

DOI 10.18522/2415-8852-2023-1-53-64

УДК 82

ЛИМИНАЛЬНАЯ НАРРАТОЛОГИЯ ДРАМАТУРГИИ АЛЕКСЕЯ СЛАПОВСКОГО



Станислав Федорович Меркушов

кандидат филологических наук, доцент Московского педагогического государственного университета, доцент
Московского международного университета (Москва, Россия)

e-mail: stas2305@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1447-3584

Аннотация. В драматургическом творчестве А. Слаповского синтезируется реалистическая и нереалистическая художественность, раскрываемая на широком поле репрезентаций различных стадийных состояний и ситуаций. При этом отчетливо просматривается баланс между разными смысловыми и эмоциональными составляющими исследуемой поэтики. Гетерогенность мотивики и сюжетности, «симультанность» персонажей, рекурсивность хронотопа – признаки лиминальной нарратологии А. Слаповского. Все пьесы книги «Самая настоящая любовь» разведены писателем – «пьесы для больших театров» и «пьесы для малых театров», – что обусловлено их длительностью. Однако представляется важной именно неоднозначность и некая иллюзорность происходящего на сцене. Основным материалом статьи стала пьеса «Бедный миллионер», отличающаяся нарочитым изобразительным схематизмом и детерминизмом сюжета. Единство лиминальной многокомпонентности достигается помимо прочего введением интегрирующего действие персонажа – ведущего, который становится элементом паратекста с соответствующим информационно-координирующим функционалом, обычно соотносимым с фигурой автора. Общая идея изоморфизма языка, текста и мира в процессе анализа наталкивает на мысль о возможном проектном сопоставлении репрезентационных систем разных, но связанных драматургических эпох. Творчеству А. Слаповского как феномену свойствен комплекс лиминальности в его бинарной, дискретной и, одновременно, гетерогенной художественности. Этот комплекс коррелирует с нарратологией образа, с характерологией, исследование которой приводит автора к обобщениям универсального значения. Аналитика специфичного для текста Слаповского «расщепленного субъекта», попадающего в многокурсную лиминальную среду, в перспективе позволит соотнести между собой основные вехи истории «новой драмы».

Ключевые слова: Слаповский, «Бедный миллионер», лиминальность, русская драматургия

Культуре рубежных исторических эпох свойственны переходные формы, выражаемые в транзитивных художественных парадигмах, орнаментированных текстами пограничной природы. В этих текстах воспроизводятся конфликты, фоном которых становится реальная акциональная проблематика, репрезентирующая «преимущественно перформативное речевое поведение персонажей» [Тюпа 2010: 7]. Контекстуальная «реальность» часто условно-фантастическая, но от этого не перестающая оставаться реальностью. Антуражем таких драматургических перформативов, репрезентативов и нарративов (терминология В.И. Тюпы [Там же]) становятся актуальные в данный период времени, пересозданные автором ситуации. Актуальное время, то есть время события и действия, – это время перманентно лиминальное. Бытие человека под экзистенциальной угрозой постоянно, что определяет художественный дискурс и эстетический ракурс произведений искусства, прежде всего театрального. Находящаяся в фокусе нашего исследования отечественная арт-сцена (как и мировая) отличается жанрово-родовой, формально-содержательной, стилиевой гибридность. Драматургия фактически существует на стыке поэтик и художественных принципов.

Российский театр наших дней – иллюстративный пример непрерывного стремления за изначально установленные канони-

ческой эстетикой пределы. Это подтверждается спецификой художественности пьес Н. Садур, Н. Коляды, О. Богаева, Д. Данилова, братьев Пресняковых и пр. Продолжая традиции предшественников в жанре «драматургического ремейка» [Любимцева-Наталуха], названные авторы остаются внутри индивидуальных поэтик и предлагают неожиданные художественные решения, соотносимые с принципами современной «новой драмы». В точке изобразительного экстремума до сих пор пребывают пьесы-ремейки классических произведений («Панночка», «Брат Чичиков» Н. Садур, «Старосветская любовь», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Н. Коляды), пьесы по мотивам русской и мировой классики и в методологическом соответствии с ее репрезентативностью («Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» О. Богаева, «Паб» братьев Пресняковых). Вследствие достаточно динамичной внешней и внутренней коммуникации указанные тексты можно считать образцами так называемой «лиминальной драматургии».

