаторских приемов, нежели, к примеру, пьесы Н. Коляды, М. Угарова или И. Вырыпаева, не становилось предметом специального рассмотрения (за исключением анализа «Семьи уродов», «Юго-западного ветра» [Осьмухина, 2010; Махрова, 2012 и др.] и общих выводов о векторе развития липскеровской драматургии [Тимина, 2003]). На наш взгляд, текстам Липскерова — драматургическим прежде всего — свойственны интертекстуальность, создание синтетических жанровых структур, авторская игра с хронотопом, соз-

дание совершенно особого пространства, совмещающего «сценическое» и «внесценическое».

Отметим, что, являясь одним из ключевых аспектов в бахтинской теории хронотопа, пространство драматической формы, реализуемой в читательском и театральном дискурсах, структурируется, исходя из замкнутости «в интерьерах» самих форм [Тамарченко, 2006; Шмид, 2003]. Это даёт возможность драматургу семантизировать каждый пространственный акцент текста и актуализировать само пространственное развёртывание, будь то визуальное или вербальное, ввиду «дефицита» пространства как такового. При этом для дальнейшего рассуждения необходимо отметить подчеркнутую полисемиотичность драмы. Это подразумевает возможность развёртывания текста как минимум в двух дискурсах (читательском и театральном), в нескольких знаковых системах (визуальной, вербальной, звуковой и проч.). Подобная полисемиотичность акцентирует пространство, которое маркируется ремарками в читательском дискурсе или актом наблюдения в дискурсе театральном и разворачивается континуально, манифестируя при этом его визуальность и «вещность».

Примечательна разница между кинематографическим и литературным кодами (бытование пьесы в ситуации чтения), а также кодом театральным (бытование пьесы в ситуации просмотра). Если разница между кинематографическим и литературным кодами очевидна и заключается в принципиальном использовании различных систем (ре)презентации (доминанта вербального против доминанты визуального), то театральный код, являясь генетически родственным кино, имеет ряд сходжений с кодом кинематографическим (акцент на визуальности, актёре с его системой жестов и мимики и проч.). Однако, учитывая прежде всего пространственный аспект, отметим, что, во-первых, (ре)презентация пространства (как и героя) в драме не дискретна, синтетична и континуальна. Как справедливо отмечает С. Сонтаг, «театр обречён на логическое и непрерывное использование пространства» [Сонтаг, 2018, с. 124]. В кино же, следуя в первую очередь монтажному принципу построения кинематографического текста, пространство дискретно: оно распадается на последовательность фрагментов, планов, позволяя свободно ими манипулировать. Единство пространства конструируется в рецептивном акте, то есть кино более «пространственно», нежели театр [Лютман, 1973, с. 84].

Во-вторых, точка зрения в театральном дискурсе неподвижна, она статична и тождественна точке зрения читателя / зрителя. В кино же, даже учитывая, что согласно первичной идентификации (по К. Метцу) точка зрения едина и единственна, она всё же подвижна и становится в конкрет-

ных фрагментах текста тождественна точке зрения героев конструируемого мира (ситуация вторичной идентификации), а также нивелирует дистанцию зрителя от происходящего [Метц, 2010].

Отметим, кроме того, что в отличие от «театральной» ситуации, где за зрителем остаётся право наблюдать за происходящим, согласно выбранной именно им траектории (в связи с чем встаёт вопрос «напряжения» всего сценического пространства), камера в кино, следуя интенциям автора / режиссёра, руководит процессом наблюдения, предлагая зрителю для этого тот или иной объект, сводя пространство и героя к единой материи (в отличие от театра, где условность пространства более очевидна: актёр, утверждая себя в роли, одновременно в ней себя же и разоблачает).

Исходя из подобных предустановок, можно заключить, что драматургический текст сопротивляется нарративам, подразумевающим построение диегетического мира с помощью сопряжения больших пространств, требуя для реализации новых подходов и экспериментальных приемов (например, «футуристическое варьете» Ф. Маринетти, «театр жестокости» А. Арто, тотальный театр группы Баухауса, «эпический» театр Б. Брехта, эксперименты О. и В. Пресняковых, *verbatim* Е. Исаевой).

