

С. Я. Гончарова-Грабовская

УДК 821.161.1.0–2(07)

Кафедра русской литературы, филологический факультет, Белорусский государственный университет, Минск, Республика Беларусь

РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РУБЕЖА XX–XXI вв. (герой и социум)

Раскрывается одна из проблем современной русской и белорусской драматургии – «кризис частной жизни» на примере пьес И. Вырыпаева, М. Курочкина, Д. Богославского, К. Стешика, Д. Балько и др. Уделяется внимание специфике героя, конфликта, жанра.

Ключевые слова: драматургия; жанр; проблема; конфликт; герой.

Образец цитирования: Гончарова-Грабовская С. Я. Русская и белорусская драматургия рубежа XX–XXI вв. (герой и социум) / С. Я. Гончарова-Грабовская // София: электрон. науч.-просветит. журн. – 2024. – № 1. – С. 36–45.

S. Goncharova-Grabovskaya

Department of Russian Literature of the Faculty of Philology, Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus

RUSSIAN AND BELARUSIAN DRAMA AT THE TURN OF 21st CENTURY (hero and society)

«The crisis of private life», one of the problems of contemporary Russian and Belarusian drama, is studied on example of the drama works by I. Vyrypayev, M. Kurochkina, D. Bogoslavskiy, K. Steshik, D. Balyko, etc. The attention is paid to the specifics of characters, conflict, genre.

Keywords: dramaturgy; genre; problem; conflict; literary character.

For citation: Goncharova-Grabovskaya S. Russian and Belarusian Drama at the Turn of 21st Century (Hero and Society). Sophia. 2024;1:36–45. Belarussian.

Автор:

**Светлана Яковлевна
Гончарова-Грабовская** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы филологического факультета, Белорусского государственного университета.

Author:

**Svetlana
Goncharova-Grabovskaya** – Doctor of Science (Philology), Professor, Professor of the Department of Russian Literature of the Faculty of Philology, Belarusian State University.



<https://orcid.org/0000-0001-8694-3146>
1291224sg@gmail.com

Центральное место в драматургии рубежа XX–XXI вв. занимает тема *человек и новое общество (постсоветское)*. Авторы пытаются осмыслить социальные и моральные аспекты жизни, острые социальные проблемы, ранее табуированные темы. В их пьесах доминируют проблемы «*кризиса частной жизни*», «*кризиса идентичности*», «*я в современном социуме*», поиска себя, самоидентификации и др. Они решаются драматургами в моральном, нравственном и социально-философском аспектах, не игнорируя общечеловеческих ценностей. Актуальной стала *проблема насилия*, возведенная до уровня социальной нормы. Однако в конце 2010-х гг. маргинальная тематика, социальный негатив перестали доминировать, наступил период утраты интереса зрителя к жестокой повседневности. Драматургия «переболела» ненормативной лексикой, чернухой и бытовым насилием, что в большей степени было присуще пьесам представителей «новой драмы». Начинают проявляться новые поиски, заставляя драматургов оглядываться на классику (добро и зло, общечеловеческие ценности). В центре внимания драматургов – особый герой, стремящийся к самоопределению. Как правило, он пытается «*разобраться в себе*», «*разобраться с другими*», вступая в конфликт с самим собой, прошлым и настоящим («*Бытие № 2*» И. Вырыпаева, «*Бездомные*» А. Родионова, М. Курочкина, «*Агасфер*» В. Сигарева и др.).

Одна из ключевых проблем русской и белорусской драматургии рубежа XX–XXI вв. – проблема «*кризиса частной жизни*», раскрывающая отношения героя и социума, что обусловлено социокультурной ситуацией «переходного периода», повлекшей за собой неудовлетворенность и неустроенность человека в мире.

Причинами «кризиса частной жизни» послужили разные социальные факторы. Так, например, в пьесе-verbatim «*Бездомные*» (2002) А. Родионова, М. Курочкина речь идет о бомжах, которые оказались на дне социума. Судьба каждого из них демонстрирует «кризис частной жизни» и его причины, отраженные в интервью. Бездомные – сложное социальное явление. Одни оказались «на дне», потому что стали алкоголиками, другие отсидели в тюрьме, третьих выгнали жены после развода. У всех была катастрофа в личной жизни. Среди них есть «добрые» и «плохие». Бомжи вызывают жалость, когда, соглашаясь давать интервью, один из них говорит: «*Только нас – не бейте! Не бейте нас – ребята!*» [4, с. 172]. Они живут на вокзалах, в подвалах. Их кормят в Политехническом музее, в обществе «Помощь бывшим заключенным», по ночам швейцар выносит что-нибудь из ресторана, бесплатно кормит церковь. Как ни парадоксально, эти «свободные» люди без паспорта и дома все же не свободны, они привязаны «веревкой к столбу» не дальше квартала: одни на Арбате, другие на вокзале, третьи – у памятника Пушкину... Иногда чаевые им дают в долларах новые русские, их «благодетели». Но от выпивки все они «серые», «все одинаковые». Восприятие себя и мира в этом цвете носит аксиологический характер и подчеркивает их социальный статус.