«Пороговая» витальность получает художественное осмысление и оформление в новейшей культуре соучастия, которая сегодня неизменно попадает в эпицентр исследовательских работ о театральной культуре. Дискуссии о ее перформативном повороте последовательно обретают трюистический характер, тем не менее необходимо назвать

ряд трудов, содержащих фундаментальные сведения по проблеме: «Постдраматический театр» Х.-Т. Лемана [Леман], «Эстетика перформативности» Э. Фишер-Лихте [Фишер-Лихте], «Дискурс / Жанр» В.И. Тюпы [Тюпа 2013], «Перформативный потенциал новейшей русской драмы» С.П. Лавлинского [Лавлинский], «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» М. Липовецкого и Б. Боймерс [Липовецкий; Боймерс]. Данные работы безусловно необходимо иметь в виду при разговоре о лиминальной нарратологии современной отечественной драмы в силу вполне объяснимой взаимозависимости перформативного / партиципаторного искусства и лиминальности.

Сказанное может лечь в основу гипотезы об определенной исключительности драматургического творчества А. Слаповского, которое имеет все шансы когда-то стать одним из стандартов лиминальных нарратологических и перформативных практик. Это творчество имманентно лиминально.

Во-первых, объект нашего исследования – тексты сборника «Самая настоящая любовь» – имеют авторские номинации литературных форм, сочетающие разные жанровые и родовые начала: «трагифарс» («Бедный миллионер»), «эпопея» («Самая настоящая любовь 1998–2098»), «лиродрама» («Тихий ангел»), «драмокомическая пьеса» («Максимальный Максим, влюблен-

ный в Милгу Йогович»), «предновогодняя комедия» («Парикмахерша») и т. д. Легко заметны семантическая переходность, экзистенциальная «пороговость», а также спорадическая «оксюморонность» заглавий пьес: «Бедный миллионер», «Уезжаю!», «Край света», «Осколки», «Дом на слом», «Дурак (“Не дайте мне вас убить”))».

Во-вторых, традиционные компоненты паратекста обнаруживают ту же релевантность: лиминальность имен / фамилий (например, акцентуация антропонимических дериватов в списках действующих лиц – «коридор» фамилий Грамов / Грамко / *Грамовецкий* / Грамской в «Уезжаю!»); лиминальность возрастных характеристик («коридор» соответствующих маркеров у антагонистов врез с «нестарением» протагониста в «Осколках»); лаконичная емкая атрибуция лиминального персонажа («коридор» конспективных описаний отдельных действующих лиц в «Доме на слом» с обязательным лиминальным «зазором»):

КУРЕНИНА ЮЛИЯ ЮРЬЕВНА, одинокая пенсионерка, 30 лет проработала директором библиотеки. Директором. Но библиотеки. Вернее, все-таки: библиотеки, но директором.

<...>

РИММА, 23–24 года, девушка из провинции <...> она все сделает, чтобы не прозябать. Почти все. [Слаповский: 234–235] (курсив наш. – С. М.)

Интересна в плане трансформаций паратекста пьеса «Бедный миллионер». Здесь Слаповский находит экстраординарную для драматургии альтернативу его функционирования. Вводится фигура ведущего, выполняющего несколько синхронных ролей. Будучи полноценным персонажем пьесы, ведущий становится посредником между реальным читателем / зрителем, текстом пьесы и ее автором, а также медиатором между действующими лицами пьесы – свободно и регулярно вторгается в сам текст буквально на правах автора, то есть его парадоксально можно воспринимать как один из компонентов паратекста:

ВЕДУЩИЙ. Константин, сын Белова! <...>.