2. Принципы конструирования внесценического пространства в драматургии Д. Липскерова

Весьма примечательно в этом контексте драматургическое творчество Дмитрия Липскерова. В его пьесах («Школа с театральным уклоном», «Река на асфальте», «Семья уродов», «Елена и Штурман») конструируются близкие кинематографу «сомнамбулические» нарративы, подразумевающие не столько сопряжение в едином измерении гетерогенных, не совместимых по принципу внетекстового правдоподобия друг с другом фактов, сколько саму «нетривиальную» трансформацию диегетического мира, характеризующуюся множественностью трактовок наблюдаемого / читаемого реципиентом. Показательно, кстати, что второй роман Д. Липскерова назывался *«Последний сон разума»*, и уже в заглавии была задана «формула» всех его последующих произведений, подчёркивающая саму сомнамбулическую природу текста.

При этом «сомнамбулические» нарративы, требующие в силу своей специфики визуального подтверждения происходящих внутри них трансформаций если не зрителем, то героем, вступают в конфликт с драматическим пространством, принципиально скованным, замкнутым рамками сцены. Это приводит к сложному семантическому взаимодействию между пространством видимым, непосредственно наблюдаемым зрителем, и про-

странством подразумеваемым, внесценическим, которое и трансформируется в «сомнамбулическом» нарративе, исходя из интенций не только героев, но и автора, при этом видоизменяя сложную диегетическую структуру художественного мира.

В пьесах Д. Липскерова исходное пространство декларируется в начальной авторской ремарке, описывающей именно пространство видимое. При этом сценическое пространство может представлять собой, во-первых, «нетривиальное» место, имеющее специфические характеристики (к примеру, дно реки Волги в пьесе «Юго-западный ветер»). Во-вторых, место «тривиальное», но с помощью ряда деталей или авторской характеристики выходящее за рамки «тривиального»: абсолютно белая большая квартира без перегородок («Река на асфальте»); комната небольшой квартиры, полная зеркал и отражающих поверхностей («Елена и Штурман»); лесная поляна с фотографиями женщин, прикрепленных к деревьям, и освежёванной тушей животного, висящей на крюке («Бельё из Люксембурга»); комната дома, наполненная уродливыми или искажёнными предметами («Семья уродов»); спортивный зал школы («Школа с театральным уклоном»). Уже здесь, в пространстве видимом и наблюдаемом, утверждается потенциал подразумевающего отклонение от «тривиальных» форм «сомнамбулического» сюжета, который находит своё выражение именно во взаимодействии с пространством вне сцены через героя и автора. Например, в «Семье уродов»: *В комнату, ковыляя, входят Соня и Дурак. Это сиамские близнецы, сросшиеся телами. <...> В руке Сони удочка, в руке Дурака — ведро с торчащими из него рыбьими головами и хвостами* [Липскеров, 2007, с. 86]. Или в «Бельё из Люксембурга»: *Из-за деревьев по-пластунски выползает человек. Лицо его заматано какими-то тряпками. Это — Ганс* [Липскеров, 2007, с. 239].

Внесценическое пространство только потенциально, подразумеваемо как продолжение видимого и потому требует своего подтверждения в актах его декларации. Однако фиксированная точка зрения зрителя / читателя, являющаяся залогом монополии пространства сценического, позволяет пространству вне сцены обнаружить себя лишь ограниченными набором средств. Среди них — использование дополнительных невербальных сигналов, утверждающих объём всего пространства и самого диегезиса: шумы, звуки техники, взрывов, хлопков, стук, звон, реализующиеся в тексте пьесы через авторские ремарки и создающие эффект «вертикального монтажа» (С. Эйзенштейн). Примеров этому множество в «Юго-западном ветре» (*За баркасом появляются всполохи. Нарастает шум и шипение. Через паузу слышатся несколько взрывов* [Липскеров, 2007, с. 18]), в «Семье уродов» (*За окном слышится треньканье велосипедного звонка* [Липске-

ров, 2007, с. 95]), в «Реке на асфальте» (*А за окном нарастает шум реки* [Липскеров, 2007, с. 302]), а также в пьесе «Елена и Штурман»: *Истошно ржёт лошадь. Издалека доносится женский крик: «Ле-е-ена-а!.. Иди домой!... Самовар кипит!.. К тебе будущий капитан прише-е-ел...»* [Липскеров, 2007, с. 333]. Еще одним средством становится «материальное» подтверждение — «наложение» двух пространств в акте действия тех, кто «не принадлежит» сценическому пространству, например, в «Семье уродов»: *В комнате разбивается ещё одно окно. Влетает горящий факел* [Липскеров, 2007, с. 109]. Или в пьесе «Елена и Штурман»: *В открытое окно просовывается лошадиная морда. Пасть у лошади оскалена, как будто она смеётся. <...> Неожиданно в окно комнаты влезают корявые ветки яблони. На них спелые плоды* [Липскеров, 2007, с. 328].

