

КОМЕДИЯ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ НАЧАЛА XXI В. (ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ МОДИФИКАЦИИ)

С. Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Выявляется специфика жанровой модели комедии в русской и белорусской драматургии на современном этапе развития литературы. Констатируется факт поиска новых средств, приемов и механизмов создания комического в отражении действительности. Комедия стремится, с одной стороны, сохранить свои генетические качества (форму комического, обуславливающую типы персонажа и конфликта, эстетические принципы комедийных приемов), а с другой стороны, нарушить их. Сегодня по-прежнему доминирует комедия юмористического модуса, в которой продолжают традиции жанра, устоявшиеся в прошлом веке. Область юмора расширяет свои границы, затрагивает проблемы, относящиеся к области сатиры. Усиливается стирание грани между комедией и драмой, наблюдается процесс не только жанрового синтеза (комедия тяготеет к драме, драма – к комедии), но и жанровой мутации (комедия выходит за пределы жанра и обретает несвойственные ей от природы качества смежных жанров). Налицо разорванность драматической ткани, модификация комедийного сюжета. Микроструктура комедийного действия драматизируется, придает пьесе новый характер. Подвергаются трансформации жанровые показатели как семантического (типы персонажа и конфликта, характер смеха, авторская оценка), так и морфологического (сюжетосложение, интонационно-речевая организация текста) уровня. Объектом критики становятся проблемы социума, касающиеся кризиса частной жизни, что в большей степени свойственно драме. Художественная структура пьесы нетрадиционна для комедии (жанровая тональность стерта, отсутствует ярко выраженная внешняя комедийная основа). Однако автор облачает драматический сюжет в комическую форму, показывая реалии действительности. Об этом свидетельствуют такие драматические произведения, как «Бедные люди, блин» С. Решетникова, «Возвращение героя» А. Северского, «Рэп ми» И. Васьковской, «Солнечная линия» И. Вырыпаева, «Урожай» П. Пряжко, «Дожить до премьеры» Н. Рудковского, «Трикстер клуб» В. Ольховской и др.

Ключевые слова: комедия; русская и белорусская драматургия; модификация жанровой структуры; жанр; нарушение литературного канона.

КАМЕДЫЯ Ё РУСКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ ПАЧАТКУ XXI ст. (ПРАБЛЕМА ЖАНРАВАЙ МАДЫФІКАЦЫІ)

С. Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ^{1*)}

^{1*)}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Выяўляецца спецыфіка жанравай мадэлі камедыі ў рускай і беларускай драматургіі на сучасным этапе развіцця літаратуры. Канстатуецца факт пошукаў новых сродкаў, прыёмаў і механізмаў камічнага ў адлюстраванні рэчаіснасці. Камедыя імкнецца, з аднаго боку, захаваць свае генетычныя якасці (форму камічнага, якая абумоўлівае тыпы персанажа і канфлікту, эстэтычныя прынцыпы камедыйных прыёмаў), а з другога боку, парушыць іх. Сёння

Образец цитирования:

Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской и белорусской драматургии начала XXI в. (проблема жанровой модификации). *Журнал Белорусского государственного университета. Филология.* 2022;2:40–51.

For citation:

Goncharova-Grabovskaya SYa. Comedy in Russian and Belarusian drama at the beginning of 21st century (the problem of genre modified). *Journal of the Belarusian State University. Philology.* 2022;2:40–51. Russian.

Автор:

Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы филологического факультета.

Author:

Svetlana Ya. Goncharova-Grabovskaya, doctor of science (philology), full professor; professor at the department of Russian literature, faculty of philology.
1291224sg@gmail.com

па-ранейшаму дамінуе камедыя гумарыстычнага модусу, што працягвае традыцыі жанру, якія ўсталяваліся ў мінулым стагоддзі. Галіна гумару пашырае свае граніцы, закранае праблемы, якія з'яўляюцца аб'ектам сатыры. Узмацнілася размыванне меж паміж камедыяй і драмай, назіраецца працэс не толькі жанравага сінтэзу (камедыя імкнецца да драмы, драма – да камедыі), але і жанравай мутацыі (камедыя выходзіць за межы жанру і набывае нетрадыцыйныя для яе якасці). Адбываюцца разрывы драматычнай тканіны, мадыфікацыя камедыйнага сюжэта. Мікраструктура камедыйнага дзеяння драматызуецца, надае п'есе новы характар. Падвяргаюцца трансфармацыі жанравыя паказчыкі як семантычнага (тыпы персанажа і канфлікту, характар смеха, аўтарская ацэнка), так і марфалагічнага (сюжэтааскладанне, інтанацыйна-моўная арганізацыя тэксту) узроўню. Аб'ектам крытыкі становяцца праблемы соцыуму, якія тычацца крызісу прыватнага жыцця, што ў большай ступені ўласціва драме. Мастацкая структура п'есы незвычайная для камедыі (жанравая танальнасць сціраецца, адсутнічае яскравая знешняя камедыйна высьнова). Аднак аўтар падпарадкоўвае драматычны сюжэт камічнай форме, паказваючы стан грамадства. Аб гэтым сведчаць такія драматычныя творы, як «Бедныя людзі, блін» С. Рашэтнікава, «Вяртанне героя» А. Северскага, «Рэйп мі» І. Васькоўскай, «Ураджай» П. Пяржко, «Дажыць да прэм'еры» М. Рудкоўскага, «Трыксцер клуб» В. Альхоўскай і інш.

Ключавыя словы: камедыя; руская і беларуская драматургія; мадыфікацыя жанравай структуры; жанр; парушэнне літаратурнага канона.

COMEDY IN RUSSIAN AND BELARUSIAN DRAMA AT THE BEGINNING OF 21st CENTURY (THE PROBLEM OF GENRE MODIFIED)

S. Ya. GONCHAROVA-GRABOVSKAYA^a

^a*Belarusian State University, 4 Niezależnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

The specificity of the comedy genre model in Russian and Belarusian dramaturgy at the present stage is revealed. The fact of the search for new means, techniques and mechanisms for creating the comic in the reflection of reality is stated. Comedy strives, on the one hand, to preserve its genetic qualities (the form of the comic, which determines the type of character and conflict, the aesthetic principles of comedy techniques), and on the other hand, to violate them. Today, comedy of a humorous mode still dominates, in which the traditions of the genre that have been established in the last century continue. The field of humour expands its boundaries, touches upon problems related to the field of satire. The blurring of the line between comedy and drama is intensifying, there is a process of not only genre synthesis (comedy tends to drama, drama to comedy), but also genre mutation (comedy goes beyond the genre and acquires the qualities of adjacent genres that are not inherent in it by nature). There is a rupture of the dramatic fabric, a modification of the comedy plot. The microstructure of the comedic action is dramatised, giving the play a new character. Genre indicators of both the semantic (types of character and conflict, the nature of laughter, the author's assessment) and morphological (plot structure and intonation-speech organisation of the text) levels undergo transformation. The object of criticism is the problems of society concerning the crisis of private life, which is more typical of drama. The artistic structure of the play is unconventional for comedy (genre tonality is erased, there is no pronounced external comedy basis). However, the author dresses the dramatic plot in a comic form, showing the realities of reality. This is evidenced by such dramatic works as «Poor people, damn it» by S. Reshetnikov, «Return of the hero» by A. Seversky, «Rape me» by I. Vaskovskaya, «Sun line» by I. Vyrypaev, «Harvest» by P. Pryazhko, «Live to see the premiere» by N. Rudkovsky, «Trickster club» by V. Olkhovskaya and others.