Однако остался абсолютно пустым местом.

Костя хочет возразить.

Помолчи. Известен он был своей бурной ночной жизнью и тем, что сбил старика на перекрестке.

<...>

Костя хочет возразить.

Помолчи. Поэтому сцену его с отцом мы показывать не будем. Он сказал что-то пустое, вроде: «Папа, как же так?» И удалился.

Костя хочет возразить.

«Удалился», я сказал! Будет он выступать еще тут.

КОСТЯ. Я не как Костя выступаю, я как актер выступаю! Что за свинство вообще? Дали роль – а роли нету! Ни одного слова! А характер показать? А эмоции? Я же это все умею! У меня энергетики дополна, я талантливый!

ВЕДУЩИЙ. Как это ни одного слова? Сейчас вот – целую речь произнес. Произнес?

КОСТЯ. Произнес, но...

ВЕДУЩИЙ. Характер, эмоции показал?

КОСТЯ. Показал, но...

ВЕДУЩИЙ. Энергетику и талант предъявил?

КОСТЯ. Предъявил, но...

ВЕДУЩИЙ. Будь доволен, до свидания!

Костя кланяется публике <...> [Слаповский: 98–99].

Весьма показательный фрагмент. Ведущий не только «руководит» персонажем на авторских основаниях, но одновременно «дирижирует» драматургом: его двойное «Помолчи» и, в итоге, ««Удалился», я сказал!» адресуется и Косте / актеру и самому автору (в ответ на его ремарку «Костя хочет возразить»).

В-третьих, в пьесах Слаповского лиминальной является сюжетность и мотивика: мотивы падения с высоты / появления из-под земли // физического / духовного спасения / физической / духовной гибели («Бедный миллионер»); сюжет / мотив отъезда / пребывания перед отъездом («Уезжаю!»); сюжет / мотив отъезда / приезда // измены / верности // сумасшествия / имитации сумасшествия («Край света»); сюжет / мотив болезни / выздоровления // ожидания / прекращения ожидания // веры / безверия («Осколки»), и т. п.

В-четвертых, в рассматриваемых текстах концептуализирован лиминальный хроно-топ. Снова обратимся к пьесе «Бедный мил-

лионер». Благодаря ведущему очерчиваются контуры пространственно-временных по-рогов пьесы – это абрис классического триединства места, времени и действия (возврат к триединству «новой драмы» констатировал Слаповский в предисловии к исследуемой книге) [Там же: 5]. Драматургическая триада эксплицирована, на первый взгляд, алогично и, – поэтому вполне закономерно, – космически, то есть через импликацию распада триады, когда прошлое, настоящее и далекое будущее репрезентируются в едином пространстве демонстрируемых актов спектакля. Очевидно, что это отзвук драматургической поэтики Слаповского в целом: к примеру, в пьесе «Самая настоящая любовь (1998–2098)» хронотоп масштабируется уже в самом названии. В «Бедном миллионере» перед нами разворачивается сеанс параллельного и вместе с тем соразмерного существования пространства, времени, и, соответственно, действия, организуемого автором в том чис-

ле за счет особого структурирования системы образов. Читатель / зритель отправляется в путешествие сквозь беспрепятственно текущие время и пространство. Универсальные зрители будущего (коллективный статичный персонаж) наблюдают картины прошедшего, хотя многого, как представляется, в нем не понимают.