Однако наиболее ярко внесценическое пространство реализуется вербально, в речи героев, а также, если говорить о читательском дискурсе, в авторской речи. Речь персонажей, чей акт говорения становится актом нарративным, создающим свой мир («Школа с театральным уклоном», «Елена и Штурман») или утверждающим мир имеющийся, во-первых, дополнительно характеризует и мотивирует пространство, видимое зрителю («Юго-западный ветер», «Семья уродов»). Во-вторых, придает дополнительное развёртывание диететическому пространству, зрителю не видимому, но подтвержденному именно посредством этого акта, как в «Школе с театральным уклоном»: *Посреди зала стоит стол. <...> За столом сидят Мэрилин [чучело] и Трубецкой. <...> Трубецкой (крутит между пальцами рюмку). Вот мы и в Испании... <...> Да, маленький городок в Испании, где есть коррида, бой быков и фиеста... Видишь, сколько народу...* [Липскеров, 2007, с. 169—170]). Здесь принципиальны акт описания героем видимого и акт «самовнедрения» внесценического пространства в рецептивный процесс зрителя / читателя. Рассмотрим подробнее реализацию этого акта в дискурсах театральном и читательском.

При постановке пьесы, не подразумевающей кардинального конфликта с авторскими установками, создаётся ситуация, где зритель и герой располагаются в одном измерении. Это дает возможность режиссёру, автору обыгрывать подобное через включение зрителя как со-участника в действие, подрывать саму структуру театральной схемы и отключать “safe mode” для зрителя через угрозу физического воздействия в практиках авангардного театра, хэппенингов и т. д., которые Д. Липскерову-экспериментатору, несомненно, известны. В ситуации, где всякое действие сводится к смерти момента (театр, по Р. Барту, «смертен» и воплощает в себе сам механизм смерти [Барт, 2011, с. 52]), внесценическое простран-

ство, которое никогда не будет увидено и может быть только представлено через построение потенциальных моделей, находит своё подтверждение в репликах героев. У Д. Липскерова это происходит посредством описания видимого и наблюдаемого, а также через «вторжение» фактов внесценического пространства (ими могут быть как герои и объекты, так и звуковые, световые спецэффекты и проч.). Это пространство в рамках постановки должно быть доказано для формулирования логики диететического конструкта и утверждения собственной художественной условности через манипуляции героев (в отличие от кинематографа, где движение камеры и монтаж, подобно демиургической воле, способны утверждать и конструировать пространства, о чем свидетельствует известный «географический» эксперимент Л. Кулешова). В амбивалентной ситуации реальности-условности (постоянного разоблачения и утверждения художественного) из-за со-присутствия зрителя и актёров, играющих роли (взаимодействие двух хронотопов — внеположенного и сюжетного), внесценическое пространство находится вне зоны манипуляции зрителя, но в манипулятивной зоне героев. Именно через манипуляции персонажей происходит постижение зрителем внесценического пространства. При этом здесь, исходя из ситуации формального со-присутствия и, как следствие, выстраивания жёстких отношений между зрителем и героем (героями), на наш взгляд, возможно использование понятийного аппарата социологии пространства Альфреда Шюца «окружающий мир» и «совместный мир» [Филиппов, 1995, с. 64]. Между зрителем и героями создаётся пространство «окружающего мира», совместно разделяемого ими: мира, в котором располагается тело зрителя и наблюдаемое тело героя, которое ближе всего к нему, мира видимого и ощущаемого в конкретный момент. Герой же в ситуации наблюдения за внесценическим пространством, создаёт «совместный мир», мир, который не располагается рядом с телом и вовсе непостижим для зрителя.