Keywords: comedy; Russian and Belarusian dramaturgy; modification of genre structure; genre; distortion of literary canon.

Введение

В новейшей русской и белорусской драматургии усилились процессы взаимодействия жанровых признаков драмы, комедии и трагикомедии, что привело к расшатыванию жанровой модели, утрате отчетливых жанровых границ. Происходит общее изменение устоявшихся жанровых признаков, обусловленное возникновением нетрадиционных жанровых образований, которые отражают новизну жанра, трансформируют жанровую структуру применительно к новому содержанию [1, с. 27]. Все чаще стали появляться пьесы жанрово пограничного характера, что затрудняет их атрибуцию и свидетельствует о стремлении авторов к открытости, эстетическим метаморфозам, вызвавшим переход драмы в новое качество, новую фазу развития. Утверждение Ю. Н. Тынянова о том, что «готовых

жанров нет» и «каждый из них меняется с течением времени, приобретая то большее, то меньшее значение» [2, с. 257–258], остается актуальным. Среди исследований по истории и теории комедии, появившихся в последней трети XX в., следует отметить работы Н. Н. Киселёва [3], В. В. Фролова [4], А. Л. Штейна [5], Н. М. Федя [6; 7] и Т. Г. Свербиловой [8], в которых проанализировано состояние комедии предшествующих эпох и XXI в. Однако недостаточно внимания уделено истории и теории отдельных жанров, их поэтике, практически не изучены особенности формирования жанровых структур и процесс модификации жанров в их развитии, без чего невозможно проследить основные тенденции и закономерности, которые наблюдаются в драматургическом процессе XXI в. Заполнить этот пробел попытались авторы кандидатских диссертаций. Так, Н. В. Нечаева [9] рассмотрела сатирическую комедию в тесной связи с художественным методом (критическим реализмом, социалистическим реализмом и модернизмом), отметив те существенные черты, которые комедия приобретает в зависимости от типа художественного творчества. Теоретические представления о трагикомедии углубил М. И. Кипнис [10], который акцентировал внимание на специфике этого жанра в драматургии XX в. В то же время нуждается в дальнейшей разработке вопрос о модификации комедии в новейшей драматургии. Частично данная проблема затрагивается в работе автора настоящей статьи [11], в которой отмечено изменение поэтики и стилистики комедии за счет активного влияния на нее драмы и за счет связи комедии с другими жанрами. Однако с момента создания упомянутого труда прошло около двадцати лет.

Цели данной статьи – выявить специфику комедии в новейшей русской и белорусской драматургии, проследить ее жанровую трансформацию с учетом тенденций развития драматургического процесса.

Результаты и их обсуждение

В начале XXI в. наблюдаются поиски новых средств, приемов и механизмов создания комического в отражении действительности. В развитии комедии происходит сложный, но закономерный процесс, демонстрирующий стремление этого жанра, с одной стороны, сохранить свои **генетические качества** (форму комического, обуславливающую типы персонажа и конфликта, эстетические принципы комедийных приемов), тот «минимум устойчивых структурных свойств, без которых жанров не бывает» [12, с. 337], а с другой стороны, нарушить их. Сегодня по-прежнему доминирует комедия **юмористического модуса**, в которой продолжают традиции жанра, устоявшиеся в прошлом веке. Так, в русской драматургии комедия юмористического модуса представлена пьесами «Дзинрикися» и «Новая аналитическая логика» А. Галина, «Шедевр» и «Полиглоты» Р. Белецкого, «Астрологический прогноз» и «Школа соблазна» В. Азерникова, «Фотоаппараты» и «Похищение Сабинянинова» П. Гладилина, «Палата бизнес-класса» А. Коровкина, «Баба Шанель» и «Всеобъемлюще» Н. Коляды, «Брильянты» А. Яхонтова, «Жизнь человека» А. Слаповского, «Нескромные желания, или Зойкина контора» А. Красногорова и др., в белорусской драматургии – пьесами «Ана и ананас» и «Охота на клубнику» Н. Рудковского, «Яблочный спас», «Любовницы моего мужа» и «Женщины как средство от бессонницы» А. Делендика, «Столица Эраунд» С. Гиргеля, «Финт-круаз» Д. Богославского и В. Красовского и др. Стоит отметить, что в белорусской драматургии комедий юмористического модуса меньше, чем в русской драматургии.

Практика современной комедиографии свидетельствует о том, что «мера отрицания» нарушена, так как область юмора расширила свои границы. Юмор, как и сатира, отражает комические явления общественной жизни, но разница между юмором и сатирой заключается не столько в объекте смеха, сколько в эстетическом отношении к нему автора, в писательской позиции. В связи с этим утверждение Д. П. Николаева о том, что «отличие юмористического произведения от сатирического состоит в том, что в первом отображается главным образом “элементарно-комическое”, а во втором – “социально-комическое”, являющееся сущностью данного явления или типа» [6, с. 25], требует корректировки. Прежде всего нуждается в уточнении понятие «элементарно-комическое», которое, по мнению Д. П. Николаева, является главным объектом юмористической комедии. Автор настоящей статьи полагает, что элементарно-комическое содержание юмористического произведения может включать в себя социальные черты. Объектом сатирической комедии могут быть не только общие, но и частные явления. В свою очередь, юмористическая комедия обращается как к социальным, так и к частным или второстепенным проблемам. Сегодня, когда сатирическая комедия фактически исчезла, функцию критики взяла на себя драма («новая драма»), вследствие чего повысилась степень критики в юмористической комедии.

Юмор, будучи жанровой доминантой комедии, проявляется в этом жанре как на семантическом (идейно-ценностная ориентация), так и на морфологическом (системно-структурная организация текста) уровне. На семантическом уровне юмор определяет содержание конфликта и персонажа, авторскую оценку и характер смеха, а на морфологическом уровне он подчиняет себе сюжетосложение и интонационно-речевую организацию текста. В центре внимания юмористической комедии находятся,

как правило, случаи (ситуации) социально-бытового характера, которые сочетают в себе насмешку и сочувствие, имеют внешне комическую трактовку, несмотря на то что под маской смешного таится серьезное отношение к предмету смеха. Принципиально то, какими средствами автор высмеивает это явление. Было бы неверным утверждать, что смех в юмористической комедии только добродушный и безобидный. На почве родственной близости юмора и сатиры смех зачастую приобретает бинарный характер, аккумулирует в себе качества юмора и сатиры, причем сатирическая острота смеха снижается. Этим обусловлены оптимистические финалы данной разновидности комедии.

В качестве примера можно привести пьесы «Все, как вы хотели», «Ана и ананас», «Охота на клубнику» Н. Рудковского, в которых показано пространство сложного конфликта, происходящего в социуме, где герои воюют сами с собой и сталкиваются друг с другом. Их нравы раскрыты в художественном поле лирического, иронического и юмористического векторов. Так, в комедии «Охота на клубнику» (как и в других пьесах Н. Рудковского) художественное пространство выстроено по законам кинематографии. События происходят не только в салоне самолета, но и в номерах отеля, квартире, офисе, кафе. Драматург конструирует систему персонажей по правилам традиционного любовного треугольника, но демонстрирует возможности его трансформации в четырехугольник.