В-пятых, лиминальные персонажи «Бедного миллионера» (как и многих текстов книги) верифицируются посредством так называемой инверсионной «симультанности» [Меркушов: 281, 283], т. е. не в субстантивированной форме «несколько-в-одном», а в субстантивированной форме «один-в-нескольких»¹. Подобный художественный симбиоз реализован в эпизодическом отождествлении «внесценического» персонажа / знака – ангела-хранителя поочередно с несколькими персонажами (включая ведущего), сюжетно соотносящимися с центральным (Беловым-Шварцманом). В этом вновь улав-

¹ Помимо инверсионной в драмах Слаповского репрезентирована и прямая «симультанность». Например, «Дурак (“Не дайте мне вас убить”):

ЛЫСЫЙ (на самом деле рыжий), 25 лет, он же ЗАЩИТНИК, БРАТ ДУРАКА, БАРМЕН, СЫН ВРАЧА ДЭН, ЖУРНАЛИСТ-1, ЖУРНАЛИСТ-3. [Слаповский: 299]

Есть и стертая «симультанность», как в пьесе «Уезжаю!» (фрагмент обрамления мы приводили выше). Несмотря на то, что под фамилиями-дериватами выведены друзья Грамова, авторская интенция, как следует из текста пьесы, достаточно различима – речь идет о вероятных экзистенциальных ипостасях / профессиональных регалиях самого «уезжающего».

ливается реализация принципа лиминальности, алгоритм художественности которой на уровне образной системы пьесы «Бедный миллионер» пунктирно можно представить так: *релятивность / симметрия / гетерогенность / прерывность / слитность*. Взаимосключающие понятия составляют единство как следствие художественной конвергенции действующих лиц через образ ведущего. Ведущий коммуницирует (а) с публикой – плоскостным действующим лицом пьесы; (б) с непосредственными ее героями, включенными в действие; (в) с потенциальными читателями / зрителями из объективной реальности (которые, безусловно, пребывают вне времени). Однако тут же присутствует автор как таковой во вроде бы привычно идентифицируемых ремарках, однако его взгляд создателя весьма ощутим сквозь фарсовый калейдоскоп текста. Именно благодаря отдельным высказываниям из ремарок он в известной мере тоже превращается в персонажа собственной пьесы (как мы фиксировали ранее). Так, Слаповский, дублируя / пародируя чеховский принцип драматургии об обязательности функционала всех предметов, присутствующих на сцене («А на стене, между прочим, висит ружье» [Слаповский: 76]), не просто устанавливает генетические связи или развивает аспект преемственности писательских поколений, но создает лиминальный «коридор» между идеями «новой драмы» (рубежей четырех столетий). В фи-

нале Белов-Шварцман, стреляя из «чеховского» ружья в своего двойника, ранив его, не «увечит» ли разом идеал русского театра его же «оружием»?

Аналогична рефлексия автометатекста Слаповского. В интервью с писателем неоднократно озвучивались мысли о том, что «люди, большинство людей, пребывают в состоянии зыбкого равновесия, неустойчивы <...>», а персонажи в исполнении Слаповского во многом «списаны с натуры», причем, по справедливому мнению исследователей, драматург «передоверяет им полностью свои сокровенные чаяния» [Зими́на: 136]: «<...> Вообще-то мне о людях писать хочется, я это и делаю. Вопрос жанра возникает вместе с героем. Одного я почему-то сразу вижу на сцене, получается пьеса, другого на экране – получается сценарий, третий просится на просторы прозы – я пускаю его туда. Кому где удобней. И опять же от героя зависит, будет ли это фантазмагория или чистый реализм <...>» (цит. по: [Там же: 139]).

Подобный контекст подготовлен особым характером статуса Слаповского-автора, выраженного в частом пребывании на творческих и экзистенциальных границах, маркированных спецификой работы писателя в жанрах прозы, сценария и драматургии, непродолжительным периодом музыкальных экзерсисов, ситуативной взаимообусловленностью пиковых событий жизни и творчества (подробнее см., например, «Похвалу

обломам...»). Кажется, уместно привести в этой связи небольшой отрывок из публикации театрального критика О. Лоевского, изданной почти сразу после внезапной кончины писателя:

«...Леша Слаповский тогда жил, как романтический герой: было ощущение, что он нащупал свою тему какого-то нереального включения в реальность. Потом вышел роман «Первое второе пришествие», потом еще что-то было, смешные сериалы. Но вот это соотношение реального и нереального всегда сопровождало его творчество. <...> С его уходом ушла нота искренности, порыва, нежелания ни секунды не мириться ни с какой несправедливостью, но и, конечно, это включение чего-то странного, что должно как-то изменить и спасти мир <...>» [Лоевский].