Таким образом, в ситуации сопряжения двух «миров» внесценическое пространство через опосредованное участие персонажей постигается зрителем и утверждается как часть общего мета-пространства постановки пьесы и неотъемлемый элемент диетезиса в рецепции зрителя. При этом реальное (игра актёров, которая уникальна, конечна, смертна) отбрасывает тень реальности на условное. Тем самым внесценическое пространство — через пространство сценическое — доказывает своё фактическое присутствие, хотя бы в качестве художественной условности, и становится обязательной структурной частью диетезиса, создаваемого в произведении и выстраиваемого на сцене.

В читательском дискурсе возможен другой принцип конструирования внесценического пространства. Создаваемая схема «читатель — текст» под-

разумеает опосредованность нарратива литературным дискурсом, жанром, языком. В сопряжении двух хронотопов в едином дискурсе, поскольку текст кодирован и отстранён, условность нарратива позволяет конструировать пространство правдоподобное, существующее по логике диегетического мира. Сводя каждый элемент диегезиса к единой — вербальной — материи, нарратив текста лишается необходимости доказывать свою реалистичность к внесюжетным хронотопам, отчего — в пространстве драматического произведения как литературного текста — реализация «сомнамбулических» нарративов Д. Липскерова становится легитимной. Дискретное по своей сути построение позволяет читателю заполнять лакуны между пространствами, конструируемыми вербально, состоящими из отдельных упоминаемых элементов, и пространством потенциальным. При этом сама констатация элементов текста, которые впоследствии дополняются зрителем через подразумевание недостающих фрагментов, осуществляется несколькими способами. Так, ключевой способ — авторские ремарки в «закрытом» для автора тексте, где через вербальное указание звуковых, световых воздействий отмечаются следы присутствия внесценического пространства («Елена и Штурман», «Юго-западный ветер»). Еще один способ — описание фрагментов этого пространства, посредством которого автор даёт часть образа его модели, реализуя зачастую мотив окна как выхода в потерянный, иной мир, мир другой и Другого. Например, в «Семье уродов»: *окна [комнаты] выходят на окраину села. Вдалеке угадывается купол часовенки или церквушки* [Липскеров, 2007, с. 78]. Или в «Елене и Штурмане»: *Штурман открывает шторы. За окном никакого пейзажа. Пустота, наполненная то ли дымом, то ли туманом. <...> Елена раздвигает шторы. За окном обыкновенный пейзаж. Какой-то дом со светящимися окнами* [Липскеров, 2007, с. 327]. Однако в определённых фрагментах текста автор словно не уверен в своём знании, оно становится неточным, как в «Юго-западном ветре»: *Корма начисто срезана — то ли в результате случившейся катастрофы, то ли в результате человеческой деятельности <...>. В телескоп смотрит какой-то человек...* [Липскеров, 2007, с. 7—8]. Или в «Школе с театральным уклоном»: *Какое-то разрушенное строение — то ли землянка, то ли маленький дом, возле которого находится что-то громоздкое* [Липскеров, 2007, с. 196]. Или в «Елене и штурмане»: *Где-то под окнами дома остановилась машина. Стоит с невыключенным мотором* [Липскеров, 2007, с. 306]. Драматург будто ограничивает свои возможности, вводит себя в манипулятивную зону сценического пространства, сводя собственную роль к функции зрителя-наблюдателя, который смотрит на происходящее на сцене, тогда как за внесценическим пространством он наблюдает «через плечо» наблюдающего героя,

через которого оно и развёртывается. Весьма показателен в этом отношении эпизод в «Елене и Штурмане»: *Штурман встаёт, <...> подходит к окну, выглядывает из-за шторы. <...> Елена. Видно чего-нибудь?.. <...> Штурман. Это “Скорая”... Со шторами...* [Липскеров, 2007, с. 307]. Подобная установка акцентирует визуальность литературного текста, причем пространство становится именно наблюдаемым, сам же процесс наблюдения координируется действиями героя согласно интенциям автора.