Н. Рудковский показывает обесценивание любви, которая становится игрой и предметом торговли. Подруги используют Серёгу как домработницу, любовника и *приходящего папашу*, оценивают его талант в рекламе. Он, в свою очередь, не страдает от этого, а извлекает из ситуации пользу. Автор вывел на сцену обновленный тип комического героя, готового быть *мужчиной по вызову, приходящим отцом* и сотрудником фирмы одновременно. В Серёге **социально-комическое начало сочетается с элементарно-комическим**, балансируют отрицательные и положительные качества. Подобный тип героя встречается в комедиях «Шедевр» Р. Белецкого, «Вокруг света на такси» В. Славкина и «Мишель» В. Азерникова.

В начале XXI в. появляются комедии, жанровая специфика которых явно отступает от канона («Бедные люди, блин» С. Решетникова, «Возвращение героя» А. Северского, «Рэйп ми» И. Васьковской, «Солнечная линия» И. Вырыпаева, «Урожай» П. Пряжко, «Дожить до премьеры» Н. Рудковского, «Трикстер клуб» В. Ольховской и др.).

Злой смех, свойственный пьесам сатирического характера, активно проникает в драму и комедию. Эту мысль можно объяснить на примере пьесы С. Решетникова «Бедные люди, блин» (2007). Корреляция комического и драматического начал в ней привела к тому, что комическое начало ушло в подтекст. Драма жизни становится грустной комедией. Неслучайно в жанровом подзаголовке пьесы С. Решетников написал: *Комедия, как моя жизнь, со всеми грамматическими, орфографическими и прочими ошибками, без ремарок* [14, с. 12]. Поиски молодым человеком своего места в жизни свелись к добыче денег. Он перечеркнул свой талант, предал мечту, любимого человека, стал торговать бананами. Этим герой заменил все: семью, дружбу, любовь. Налицо маленький человек с гамлетовской рефлексией, не противостоящий устройству мира. Рефлексия и саморефлексия движут действие пьесы, приводят персонажа к тому, чтобы не сопротивляться среде. Конфликт в комедии отсутствует, поскольку природа взаимодействия героя с миром иная. Человек не может сопротивляться среде, он аморфен в своем протесте и в то же время верит в то, что его положение временно: *Вся моя жизнь – временно. Я грузю вагоны – временно. Квартиры у меня нет – временно. Любимая женщина уезжает на год за границу – временно* [14, с. 28].

Однако, подсчитав прибыль за проданные бананы, герой успокоил себя тем, что бизнес важнее, чем «писательство», которое никому не нужно (*Блин, смешно, да* [14, с. 26]). Но это грустный смех. Внутренний голос уверял персонажа в том, что он обладает талантом и все сможет, но и здесь произошло предательство. Фраза *Иногда предательство приносит прибыль!* [14, с. 28] цинична, даже зло иронична. В то же время С. Решетников очередную ошибку в жизни Михаила переводит **из драматического русла в комическое**, дает шанс поверить в то, что все завершится хорошо. Оптимистический пафос спрятан в подтекст, финал пьесы открытый. Противоречие как **источник комического** раскрыто на содержательном уровне.

Ирония, выраженная уже в названии комедии, носит ярко выраженный оценочный характер, экстраполируется на современную действительность и вызывает ассоциации с романом «Бедные люди» Ф. М. Достоевского.

В комедии «Бедные люди, блин» нарушена структура. Пьеса состоит из отдельных маленьких частей, семантика названий которых («Общество анонимных алкоголиков», «Лиза», «Оля», «Старший брат», «Лопнули ботинки», «Котлета», «Бананы», «Удачливые люди», «161 рубль 50 копеек, Егорыч и Петрович», «Америка» и др.) связана с микросюжетными ситуациями, раскрывающими жизнь персонажа. Очевидно влияние на комедию С. Решетникова «новой драмы» (натуралистические зарисовки, анормативность, социальный негатив).

Усилилось **стирание грани между комедией и драмой**, наблюдается процесс не только **жанрового синтеза** (комедия тяготеет к драме, драма – к комедии), но и жанровой мутации (комедия выходит за пределы жанра и обретает несвойственные ей от природы качества смежных жанров). Налицо разорванность драматической ткани, модификация комедийного сюжета, который размывается, растворяется в рефлексии персонажей. Микроструктура комедийного действия **драматизируется** и придает пьесе новый характер. Подверглись трансформации жанровые показатели как семантического (типы конфликта и героя, характер смеха, авторская оценка), так и морфологического (сюжетосложение, интонационно-речевая организация) уровня. Объектом критики становятся проблемы социума, касающиеся кризиса частной жизни, что в большей степени стало присуще драме. Сюжетная основа такой пьесы, как правило, строится на драматической ситуации, но персонажи аккумулируют в себе признаки как комического, так и драматического героя. Драматическое начало сглаживает комическое изображение. Следуя такой художественной установке, автор использует особую систему средств и приемов выражения своей позиции, рассчитанной на сознательное и активное восприятие зрителя. По этой причине идейно-эмоциональная тональность текста разрушает устоявшееся жанровое восприятие. Сложно определить, является подобная пьеса комедией или драмой. Смех в произведении не исчезает, но приглушается, не выражается эмоционально.

Примером подобной пьесы является комедия И. Васьковской «Рэйп ми» (2019), в которой **комическое и драматическое начала синтезируются**. На сюжетном уровне противостояние между персонажами отсутствует. Они не вступают в конфликт ни с собой, ни с другими, не спорят, а всего лишь существуют в социуме, что присуще героям «новой драмы» (П. Пряжко). Конфликт проявляется на уровне подтекста, выраженном по линии **автор – изображаемое**, что свойственно сатирической комедии.

И. Васьковская выстраивает сюжет на драматической ситуации. В рамках трех любовных треугольников (Макс – Оля – Марина, Максим – Оля – Наташа, Макс – Света – Артем) раскрываются взаимоотношения молодых людей, их образ жизни, средний между западноевропейским и постсоветским. Они устраивают вечеринки с вином и наркотиками, хвастаются знанием заумных слов типа *политкорректность*, легко вступают в интимную связь, обладают такими качествами, как беспринципность и безответственность. Макс, Максим, Оля, Наташа, Света и Артем – носители комического противоречия, которые стремятся «казаться, а не быть», позиционируют себя *крутыми* людьми, а на самом деле являются духовно несостоятельными и морально ущербными. Их защитным механизмом становится инфантилизм как реакция на ощущение собственной незначительности («русское наследие»). Дух молодости требует от героев борьбы, но они способны только ругаться в магазине при выборе марки вина. И. Васьковская обнажает проблему молодежи, у которой отсутствуют моральные принципы и которая пытается приспособиться к абсурдному миру, его беспорядкам и несправедливости. Деструктивное поведение героев (алкоголизм, попытки суицида, нецензурная лексика) считается обычным. Сексуальное влечение выходит на первый план (молодые люди легкомысленно и беспорядочно вступают в интимную связь друг с другом), что не всегда приносит им удовольствие. Через телесность они пытаются восполнить недостаток духовности, но и это у них не получается. Любовь здесь неважна, даже брачные узы подвергаются осмеянию, так как они являются формальными, условными, хотя и юридически оформленными. Максим дарит Оле не обручальное кольцо, а Кольцо Всевластия, которое спасает их брак. И. Васьковская резко критикует такой образ жизни, достигает степени обличения, присущей сатире, не прибегая при этом к сатирическим средствам типизации. В комедии господствуют натурализм, черный юмор, заглушающий смех, в подкладке которого сокрыта трагедия.