Метатекст, таким образом, содержит вполне «лиминальные» факты, связанные с той же «пороговой» каузальностью. М. Липовецкий одним из первых заметил лиминальную модальность творчества А. Слаповского – его «укорененность» в реалистической традиции и связь с набиравшим в конце XX столетия художественные обороты постмодернизмом. Причислив ранний писательский опыт Слаповского к постреализму, исследователь столь же пронизательно определил основной содержательный посыл его последующих произведений. Липовецкий говорил о том, что уже в «Первом втором пришествии», как и в тек-

стах начинавших тогда М. Шишкина, М. Палей, П. Алешковского и пр., «на первом плане диалог с хаосом, но бытийный хаос представлен здесь не культурным многоголосьем, а сплетением социальных, бытовых, исторических, психологических и, в том числе, культурных обстоятельств; субъектом же диалога становится не всевластный автор, а ограниченный в своих возможностях частный человек, ищущий в окружающем его будничном безумии экзистенциальное оправдание своей жизни» [Липовецкий, 1997: 311]. Писавшие о Слаповском позднее в близком проблемном и тематическом ракурсе (в том числе о его драматургии) в разных тональностях транслировали и развивали эти идеи (см. статьи Л.Н. Вершининой [Вершинина], Ю.А. Говорухиной [Говорухина], Е.Н. Петуховой [Петухова] и др.).

Феноменальное всегда появляется и существует на стыке. Творчеству А. Слаповского как феномену свойствен комплекс «лиминальности» в его бинарной, дискретной и, одновременно, гетерогенной художественности. Этот комплекс, в конце концов, коррелирует с нарратологией образа, с характерологией, исследование которой приводит автора к обобщениям универсального значения. Так, аналитика специфичного для текста Слаповского «расщепленного субъекта», попадающего в многокурсную «лиминальную» среду, в перспективе позволит соотнести между собой основные вехи истории «новой драмы».

Все пьесы книги «Самая настоящая любовь» разведены писателем – «пьесы для больших театров» и «пьесы для малых театров» – что обусловлено их длительностью, но, как представляется, длительностью не только в конкретике драматургического времени – времени спектакля. Здесь важна, на наш взгляд, именно неоднозначность и, параллельно, некая иллюзорность происходящего на сцене, которая, как известно, есть мир. Это предопределяет вневременной контекст театра А. Слаповского, открывая для самого автора «лиминальный» коридор в бесконечность.

Литература

Вершинина, Н.Л. Драматургия А.И. Слаповского: динамика рецепции // Вестник Псковского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2012. № 1. С. 80–85.

Говорухина, Ю.А. Ложь в художественном тексте: границы дискурсивности // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2014. Т. 2. № 1(17). С. 47–53.

Зимица, Л.В. Художественная стратегия А. Слаповского в контексте современного литературного процесса // Проблемы филологического образования: Сб. науч. тр. / отв. ред. проф. Л.И. Черемисинова; ред. Тарасова И.А., Гусакова О.Я. Вып. 4. Саратов: Издательский центр «Наука», 2012. С. 131–139.

Лавлинский, С.П. Перформативный потенциал новейшей русской драмы // Литература и театр: проблемы диалога: сборник научных статей. Самара: Офорт, 2011. С. 224–233.

Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013.

Липовецкий, М., Боймерс, Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.

Лоевский, О. Писатель-спасатель // Петербургский театральный журнал, 10.01.2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ramyati-alekseya-slapovskogo/> (дата обращения: 12.02.2023).

Любимцева-Наталуха, Л.Н. Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика: автореф. дис. ... докт. филол. н. Донецк, 2020.