Примечательной, кроме того, представляется констатация внесценического пространства через реплики героев. Подобная ситуация сродни ситуации вторичной идентификации (К. Метц), когда читатель «видит» пространство глазами героя. Сам текст в этих фрагментах конструируется согласно внутренней фокализации (Ж. Женетт). Фрагменты становятся исходной информацией о мире «вне», через них сам мир констатируется и легализуется. Читатель же через текст, организованный согласно этому принципу, наблюдает за внесценическим пространством и получает возможность конструировать диегезис, разворачивающийся в тексте. Пространство здесь акцентируется именно в риторическом коде: как описание пространства в тексте пьесы и как нарратив героя о пространстве. Речь героя утверждает в нарративном акте наблюдаемое «новое», внесценическое пространство. Например, в «Юго-западном ветре»: *С утра я пошёл смотреть на поверхность в телескоп. Вы знаете, я всегда в свободное время это делаю... Посмотрел на окрестности Волги, потом последил за самолётом, кружащим в небесах* [Липскеров, 2007, с. 54]; *Смотри... (Указывает наверх.) Видишь, сквозь лунный свет угадываются очертания куполов церквей... От них тоже исходит свет, как от луны* [Липскеров, 2007, с. 62]). Так — опосредованно — в тексте утверждается визуальный код. Сама доминанта визуального как часть поэтики драмы у Липскерова расширяется визуальностью иного формата, которая наблюдаема и конструируема вербально. Через акт наблюдения создаётся «динамическая ситуация наблюдения», задачей которой является «желание руководить восприятием читателя-зрителя» [Мартынова, 2011, с. 7].

Весьма примечательна пьеса Д. Липскерова «Школа с театральным уклоном», где посредством слова, нарративного акта героев конструируется не только внесценическое пространство, которое в свою очередь трансформирует диегезис, но и — через это самое пространство — новое время. В «Школе с театральным уклоном» создаётся ситуация двойной условности, своеобразный театр в театре, и тем самым происходит двойное формулирование и кодирование пространства. В акте условной постановки (ввиду самой специфики жанра) конструируется дополнительное про-

странство игры, начавшееся с момента создания нового героя [Липскеров, 2007, с. 156—160]. Именно в этом акте игры создаётся новый хронотоп, реализуемый именно вербально и потому описательно, где мыслится новое пространство, которое — своими атрибутами — диктует и время как условную эпоху. При этом автор принимает условия игры, иронически это обыгрывая, и совмещает два хронотопа в одной ситуации: *Пока Трубецкой и Мэрилин едут на приём к графу Винницкому, Серж вновь просыпается, тяжело встаёт, смотрит на экипаж с прекрасными седоками, потом снимает с себя пиджак, <...> идёт к вешалке. Снимает с неё фрак. Облачается в него* [Липскеров, 2007, с. 162]. В совмещении хронотопов также разворачивается дополнительное — внесценическое — пространство, причем именно в акте, где видимое описывается: *Вон, видишь, вдалеке бегут люди? За ними бык... Так, один готов... Не смотри... Неужели не найдётся смельчака, который его остановит! <...> Вижу, вижу... Да, наверное, это тот смельчак, который вступит в бой с разъярённым быком...* [Липскеров, 2007, с. 170]. Драматург, налагая друг на друга четыре сюжета (условные дореволюционная Россия, Испания 1930-х, советские 1960-е, настоящее) и мелодраматические модели, создаёт нарративное пространство, легализуя его через подтверждение рассказываемого, видимого посредством ремарок. Конструируя через героев новые, внесценические пространства в едином пространстве сценическом, он создаёт путешествие через время для утверждения героем собственного местоположения, как бытового, так и бытийного.

В пьесе «Река на асфальте» новое пространство конструируется, во-первых, героями, принадлежащими пространству сценическому: **Ричард** (*встаёт, подходит к окну*). *Иди сюда! (Канифоль подходит.) Смотри... (Показывает куда-то вниз.) Видишь, там, внизу, бордюрчик погнутый? <...> На него упал мой отец* [Липскеров, 2007, с. 275]. Во-вторых, оно моделируется через нарратив Ричарда, когда ему было тринадцать [Липскеров, 2007, с. 270—271], и отца главного героя, чьи голоса транслируются из магнитофона, создавая ситуацию «вертикального» монтажа. При этом Голос одновременно и констатирует видимое вне сцены, в частности сам феномен «молочной реки» (*Внизу, настолько, насколько хватало взгляда, простиралась огромная река, поглотившая все строения, кроме нашего дома. Наш дом, словно буй, качался на её волнах. Возле него, так же покачиваясь, мерцали фонари, освещая реку, воды которой были совершенно белыми* [Липскеров, 2007, с. 280]), и утверждает прошлое пространства сценического, когда оно ещё было разделено перегородками: *Я обшарил комнату спящего сына, кухню, даже ванную и туалет, но всё было тщательно* [Липскеров, 2007,

с. 280]. Очевидно, что в едином диегезисе сопрягаются два временных пласта и выстраивается мифологический хронотоп, атрибутированный как раз моментом повторения наблюдаемого героями в разных временных отрезках. Это подчёркивает сам потенциал создания пространства, в котором существуют герои. При этом пространство, разворачивающееся в нарративном тексте, предстаёт фрагментарно как место аккумуляции времени.