Художественное пространство пьесы замкнутое (события происходят в квартире), а художественное время дискретное (события комедии происходят через неделю, а затем через месяц после первого эпизода). Структура произведения (11 частей) позволяет драматургу проследить жизнь героев не в динамике, а в статике. Встречи персонажей как бы повторяют друг друга, так как сводятся к вечеринкам, пьянкам, интимной близости. Герои пьют дорогое вино, едят деликатесы в ресторанах, ни в чем себе не отказывают, предпочитают съемное жилье, потому что их тяготят семейный быт и общепринятые человеческие ценности (рождение и воспитание детей). Они уходят от реальности в мир прострации. Это состояние подчеркивается в последней части пьесы, когда Оля приходит снимать квартиру, в которой она раньше жила с Максимом, но воспринимает это место как незнакомое. Хозяйка квартиры тоже не узнает девушку. Кольцевая композиция комедии (события первой и последней частей происходят в одном и том же месте) говорит о том, что все может повториться.

В комедии И. Васьковской тип героя тяготеет к драматическому, но отрицательному, подвергнутому острой критике со стороны автора. Для персонажей характерны апатичное отношение к жизни (отсутствие целей и мечты), желание получать удовольствие, отвлечение от тщетности бытия. Даже созвучные имена героев (Максим и Макс) неслучайны. Максим, в отличие от Макса, пытается быть

другим человеком, стремится к лучшему, но умирает. Драматург подчеркивает его недееспособность в этом обществе.

Название комедии отсылает к песне «Rare me» (от англ. *rape* – насиловать, насилие) группы *Nirvana*, в которой речь идет об антинасилии, потому что тот, кто совершает насилие, будет наказан. В пьесе И. Васьковской сексуальные фантазии Оли сводятся к изнасилованию. Герои видят в насилии возможность почувствовать себя живыми. Гипертрофированное чувство доводится до метафоры насилия (насилие общества над человеком, сексуальное и моральное насилие). Это зашифровано в финальной сцене пьесы, когда Оля говорит, что она была замужем дважды (обоих мужчин звали одинаково – Максим), овдовела и наконец-то осталась одна. Тот образ жизни (как страшный сон) уже окончен, было то, во что трудно поверить. Атмосфера комедии окрашивается трагической тональностью, уходящей в подтекст, что вызывает тревогу за будущее молодого поколения.

Подобное наблюдается в комедии белорусского драматурга Н. Рудковского «Дожить до премьеры» (2010), сюжет которой выстраивается на драматической ситуации, постепенно приобретающей комедийно-фарсовый характер. Драматург использует кумулятивный принцип нанизывания сцен, усиливая вхождение актрис в роль. Каждый из представленных эпизодов комедийно обыгрывается и заставляет читателя (зрителя) воспринимать происходящее через ассоциацию с реальными фактами войны. Драматург оригинально трансформирует прием *qui pro quo*, который часто используют комедиографы. Актрисы выдают себя за партизанок, окружающие принимают их за ненормальных, близкие (Леша, Инструктор) вступают в общую игру, осознавая себя участниками военных событий. Война как трагедия переводится в дискурсивное поле трагикомического, но не утрачивает своей значимости. Цель Н. Рудковского – показать девальвацию моральных и нравственных ценностей социума через призму исторической памяти о войне.

Нарушение жанрового канона комедии усматривается также в творчестве белорусского драматурга П. Пряжко, который выстраивает сюжет пьесы «Урожай» (2009) на бытовом материале. Характеристика мира и героев изначально не выглядит условной. Скорее, напротив, все (сад, деревья, яблоки) подчеркнуто обычно, почти реально. Место действия является локализованным и в то же время открытым. Художественное время конкретное (приближается зима). Реалистическая достоверность составляет только первый слой пьесы. Гораздо важнее подтекст, его метафоричность. Комедию П. Пряжко невозможно интерпретировать однозначно. Автор стремится универсализировать узнаваемую жизненную ситуацию (сбор урожая яблок), экстраполировать ее на модель социума, подать бытовые проблемы как бытийные. Драматург делает акцент на парадоксальности ситуации, в которую попадают герои: они знают, как правильно собирать яблоки, но делают все наоборот. Их работа сводится к тому, что вместо бережного отношения к яблокам персонажи прибегают к варварским методам их сбора: сбивают плоды ящиками, трясут деревья, ломают ветки. Процесс сбора яблок герои пьесы считают *прикольным*. Произведение заканчивается тем, что урожай собран, при этом объем собранных плодов превышает тот объем, который оставили предшественники персонажей. Герои пьесы покидают сад, считая, что все сделали *нормально*.

Сад является семантическим и структурообразующим началом пьесы, метафорой, расшифровать которую нетрудно. Дерево – мифологема, условно обозначающая жизнь и познание, а также фундаментальный культурный символ, репрезентирующий вертикальную модель мира, в которой аккумулированы бинарные оппозиции (земля – небо, добро – зло). Сад представляет собой символ гармонии, упорядоченности бытия. Его плоды – материальные и духовные блага, которыми распоряжается человек. Драматург в простом сюжете показал жестокое и потребительское отношение молодых людей к этому благу. Концепт «сад» ассоциируется с пьесой «Вишневый сад» А. П. Чехова, но в пьесе «Урожай» П. Пряжко он имеет другую коннотацию. В данном случае герои безразличны и к саду, и к собственному существованию. М. Давыдова называет молодежь в пьесе П. Пряжко одноклеточными организмами, простейшими людьми, для которых высокие материи недоступны, а жизненные потребности низменны. Драматург показывает деградацию индивида.

Конфликт в пьесе «Урожай» отличается от классического комедийного конфликта: он разрешается в подчеркнуто умозрительном плане, выстраивается на противопоставлении правильного и неправильного, нормального и парадоксального. В пьесе П. Пряжко конфликт заключается в попытке молодых людей справиться с поставленной задачей – сбором яблок. Естественно, данный тип конфликта не находит разрешения в рамках пьесы и допускает множество трактовок. Последнее тесно связано с пониманием абсурдизма человеческой истории как бесконтрольного слепого механизма (влияние философских взглядов А. Шопенгауэра) – цикличного явления, которое повторяется вновь и вновь и по этой причине является бессмысленным. В связи с этим в пространственно-временной структуре комедии «Урожай» важную роль играет мифологема круга, свойственная поэтике абсурда (пьесы

«В ожидании Годо» С. Беккета, «Фандо и Лис» Ф. Аррабаля). Круг выражает идею единства, бесконечности, выступает универсальной проекцией. Его внутренний простор ограничен и в то же время безграничен, он символизирует космогонию и эсхатологию. Очевидность иронического универсализма в пьесе П. Пряжко выражена буквально: яблоки, которые были собраны другими, тоже были сложены в ящики без дна.