Меркушов, С.Ф. Опыт прочтения пьесы «Офени ушли» Н. Садур сквозь призму интерпретации «пограничных» частей текста (заглавие, пролог, эпилог) // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 275–285.

Петухова, Е.Н. Трансформация чеховской традиции: «Шуточка» А. Чехова и «Шутка» А. Слаповского // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 2. С. 101–104.

Слаповский, А.И. Самая настоящая любовь: Пьесы для больших и малых театров. М.: Время, 2011.

Слаповский, А. Похвала обломам. Писатель Алексей Слаповский – о том, как он пережил кризис // Правмир, 24.04.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravmir.ru/pohvala-oblomam-pisatel-aleksej-slapovskij-o-tom-kak-on-perezhil-krizis/> (дата обращения: 12.02.2023).

Тюпа, В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013.

Тюпа, В.И. Драматургия как тип высказывания // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 7–16.

Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство «Play & Play»: «Канон+», 2015.

References

Fischer-Lichte, E. (2015). *Ästhetik des Performativen* [Aesthetics of performativity] (N. Kandinskaya, Trans.). Moscow: Play & Play, Kanon+.

Govorukhina, Yu. A. (2014). *Lozh' v khudozhestvennom tekste: granitsy diskursivnosti* [Lies in a literary text: the limits of discursiveness]. *Uchenyye Zapiski Komsomol'skogo-Na-Amure Gosudarstvennogo Tekhnicheskogo Universiteta* [Scientific Notes of Komsomolsk-on-Amur State Technical University], 2, 1 (17), 47–53.

Lavlinskiy, S.P. (2011). *Performativnyy potential noveyshey russkoy dramy* [Performative potential of the newest Russian drama]. *Literatura i*

teatr: problemy dialoga: sbornik nauchnykh statey [Literature and theatre: problems of dialogue: collection of scientific articles]. Samara: Ofort, 224–233.

Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre] (N. Isaeva, Trans.). Moscow: ABCdesign.

Lipovetskiy, M.N. (1997). *Russkiy postmodernizm (Ocherki istoricheskoy poetiki)* [Russian postmodernism (Essays on historical poetics)]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University Press.

Lipovetskiy, M., & Boymers, B. (2012). *Performansy nasiliya: literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty "novoy dramy"* [Performances of violence: literary and theatrical experiments of the "New Drama"]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Loyevskiy, O. (2023, January 1). *Pisatel'-spasatel'* [Writer-rescuer]. *Peterburgskiy Teatral'nyy Zhurnal* [Petersburg Theatre Journal]. Retrieved from: <https://ptj.spb.ru/blog/pamyati-alekseya-slapovskogo/> (date of access: 12.02.2023).

Lyubimtseva-Natalukha, L.N. (2020). *Dramaturgicheskiy remeyk v literature XX–XXI vekov: zhanr, tipologiya, poetika* [Dramatic remake in the literature of the XX–XXI centuries: genre, typology, poetics] (Doctoral Dissertation, The Horlivka Institute for Foreign Languages, Donetsk).

Merkushov, S.F. (2021). *Opyt prochteniya p'yesy "Ofeni ushli" N. Sadur skvoz' prizmu interpretatsii "pogranichnykh" chastey teksta (zaglaviye, prolog, epilog)* [The experience of reading the play "Ofeni are gone" by N. Sadur through the

prism of interpretation of the “boundary” parts of the text (title, prologue, epilogue)]. *Novyy Filologicheskii Vestnik* [New Philological Bulletin], 4 (59), 275–285.

Petukhova, E.N. (2018). Transformatsiya chekhovskoy traditsii: “Shutochka” A. Chekhova i “Shutka” A. Slapovskogo [Transformation of the Chekhovian tradition: A. Chekhov’s “Joke” and A. Slapovsky’s “Joke”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta Tekhnologii i Dizayna. Seriya 2: Iskusstvovedeniye. Filologicheskkiye Nauki* [Bulletin of St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art history. Philology], 2, 101–104.