3. Заключение

Итак, воспринимая текст той или иной пьесы Д. Липскерова (и в театральном, и в читательском дискурсах), читатель / зритель соединяет актуализируемые различными способами пространства в единое целое, констатируя само общее диегетическое пространство, в котором и реализуются «сомнамбулические» нарративы. В этом пространстве драматург организует читательское внимание, акцентируя его на визуальных моментах и актах наблюдения. С учетом того, что «замкнутое» сценическое пространство вступает в конфликт с пространством экспрессивным, из которого и выстраиваются «сомнамбулические» нарративы, подрывающие исходный хронотоп сцены, очевидно, что пьесы Д. Липскерова (особенно если они разворачиваются в читательском дискурсе) вписываются в кинематографическую парадигму. Именно в ней, по справедливому замечанию Т. Г. Можаяевой, синтезированы «киноискусство и литература» [Можаяева, 2006, с. 3], соединяющие «аудиовизуальную образность, монтажный и динамичный характер объективированного повествования, свободное обращение автора с художественным временем и пространством, создание “иллюзии сиюминутности” с помощью форм настоящего исторического» [Можаяева, 2006, с. 10]. Внесценическое пространство у Липскерова становится катализатором построения динамических актов, в которых наблюдение и взгляд постигают и утверждают его (наблюдаемое конструирует *видимое* в пространстве потенциально *визуального*). Авторская игра с пространством — совмещение сценического и внесценического — позволяет драматургу создавать пьесы, существующие в полисемиотическом пространстве театрального и читательского дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2011. — 272 с.
2. Вагнер Е. Н. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Е. Н. Вагнер. — Барнаул, 2007. — 21 с.
3. Владимирский В. Между Маркесом и Пелевиным / В. Владимирский // Питейbook. — 2002. — № 5. — С. 35—38.

4. *Женетт Ж.* Фигуры / Ж. Женетт. — Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 944 с.
5. *Колядич Т. М.* От Аксёнова до Глуховского. Русский эксперимент / Т. М. Колядич. — Москва : Олимп, 2010. — 349 с.
6. *Куряев И. Р.* Монтаж в прозе Д. Липскерова (на материале романов «Последний сон разума», «Родичи», «Осени не будет никогда») / И. Р. Куряев // Филология и культура. Philology and culture. — 2019. — № 1 (55). — С. 178—183.
7. *Липскеров Д. М.* Школа для эмигрантов : пьесы / Д. М. Липскеров. — Москва : АСТ : Астрель, 2007. — 334 с.
8. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин : Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.
9. *Мартьянова И. А.* Кинематограф русского текста / И. А. Мартьянова. — Санкт-Петербург : Свое издательство, 2011. — 240 с.
10. *Махрова Г. А.* Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX—XXI вв. (на материале творчества Д. М. Липскерова) / Г. А. Махрова, О. Ю. Осьмухина // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. — 2012. — № 3 (10). — С. 73—82.
11. *Махрова Г. А.* Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х—начала 2000-х гг. : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Г. А. Махрова. — Саранск, 2014. — 201 с.
12. *Меркулова А. С.* Миф о городе в современной русской прозе : романы Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ» и Ю. Буйды «Город Палачей» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / А. С. Меркулова. — Москва, 2001. — 201 с.
13. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц. — Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. — 336 с.
14. *Можаяева Т. Г.* Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.04 / Т. Г. Можаяева. — Барнаул, 2006. — 28 с.
15. *Осьмухина О. Ю.* Своеобразие образа дома в творчестве Дм. Липскерова конца 1980-х—начала 1990-х гг. / О. Ю. Осьмухина // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы научно-практической конференции : в 2 частях. — Самара : СНЦ РАН, 2010. — Ч. 2. — С. 174—179.
16. *Осьмухина О. Ю.* Трансформация античного мотива тождества / превращения в русской прозе рубежа XX—XXI вв. / О. Ю. Осьмухина // Вестник ННГУ. — 2012. — № 1 (2). — С. 186—190.
17. *Осьмухина О. Ю.* Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX—XXI вв. / О. Ю. Осьмухина // Вестник ННГУ. — 2013. — № 4 (2). — С. 123—126.
18. *Прохорова Т. Г.* В мире необычайного, или Проза Дмитрия Липскерова / Т. Г. Прохорова // Русская словесность. — 2009. — № 6. — С. 36—41.
19. *Славникова О. А.* Сорок лет российского одиночества / О. А. Славникова // Урал. — 1997. — № 3. — С. 186—189.
20. *Сонтаг С.* Театр и кино / С. Сонтаг // Образцы безоглядной воли. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. — С. 113—140.
21. *Филиппов А. Ф.* Элементарная социология пространства / А. Ф. Филиппов // Социологический журнал. — 1995. — № 1. — С. 45—69.