В комедии П. Пряжко наблюдается **корреляция комического, драматического и трагического начал**, что приближает ее к трагикомедии. Комическое начало пьесы выражено в противоречии, заложенном в ее идейно-эстетической концепции, – несоответствии желаемого и истинного, логики и анти-логики. Трагическое начало пьесы скрыто в подтексте, оно вербализуется в заключительной ремарке. В ней указывается, что над истерзанным садом опускается ночь, всходит луна, идет снег. Приближается пора года, угрожающая яблокам. Трагическое начало в его традиционном понимании отсутствует, однако есть чувство «трагичности существования» [15, с. 387]. Финал свидетельствует о нарушении механизма жанрового ожидания, а также механизма ожидания зрителя (читателя). В этом ракурсе комедия «Урожай» может рассматриваться как драма абсурда, но вербальный уровень пьесы выражается средствами скорее комизма, чем абсурда. П. Пряжко не использует прием языкового абсурда, при котором язык становится метафорой человеческого существования, а «трагедия языка», соответственно, экзистенциальной трагедией, формальным выражением «эмоционального и когнитивного смятения» [15, с. 387]. В диалогах просматривается традиция С. Беккета, проявляющаяся в повторах (диалоги в пьесе «В ожидании Годо»). Повтор выполняет не сюжетообразующую, а смыслообразующую функцию, раскрывает отсутствие у молодых людей элементарных навыков, их беспомощность.

«Урожай» – постабсурдистская пьеса, в которой трансформируются минимализм и амбивалентность, что расширяет традиционные параметры комедии и придает ей высокий уровень условности. Драматург преобразует такое понятие философии абсурда, как самосознание, в соответствии с особенностями жизни и культуры XXI в., соединяет современную философию и художественную практику с реалиями повседневной жизни.

Комедия И. Вырыпаева «Солнечная линия» (2015) демонстрирует **жанровую бинарность комедии и драмы**. Хотя драматург склонен определять жанр своих пьес, как текст (сборник «13 текстов, написанных осенью»), что отмечает критика [16, с. 130], это не совсем так. Жанровую специфику и экспериментальный характер творчества И. Вырыпаева можно раскрыть на примере его комедии «Солнечная линия».

Эпиграф *Только то, от чего вы не можете избавиться, вы не можете потерять* [17, с. 507] – ключ к пониманию концепции комедии. В пьесе заключена квинтэссенция философской мысли, раскрывающей драму коммуникации между людьми, их неспособность понять друг друга. Об этом свидетельствует сюжет, который выстроен на ситуации спора мужа и жены, выясняющих отношения в 5 часов утра. То, как развиваются события, совсем не похоже на комедию. Диалог между Вернером и Барбарой демонстрирует кризис частной жизни, обремененной бытовыми (кредит) и моральными (отсутствие ребенка) трудностями, переходящими в общечеловеческие, философские проблемы. Межличностный конфликт, который развивается на сюжетном уровне пьесы, отражает несовершенство человека, заложенное в противоречии непонимания людьми друг друга. Замкнутый круг символизирует невозможность найти общий язык, неспособность пересечь «солнечную линию». В экспозиции пьесы идет речь о приближении весны как периода перемен в природе, что дает надежду на перемены в жизни (Вернер и Барбара погасят кредит, заведут ребенка), но это не происходит.

Художественное пространство пьесы замкнутое. Кухня (место, в котором герои могут искренне поговорить) наэлектризована эмоциями спора, который движет динамику действия, как бы намекает на то, что конфликт может продолжаться до бесконечности. Взаимные оскорбления уступают место танцу, который должен сблизить пару хотя бы на физическом уровне (поцелуй и объятия), молчанию, сменяющемуся новыми упреками, дракой и истерическим смехом. Спор отражает экспрессию оскорблений (*бактерия, бурундук, кабан, барсук*). Комизм пьесы И. Вырыпаева «Солнечная линия» состоит в том, что муж и жена, прожившие вместе семь лет, так и не поняли самого главного. Герои – духовные инвалиды, не находящие ответа на вопрос о смысле жизни. Их беседа похожа на разговор глухого со слепым. Только один раз в жизни, когда Вернер объяснился в любви Барбаре, мечтавшей услышать фразу *А ты, дорогая, просто брильянт*, персонажи прошли вместе по «мосту». Драматург пытается найти ответ на, что мешает людям быть другими: ни от кого не зависеть, быть смелыми, добрыми, благородными, самостоятельными, иметь собственное достоинство, ни на кого не надеяться.

Художественное время пьесы фактически линейное (действие происходит с 10 часов вечера до 5 часов утра), но оно застряло на пике 5 часов утра. Супружеской паре не спалось, однако эта ночь не помогла им найти новый импульс в отношениях. Солнечная линия, символически разделяющая про-

странство между мужем и женой, лишь подчеркнула утрату контакта между ними. Этой идее подчинена кольцевая композиция пьесы (начатый в завязке произведение спор продолжается в его финале), что свидетельствует о тотальном взаимонепонимании. Герои не могут сделать первый шаг навстречу друг другу, так как оба находятся «в лесу».

Барбара задумывается над тем, будто ее муж состоит из двух половин, причем с одной половиной она готова слиться в одно целое, а другая его половина несовместима с ней. Героиня убеждает Вернера в том, что они всегда будут по разные стороны, и в то же время осознает, что между ними есть притяжение, желание быть вместе. Так, она замечает: *Синяя бабочка взлетела с розового цветка и полетела ровно вдоль солнечной линии. И вот именно эта солнечная линия и была тем разделом, той чертой, той стеной, разделяющей на два абсолютно разных мира мою жизнь и его. И синяя бабочка полетела ровно, ровно вдоль солнечной линии. Ровно, ровно вдоль линии. Ровно, ровно* [17, с. 515].

Экспрессивный язык пьесы И. Вырыпаева насыщен метафорами (мост, лес, деревья) с явно выраженным подтекстом. Сквозной образ солнечной линии одновременно является метафорой грани, разделяющей героев, и метафорой непонимания ими друг друга. Автор приходит к выводу о том, что в кризисе семьи виноваты оба и не стоит искать кого-то, кто поможет паре, даже Бога. Только под маской двоюродных брата и сестры Вернер и Барбара делают шаг навстречу друг другу. Барбара наконец-то слышит от мужа фразу *А ты ведь, дорогая, просто брильянт*. Концовка пьесы оригинальная: по законам комедии произведение должно завершаться счастливым концом, но финал комедии является открытым. Ситуация кризиса частной жизни экстраполируется на современность, в которой актуальная проблема коммуникации отражается на уровне не только семьи, но и общества. И. Вырыпаев стремится возвести частное в плоскость общечеловеческого, придать ему философскую, моральную и нравственную значимость.

Стоит также отметить, что в парадигме сатира – юмор – ирония начала преобладать ирония, которая, как известно, проявляется тогда, когда рушатся устойчивые представления об отношении личности к миру, что наблюдалось в социокультурной ситуации постсоветского периода. Изменение социополитической и духовной ситуации в стране, поставившей общество перед необходимостью критической переоценки прежних социальных, идеологических, этических и эстетических идеалов, обусловило усиление иронического восприятия действительности, ставшего одним из эстетических принципов, которые реализуются в современной комедиографии. Ироническое восприятие действительности – закономерное явление. В русской драматургии интенции иронического модуса обозначились у драматургов «новой волны», в частности в комедиях «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской и «Цапля» В. Аксенова. В этих произведениях смешное вступает в связь с серьезным, определяет чувство горечи и тревоги, продиктованное проблемами современной жизни (неустроенность быта, нравственная девальвация). Подобная корреляция смешного и серьезного влияет на жанровую структуру пьес Л. Петрушевской и В. Аксенова, нарушает нормы традиционной комедии. Комедийная ситуация в них достигается не через противоречие и несовместимость, а через иронию, которая определяет специфику пьес драматургов «новой волны».