Slapovskiy, A. (2020, April 4). Pokhvala oblomam. Pisatel’ Aleksey Slapovskiy – o tom, kak on perezhil krizis [Praise the bummers. Writer Alexey Slapovsky – on how he survived the crisis]. *Pravmir*. Retrieved from: <https://www.pravmir.ru/pohvala-oblomam-pisatel-aleksej-slapovskij-o-tom-kak-on-perezhil-krizis/> (date of access: 12.02.2023).

Slapovskiy, A.I. (2011). *Samaya nastoyashchaya lyubov’: p’yesy dlya bol’shikh i malykh teatrov*

[The most real love: plays for large and small theatres]. Moscow: Vremya.

Tyupa, V.I. (2013). *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow: Intrada.

Tyupa, V.I. (2010). Dramaturgiya kak tip vyskazyvaniya [Dramaturgy as a type of utterance]. *Novyy Filologicheskii Vestnik* [New Philological Bulletin], 3 (14), 7–16.

Vershinina, N.L. (2012). Dramaturgiya A.I. Slapovskogo: dinamika retseptsii [Dramaturgy of A.I. Slapovsky: the dynamics of reception]. *Vestnik Pskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Sotsial’no-Gumanitarnyye i Psikhologo-Pedagogicheskkiye Nauki* [Bulletin of Pskov State University. Series: Social-Humanitarian And Psychological-Pedagogical Studies], 1, 80–85.

Zimina, L.V. (2012). Khudozhestvennaya strategiya A. Slapovskogo v kontekste sovremennogo literaturnogo protsesssa [The artistic strategy of A. Slapovsky in the context of the modern literary process]. In L.I. Cheremisinova, I.A. Tarasova, & O. Ya. Gusakova (Eds.), *Problemy filologicheskogo obrazovaniya* [Problems of philological education] (Issue 4). Saratov: Nauka, 131–139.

Для цитирования: Меркушов, С.Ф. Лиминальная нарратология драматургии Алексея Славовского // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 53–64. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-53-64

For citation: Merkushev, S.F. Liminal narratology of Alexey Slapovsky’s drama. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (1), 53–64. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-1-53-64

LIMINAL NARRATHOLOGY OF ALEXEY SLAPOVSKY'S DRAMA

Stanislav F. Merkushev, PhD in Philology, Associate Professor, Moscow Pedagogical State University; Associate Professor, Moscow International Uni-versity (Moscow, Russia); e-mail: stas2305@gmail.com

Abstract. In the dramaturgical work of A. Slapovsky, realistic and unrealistic artistry is synthesized, revealed in a wide representational field of various stadium states and situations. At the same time, the balance between the different semantic and emotional components of the studied poetics is clearly visible. Heterogeneity of motivation and plot, “simultaneity” of characters, recursiveness of chronotope are signs of liminal narratology of A. Slapovsky. All the plays of the book “The Truest Love” are classified by the playwright himself – “plays for large theaters” and “plays for small theaters” – which is due to their duration. However, it is the ambiguity and a certain illusory nature of what is happening on the stage that seems important.

The material for this research is the play “The Poor Millionaire”, characterized by deliberate schematism and determinism. The unity of the “liminal” multicomponence is achieved, among other things, by the introduction of the integrating action of the leading character, which becomes an element of the paratext with the corresponding coordinating functionality and is usually correlated with the figure of the author. The general idea of isomorphism of language, text and the world in the process of analysis suggests the idea of a possible project comparison of representational systems of different, but related, dramatic epochs. Slapovsky’s oeuvre as a phenomenon is characterized by a complex of liminality in its binary, discrete and, at the same time, heterogeneous artistry. This complex correlates with the narratology of the image, with characterology, the study of which leads the author to generalizations of universal significance.

Key words: Slapovsky, “The Poor Millionaire”, liminality, Russian drama