22. Тамарченко Н. Д. Хронотоп / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — Москва : Интрада, 2006. — С. 287—288.
23. Тимина С. И. Современный литературный процесс (90-е годы) / С. И. Тимина // Русская литература XX века в зеркале критики. — Москва; Санкт-Петербург : Академия, 2003. — С. 238—258.
24. Цопов И. Г. Интертекстуальные аспекты романа Д. Липскерова «Последний сон разума» / И. Г. Цопов // Вестник СамГУ. — 2008. — № 1. — С. 94—99.
25. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — Москва : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

SPECIFICS OF OFF-STAGE SPACE IN DRAMA OF D. LIPSKEROV

© **Olga Yu. Osmukhina (2020)**, orcid.org/0000-0002-1456-4793, SPIN 6525-5410, Doctor of Philology, professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “National Research Ogarev Mordovia State University” (Saransk, Russia), osmukhina@inbox.ru.
 © **Ilgam R. Kuryaev (2020)**, orcid.org/0000-0002-4294-5817, SPIN 5261-2175, postgraduate student, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “National Research Ogarev Mordovia State University” (Saransk, Russia), kuryaev.ilgam@yandex.ru.

For the first time, the means of creating off-stage space and its relationship with stage space in the plays of D. Lipskerov is discussed in the article. To study off-stage space in the framework of theatrical discourse, the concepts of narratology (*diegesis, narration, focalization*) and the sociology of space (*the surrounding world and the conjoint world*) are used. It has been established that the “isolation” of stage space implies its obligatory interaction with off-stage space, and the process of its inclusion in such interaction is considered in two different situations: in the reader's discourse and theatrical discourse. In the reader's discourse, off-stage space is introduced both by remarks and according to the internal focalization of the text, in connection with which the playwright emphasizes the act of observation and description of the visible in the textual binding. It is noted in the article that D. Lipskerov, in his plays, as well as in novels, implements “somnambulistic” narratives: through acts of observation. The playwright directs the attention of the reader, due to which his plays are inscribed in the cinematic paradigm and contain elements of literary cinematography (audiovisual images, editing of narration, chronotopic shifts). The author's playing with space, the combination of stage and non-stage allows D. Lipskerov to create plays that exist in the polysemiotic space of theater and reading discourse.

Key words: D. Lipskerov; stage space; off-stage space; diegesis; dramaturgy; polysemiotic form; “Somnambulistic” narration; focalization; chronotope; art space.

REFERENCES

- bart, R. (2011). *Camera lucida. Kommentarij k fotografii*. Moskva: Ad Marginem Press. (In Russ.).
- Filippov, A. F. (1995). Elementarnaya sotsiologiya prostranstva. *Sotsiologicheskij zhurnal*, 1: 45—69. (In Russ.).
- Kolyadich, T. M. (2010). *Ot Aksenova do Glukhovskogo. Russkij eksperiment*. Moskva: Olimp. (In Russ.).
- Kuryaev, I. R. (2019). Montazh v proze D. Lipskerova (na materiale romanov «Posledniy son razuma», «Rodichi», «Oseni ne budet nikogda»). *Filologiya i kultura. Philology and culture*, 1 (55): 178—183. (In Russ.).