Как известно, «ирония господствует в сфере сознания» [18, с. 78], основывается на рефлектирующей способности личности осмысливать явления действительности и давать им оценку. По этой причине ирония проявляется тогда, когда рушатся устойчивые представления об отношении личности к миру, что характерно для рубежа XX–XXI вв. В истории эстетической мысли относительно иронии существуют разные точки зрения. Одни исследователи считают иронию видом комического (Л. И. Болдина), другие рассматривают ее вне этой сферы (Г. Н. Пospelов), третьи относят ее к переходной форме между юмором и сатирой (Л. И. Тимофеев), четвертые приходят к выводу о том, что ирония – это «вторичная форма», которая может «базироваться как на сатирическом, так и на юмористическом типе комедийного отношения» [19, с. 152]. Автор настоящей статьи исходит из того, что ирония, являясь видом комического, влияет на жанровую структуру комедии, придает ей ярко выраженную критическую направленность. Как и сатира, ирония обладает диалектикой отрицания: она утверждает духовные ценности через разоблачение действительности. В отличие от юмора она «утверждает несоответствие между идеей и действительностью» [20, с. 194]. Важные качества иронии отметил Ф. Шлегель, который пришел к выводу о том, что ирония не только «подсмеивается над всем миром», но в ней «все должно быть шуткой и все всерьез» [21, с. 286–287].

В пьесе, в которой ярко выражена ирония, комическое достигается в основном за счет авторского отношения к объекту через подчеркивание его несостоятельности. По этой причине Платон определял иронию как жизненную позицию. Автор выстраивает ироническую систему, комплекс взаимоотношений и взаимоутверждающих оценок, исключающих только отрицательное или только положительное утверждение, однолинейное отношение к герою. Следуя такой установке, драматург использует

особую систему средств и приемов для выражения авторской позиции, рассчитанной на сознательное и активное восприятие читателя (зрителя), с которым он вступает в скрытый диалог, своеобразное соавторство, надеясь на распознавание и расшифровку скрытых смыслов.

Такая близость иронии и юмора заложена в жанровой природе мистической комедии белорусского драматурга В. Ольховской «Трикстер клуб» (2018). В творчестве этого автора мистика является неотъемлемой составляющей художественного кода как прозы, так и драматургии. Мистика связана с таинственностью, духами, что придает атмосфере пьесы необычный, интригующий характер, помогает писателю решить сложные ситуации с помощью потусторонней силы.

В. Ольховская выстраивает сюжет комедии «Трикстер клуб» на эксперименте гротескного плана (в тело Психолога внедряется Трикстер), что не противоречит комедийному канону. Прием *qui pro quo* способствует комическому разоблачению персонажей, позволяет драматургу манипулировать ими. Контрастное сочетание характеристик Психолога (добрый, интеллигентный человек) и Трикстера (наглый, бесцеремонный, равнодушный к чужим чувствам, прямолинейный и циничный дух обмана, плутовства и интриг) проявляется в комических мизансценах, пронизанных иронией. Образы пациентов, которые из деструктивных личностей превращаются в позитивных, также не лишены иронии. Автор реанимирует тип комедии советского периода, в которой отрицательные персонажи исправляются.

Умело используя возможности жанра и его приемов, В. Ольховская выстроила сюжет, в котором раскрывается проблема, давно волнующая современное общество, дала ответ на вопрос «Кто виноват?». Драматург приходит к выводу о том, что не надо винить в своих несчастьях окружающих, необходимо изменить себя. В этом плане пьесы «Трикстер клуб» В. Ольховской созвучна комедии «Солнечная линия» И. Вырыпаева, так как в обоих произведениях исследуется проблема отношений молодых людей, находящихся в кризисной ситуации. Эпиграфом к пьесе В. Ольховской могут быть слова одного из ее персонажей: *У каждого есть шанс сломать свою жизнь – но есть и власть ее починить. Склеить можно даже самые мелкие осколки, но только если признать, что вещь разбита* [22].

В персонажах пьесы «Трикстер клуб» одновременно сочетаются комизм и драматизм. Герои представляют собой типы молодых людей современного социума. Так, Ольга – одна из тех, кто *много хочет, мало может, но на все претендует* [22]. Закончив университет с красным дипломом и получив профессию экономиста, она пыталась добиться успеха в жизни, но надела маску бунтаря или несчастного человека, придумав себе депрессию, чтобы быть интересной в своей среде.

С проблемой в семье пришла к психологу Света – жена программиста, не знающая, как поступить с домашним тираном. Максим – журналист, Чайльд Гарольд нового времени: умный, образованный, циничный человек, отрицающий привычные ценности, но лишенный творческих способностей. Он довольствуется тем, что воюет с миром через написание злобных текстов в интернете. Руководствуясь принципом разоблачения политиков, чиновников, бизнесменов и уголовников, Максим решил создать и опубликовать статью о психологах, которые не лечат людей, а вымогают у них деньги, но потерпел фиаско. Не менее оригинален и сам Психолог – фанатик работы, забывший семью.

В. Ольховская средствами комедии высмеяла молодых людей, страдающих общей болезнью – безответственностью. У одних героев нет смелости принимать самостоятельные решения, у других виноваты все, кроме них самих, у третьих не хватает силы воли измениться, у четвертых работа заняла все жизненное пространство. Все они нуждаются в помощи Психолога, который не может помочь даже себе самому. В этом проявляется суть **комического противоречия** пьесы. Только Трикстер – плут и обманщик – смог излечить героев, вывести их из заблуждений относительно самих себя, указать им путь обретения счастья.

В создании психологического метода Трикстера (своеобразного психоанализа) драматург прибегает к приемам мистики. Так, Оленьку герой превратил в герань, чтобы она задумалась над собственной жизнью и перестала быть похожей на растение. Свете он помог правильно понять истинное положение вещей и, сделав ее мужа невидимым, разоблачил его моральное уродство. Это заставило Евгения по-новому посмотреть на свою жену. Комическая метаморфоза произошла также с Максимом: вместо критической статьи о психологе журналист выслал редактору текст про фалафель. Трикстер испытывает Максима, предлагая ему поцеловать герань, стоящую в приемной. Каждому герою пришлось побороть себя: муж Светы преодолел комплекс Наполеона, научился ценить то, что ему каким-то чудом досталось, Оленька перестала тихо зеленеть, Макс поднялся «со дна», победил одиночество.

В развязке пьесы достигается комический эффект. Трикстер говорит Психологу, что вселился в него не для того, чтобы дать советы его пациентам, а для того, чтобы Психолог понял главное: он разрушил свою семью, забыл детей и жену (ему неловко *взять и вернуться к ним, проще ночевать в позе страдающего червяка на кушетке* [22]). В итоге Психолог понял смысл жизни и свое предназначение в ней.