- Lipskerov, D. M. (2007). *Shkola dlya emigrantov: pyesy*. Moskva: AST: Astrel. (In Russ.).
- Lotman, Yu. M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Tallin: Eesti Raamat. (In Russ.).
- Makhrova, G. A. (2014). *Khudozhestvennoye svoeobrazie romannoy prozy D. Lipskerova 1990-kh — nachala 2000-kh gg.: dissertatsiya... kandidata filologicheskikh nauk*. Saransk. (In Russ.).
- Makhrova, G. A., Os'mukhina, O. Yu. (2012). Fenomen absurda v literaturnom soznanii Rossii rubezha XX—XXI vv. (na materiale tvorchestva D. M. Lipskerova). *Vestnik Volzhskogo universiteta imeni V. N. Tatishcheva*, 3 (10): 73—82. (In Russ.).
- Martyanova, I. A. (2011). *Kinematograf russkogo teksta*. Sankt-Peterburg: Svoye izdatelstvo. (In Russ.).
- Merkulova, A. S. (2001). *Mif o gorode v sovremennoy russkoy proze: romany D. Lipskerova «Sorok let Chanchzhoe» i Yu. Buydy «Gorod Palachey»*: dissertatsiya... kandidata filologicheskikh nauk. Moskva. (In Russ.).
- Metts, K. (2010). *Voobrazhaemoye oznachayushcheye. Psikhoanaliz i kino*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russ.).
- Mozhaeva, T. G. (2006). *Yazykovyye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennom tekste (na materiale proizvedeniy G. Grina, E. Khemingueya, M. Etvud): avtoreferat dissertatsii... kandidata filologicheskikh nauk*. Barnaul. (In Russ.).
- Osmukhina, O. Yu. (2010). Svoeobrazie obraza doma v tvorchestve Dm. Lipskerova kontsa 1980-kh — nachala 1990-kh gg. In: *Kody russkoy klassiki: «dom», «domashneye» kak smysl, tsennost' i kod: materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii: 2/2*. Samara: SNTs RAN. 174—179. (In Russ.).
- Osmukhina, O. Yu. (2012). Transformatsiya antichnogo motiva tozhdestva / prevrashcheniya v russkoy proze rubezha XX—XXI vv. *Vestnik NNGU*, 1 (2): 186—190. (In Russ.).
- Osmukhina, O. Yu. (2013). Mifopoeticheskoye prostranstvo otechestvennogo romana rubezha XX—XXI vv. *Vestnik NNGU*, 4 (2): 123—126. (In Russ.).
- Prokhorova, T. G. (2009). V mire neobychnogo, ili Proza Dmitriya Lipskerova. *Russkaya slovesnost'*, 6: 36—41. (In Russ.).
- Shmid, V. (2003). *Narratologiya*. Moskva: Yazyki slavyanskoy kultury. (In Russ.).
- Slavnikova, O. A. (1997). Sorok let rossiyskogo odinochestva. *Ural*, 3: 186—189. (In Russ.).
- Sontag, S. (2018). Teatr i kino. In: *Obraztsy bezoglyadnoy voli*. Moskva: Ad Marginem Press. 113—140. (In Russ.).
- Tamarchenko, N. D. (2006). Khronotop. In: *Poetika: slovar' aktualnykh terminov i ponyatiy*. Moskva: Intrada. 287—288. (In Russ.).
- Timina, S. I. (2003). Sovremennyy literaturnyy protsess (90-e gody). In: *Russkaya literatura XX veka v zerkale kritiki*. Moskva; Sankt-Peterburg: Akademiya. 238—258. (In Russ.).
- Tsopov, I. G. (2008). Intertekstualnyye aspekty romana D. Lipskerova «Posledniy son razuma». *Vestnik SamGU*, 1: 94—99. (In Russ.).
- Vagner, E. N. (2007). *Natsionalnyye kulturnyye mify v literature russkogo postmodernizma: dissertatsiya... kandidata filologicheskikh nauk*. Barnaul. (In Russ.).
- Vladimirskiy, V. (2002). Mezhdru Markesom i Peleviny. *Piterbook*, 5: 35—38. (In Russ.).
- Zhenett, Zh. (1998). *Figury*. Moskva: Izd-vo im. Sabashnikovykh. (In Russ.).