Мистика В. Ольховской генетически связана с традицией М. А. Булгакова (идея о том, что зло творит добро). В данном случае Трикстер (дух зла) вселяется в Психолога и помогает пациентам найти при-

чину неудовлетворенности своей жизнью. В. Ольховская трансформирует конфликт пьесы: Психолог и Трикстер меняются местами и в финале произведения приходят к примирению. Важно, что комедия «Трикстер клуб» возвращает в литературу тип комического героя, способного стать положительным. Смех, при помощи которого критикуются молодые люди, оказавшиеся под прессингом постсоветского времени, излечивает их на глазах у зрителей. Ирония пронизывает сюжетную основу комедии, помогает драматургу разоблачить несовершенство человека.

Активный импульс иронии проявился также в постмодернистских пьесах «Мужская зона» Л. Петрушевской, «Облом-off» М. Угарова, «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» О. Богаева и др. В данных произведениях ирония является ключевым приемом. Способность иронического сознания увидеть противоречие в его диалектическом единстве позволила драматургам совместить в комедийном действии пьесы комическое и трагическое, высокое и низкое, реальное и фантастическое. Негативные явления постсоветской действительности стали объектом не столько комедии, сколько драмы («Культурный слой» братьев Дурненковых, «Кислород» И. Вырыпаева, «Дзюдо» М. Дурненкова, «Титий безупречный» М. Курочкина и др.), изобилующей насилием и жестокостью. «Смеховой аспект этих пьес опирается на традицию “безжалостного смеха” (А. Арто). Комедийный “пароксизм” выстроен на смехотворной сущности человека, трагической в своей основе» [1, с. 34]. По мнению М. Ю. Угарова, «абсурд и гротеск сегодня – нормы общественной жизни, а не художественные приемы» [23, с. 185]. Зло подобного рода – предмет комически безобразного, которое следует обличать и разоблачать средствами сатиры, а не юмора.

Особое значение в новейшей комедии приобрел катарсис – аффект, возникающий в результате столкновения противоречий. Катарсическая реакция предполагает двойственное восприятие образа, в котором ради преодоления внутреннего диссонанса аккумулируются столкновение эмоций, дисгармония, ужас и отвращение. Подобный катарсис генетически восходит к драмам А. Жарри и А. Арто, глубоко повлиявших на формирование определенной тенденции в современной драме. Особенность данной тенденции состоит в том, что драматическое действие начинает проявляться через деструкцию и профанацию действительности, благодаря чему оно приобретает комическую характеристику. Комическое начало является видовым отличием такой драмы, что, однако, не исключает его контаминации с трагическим началом. Речь идет не о жанре трагикомедии, а о равновесном сосуществовании в драматическом произведении двух начал, которое исключает трагикомический синтез. Трагикомедия становится периферийным жанром, «умирает за ненужностью» [24, с. 216]. Молодые драматурги опираются на традицию жестокого смеха. Новая модель катарсиса модернизируется: в качестве рецептивного эффекта выступает не страх, а жестокий, бездушный смех. Жестокая комедийность, комедийный пароксизм, разрушение стереотипов восприятия реальности через приемы комического направлены на раскрытие смехотворной сущности трагедии человека. Пьесы являются смешными и ужасными одновременно. Этот процесс обусловил не только соединение в драматургическом произведении разных видов комического, но и связь в нем комического, трагического и драматического начал. В конце XX в. корреляция трагического и комического начал проявилась парадоксально. Трагическое начало, с одной стороны, ушло в подтекст, а с другой стороны, трансформировалось, утратило классическое значение. Категория трагического не только аккумулировалась в ярко выраженное зло, но и стала граничить с добром. Так произошло в пьесе «Зернохранилище» Н. А. Ворожбит, в которой трагическое и лубочное комическое начала сочетаются.

Заключение

В начале XXI в. в русской и белорусской драматургии усилилось влияние драмы на комедию, проявилась активная **интеграция комического, драматического и трагического начал**. Комическое и драматическое начала синтезировались, а трагическое начало ушло в подтекст. Комическое начало выражается в противоречии, заложенном в идейно-эстетической концепции несоответствия желаемого и истинного, логики и антилогики, не исключает контаминации с трагическим началом. Речь идет не о жанре трагикомедии, а о равновесном сосуществовании в драматическом произведении двух начал, которое исключает трагикомический синтез. Об уходе трагического начала в подтекст свидетельствуют пьесы как русских (И. Вырыпаев, И. Васильковская, С. Решетников и др.), так и белорусских (П. Пряжко, В. Ольховская, Н. Рудковский и др.) драматургов. В соответствии с этим процессом изменились характер смеха и формы его выражения. Все чаще близость юмора и сатиры определяет бинарный характер смеха, аккумулирует в нем новые качества, при этом его сатирическая острота снижается.

Комический герой претерпел изменения и стал драматически-комическим. Автор остро критикует его, что присуще сатире. Так, драма жизни становится грустной комедией («Бедные люди, блин»

С. Решетникова). В связи с этим комедия все чаще имеет открытый финал, что свойственно драме. Особую роль играет подтекст, несущий тревогу («Рэйп ми» И. Васьковской).

Ирония, через которую диктуется необходимость критической переоценки прежних социальных, идеологических, этических и эстетических идеалов, приобрела огромную силу и стала одним из эстетических принципов, нашедших свою реализацию в современной комедиографии.

Особую роль в новейшей комедии играет катарсис. Катарсическая реакция базируется на диссонансной эстетике комического **безобразного**. Драматическое начало проявляется через деструкцию и профанацию действительности, благодаря чему оно приобретает комическую характеристику.

Закономерно влияние на комедию «новой драмы», для которой характерны анормативность, фрагментарность структуры и ненормативная лексика. Продолжаются процессы жанрового взаимодействия и стилистового синтеза, что затрудняет жанровую атрибуцию драматических произведений.

Библиографические ссылки

1. Гончарова-Грабовская СЯ. *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.)*. Минск: Вышэйшая школа; 2021. 271 с.
2. Тынянов ЮН. *История литературы. Кино*. Москва: Наука; 1977. 574 с.
3. Киселёв НН. *Проблемы советской комедии*. Томск: Издательство Томского университета; 1973. 202 с.
4. Фролов ВВ. *Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедиографии (1918–1986)*. Москва: Советский писатель; 1988. 408 с.
5. Штейн АЛ. *Веселое искусство комедии*. Москва: Юридическая литература; 1990. 334 с.
6. Федь НМ. *Искусство комедии*. Москва: Наука; 1978. 216 с.
7. Федь НМ. *Жанры в меняющемся мире*. Москва: Советская Россия; 1989. 544 с.
8. Свербилова ТГ. *Комедии В. В. Маяковского и современная советская драматургия*. Киев: Наукова думка; 1987. 216 с.
9. Нечаева НВ. *Сатирическая комедия и ее разновидности в литературе XX века* [диссертация]. Москва: Московский ордена Ленина, ордена Октябрьской революции и ордена Трудового Красного Знамени государственный университет им. М. В. Ломоносова; 1986. 185 с.
10. Кипнис МИ. *Трагикомедия как жанр драматургии. Генезис и особенности развития* [диссертация]. Донецк: Институт литературы имени Т. Г. Шевченко; 1990. 190 с.
11. Гончарова-Грабовская СЯ. *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*. Москва: Флинта; 2006. 280 с. Совместно с издательством «Наука».
12. Хализев ВЕ. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа; 1999. 398 с.
13. Николаев ДП. *Смех – оружие сатиры*. Москва: Искусство; 1962. 223 с.
14. Решетников СМ. Бедные люди, блин. *Современная драматургия*. 2007;2:12–28.
15. Пави П. *Словарь театра*. Баженова Л, Вахта И, Васильева О, Горячев А, Иванов С, Разлогова Е и др., переводчики; Разлогов К, редактор. Москва: Прогресс; 1991. 504 с.
16. Болотян ИМ. «Текст» как жанр современной драматургии (на примере творчества Ивана Вырыпаева). В: Трубина ЛА, редактор. *Историософия в русской литературе XX и XXI вв.: традиции и новый взгляд. Материалы Международной научно-практической конференции «XI Шеикувские чтения»; 2–3 февраля 2006 г.; Москва, Россия*. Москва: Московский городской педагогический университет; 2007. с. 130–134.
17. Вырыпаев ИА. Солнечная линия. В: Вырыпаев ИА. *Пьесы*. Москва: Три квадрата; 2018. 558 с.
18. Лосев АФ. *История античной эстетики*. Москва: Искусство; 1977. 850 с.
19. Бореев ЮБ. *О комическом*. Москва: Искусство; 1957. 275 с.
20. Киркегор С. О понятии иронии. *Логос. Философско-литературный журнал*. 1993;4:176–199.
21. Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика. Том 1*. Попов ЮН, переводчик. Москва: Искусство; 1983. 448 с.
22. Ольховская В. Трикстер клуб [Интернет]. 2018 [процитировано 16 февраля 2022 г.]. Доступно по: <https://olhovskaya.ru/plays/трикстер-клуб/>.
23. Сердечная В. Легкое дыхание юной драмы. *Современная драматургия*. 2018;1:185–187.
24. Журчева ТВ. Жанровые искания в новейшей драматургии: конец трагикомедии (постановка проблемы). В: Гончарова-Грабовская СЯ, редактор. *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков. Часть 2*. Минск: РИВШ; 2010. с. 216–223.

References

1. Goncharova-Grabovskaya SYa. *Sovremennaya russkaya dramaturgiya (konets XX – nachalo XXI v.)* [Modern Russian dramaturgy (late 20th – early 21st century)]. Minsk: Vysheishaya shkola; 2021. 271 p. Russian.
2. Tynyanov YuN. *Istoriya literatury. Kino* [History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka; 1977. 574 p. Russian.
3. Kiselev NN. *Problemy sovetskoi komedii* [Problems of Soviet comedy]. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta; 1973. 202 p. Russian.
4. Frolov VV. *Muza plamennoi satiry. Ocherki sovetskoi komediografii (1918–1986)* [Muse of fiery satire. Essays on Soviet comedyography (1918–1986)]. Moscow: Sovetskii pisatel'; 1988. 408 p. Russian.
5. Shtein AL. *Veseloie iskusstvo komedii* [The fun art of comedy]. Moscow: Yuridicheskaya literatura; 1990. 334 p. Russian.
6. Fed' NM. *Iskusstvo komedii* [The art of comedy]. Moscow: Nauka; 1978. 216 p. Russian.
7. Fed' NM. *Zhanry v menyayushchemsya mire* [Genres in a changing world]. Moscow: Sovetskaya Rossiya; 1989. 544 p. Russian.

8. Sverbilova TG. *Komedii V. V. Mayakovskogo i sovremennaya sovetskaya dramaturgiya* [Comedies by V. V. Mayakovsky and modern Soviet dramaturgy]. Kyiv: Naukova dumka; 1987. 216 p. Russian.
9. Nechaeva NV. *Satiricheskaya komediya i ee raznovidnosti v literature XX veka* [Satirical comedy and its varieties in the literature of the 20th century] [dissertation]. Moscow: M. V. Lomonosov Moscow State University of the Order of Lenin and the Order of the Red Banner of Labour; 1986. 185 p. Russian.
10. Kipnis MI. *Tragikomediya kak zhanr dramaturgii. Genezis i osobennosti razvitiya* [Tragicomedy as a genre of dramaturgy. Genesis and features of development] [dissertation]. Donetsk: Institut literatury imeni T. G. Shevchenko; 1990. 190 p.
11. Goncharova-Grabovskaya SYa. *Komediya v russkoi dramaturgii kontsa XX – nachala XXI veka* [Comedy in Russian drama of the late 20th – early 21st century]. Moscow: Flinta; 2006. 280 p. Co-published by «Nauka». Russian.
12. Khalizev VE. *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow: Vysshaya shkola; 1999. 398 p. Russian.
13. Nikolaev DP. *Smekh – oruzhie satiry* [Laughter is a weapon of satire]. Moscow: Iskusstvo; 1962. 223 p. Russian.
14. Reshetnikov SM. [Poor people, damn it]. *Sovremennaya dramaturgiya*. 2007;2:12–28. Russian.
15. Pavis P. *Dictionnaire du theatre*. Paris: Messidor; 1987. 185 p.
- Russian edition: Pavi P. *Slovar' teatra*. Bazhenova L, Vakhta I, Vasil'eva O, Goryachev A, Ivanov S, Razlogova E, etc., translators; Razlogov K, editor. Moscow: Progress; 1991. 504 p.
16. Bolotyán IM. [«Text» as a genre of modern drama (on the example of Ivan Vyrypaev's creativity)]. In: Trubina LA, editor. *Istoriografiya v russkoi literature XX i XXI vv.: traditsii i novyi vzglyad. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «XI Sheshukovskie chteniya»; 2–3 fevralya 2006 g.; Moskva, Rossiya* [Historiography in Russian literature of the 20th and 21st centuries: traditions and a new look. Materials of the International scientific and practical conference «11th Sheshukov readings»; 2006 February 2–3; Moscow, Russia]. Moscow: Moscow City University; 2007. p. 130–134. Russian.
17. Vyrypaev IA. [Solar line]. In: Vyrypaev IA. *P'esy* [Plays]. Moscow: Tri kvadrata; 2018. 558 p. Russian.
18. Losev AF. *Istoriya antichnoi estetiki* [The history of ancient aesthetics]. Moscow: Iskusstvo; 1977. 850 p. Russian.
19. Boreev YuB. *O komicheskom* [About the comic]. Moscow: Iskusstvo; 1957. 275 p. Russian.
20. Kierlgegaard S. On the concept of irony. *Logos. Philosophical and Literary Journal*. 1993;4:176–199. Russian.
21. Shlegel' F. *Estetika. Filosofiya. Kritika. Tom 1* [Aesthetics. Philosophy. Criticism. Volume 1]. Popov YuN, translator. Moscow: Iskusstvo; 1983. 448 p. Russian.
22. Ol'khovskaya V. Trickster club [Internet]. 2018 [cited 2022 February 16]. Available from: <https://olhovskaya.ru/plays/трикстер-клуб/>. Russian.
23. Serdechnaya V. [A light breath of young drama]. *Sovremennaya dramaturgiya*. 2018;1:185–187. Russian.
24. Zhurcheva TV. [Genre searches in the latest drama: the end of tragicomedy (problem statement)]. In: Goncharova-Grabovskaya SYa, editor. *Russkaya i belorusskaya literatury na rubezhe XX–XXI vekov. Chast' 2* [Russian and Belarusian literature at the turn of the 20th – 21st centuries. Part 2]. Minsk: RIVSH; 2010. p. 216–223. Russian.

Статья поступила в редколлегию 18.04.2022.
Received by the editorial board 18.04.2022.