Как изменить жизнь бомжей? – вот в чем вопрос. Проблема поставлена, но осталась открытой. Драматурги подчеркивают равнодушие окружающих к этим людям, в подтексте задаются вопросы: кто виноват в том, что они стали бомжами? какова причина их падения? Шестидесятилетний сын дипломата стал бездомным, потому что жена его не прописала в квартиру, и он ничего не может сделать. Ювелир перестал заниматься своим ремеслом, потому что у него появилась аллергия на золото. Каждая из

глав (отрезков) имеет название («Бомжи не пахнут», «Тюрьма», «Все становятся бомжами», «Саша и Нина» и др.), содержащее в себе социальную квинтэссенцию судьбы.

Документализм, заложенный в структуре пьес-verbatim, позволяет автору изображать человека натуралистически: он без грима внутреннего и внешнего, так как предельно откровенен и искренен. Внутренний мир такого героя становится «прозрачным» для зрителя. Его рассуждения и воспоминания порой обрывочны, в них, как правило, дана констатация жизненных эпизодов. Хроника жизни персонажей, основанная на фактах, отражающих насилие и преступления, роднит пьесы-verbatim с «жестоким реализмом» и натурализмом. По своей художественной структуре некоторые из них напоминают «сцены из жизни» или «ток-шоу».

Кризисное сознание иногда приводит человека к насилию и агрессии, его частные обиды и неудачи оборачиваются террором по отношению к другим («Терроризм» (2002) братьев Пресняковых). Идея терроризма реализуется драматургами посредством моделирования бытовых ситуаций и поступков героев. Муж мстит изменившей жене, мать терроризирует сына, внук – бабушку. Солдаты в казарме мучают беззащитного салагу, а потом рассматривают снимки разорванных людей. Насилие в пьесе балансирует между игрой и осознанным фактом. Человек расплачивается за содеянное, сам оказывается в западне, которую готовил другому. От «кризиса частной жизни» героев, совершавших насилие, драматурги подводят к мысли о кризисе общества, в котором агрессия обращена на все человечество.

Герой пьесы «Бедные люди, блин» (2007) С. Решетникова ищет выход из кризиса частной жизни, проходя через предательство любимой девушки, безработицу, безденежье, утрату высоких человеческих идеалов, обретая удовлетворение в продаже бананов. Налицо маленький человек с гамлетовской рефлексией, не противостоящий устройству мира. Рефлексия и саморефлексия движут действие пьесы, приводя героя к мысли несопротивления. Ирония автора, заложенная уже в названии, носит ярко выраженный оценочный характер и экстраполирована на реалии нашей действительности.

Комедия И. Вырыпаева «Солнечная линия» (2015) демонстрирует экспликацию комедии и драмы. И хотя драматург склонен определять жанр своих пьес, как «текст» (Вырыпаев И. «13 текстов, написанных осенью»), что отмечает критика [1, с. 130], тем не менее это не совсем так. Попытаемся на примере указанной комедии показать ее экспериментальный характер, демонстрирующий проблему кризиса семьи.

Эпиграф «Только то, от чего вы не можете избавиться, вы не можете потерять» – ключ к пониманию концепции комедии. В нем заключена квинтэссенция философской мысли, раскрывающей коммуникацию между людьми, их неспособность понять друг друга. Одиночество и отчуждение персонажей делает бессмысленными их попытки найти общий язык и прийти к положительному решению. Об этом свидетельствует сюжет, выстроенный на ситуации спора мужа и жены, выясняющих отношения в пять часов утра. То, как развиваются события, совсем не похоже на комедию. Диалог между Вернером и Барбарой демонстрирует кризис частной жизни, обремененный бытовыми (кредит) и моральными (отсутствие ребенка) проблемами, переходящими в общечеловеческие, философские. Межличностный конфликт, развивающийся на сюжетном уровне пьесы, постепенно переходит на второй уровень – подтекст, в котором несовершенство человека отражено в комическом противоречии непонимания. Замкнутый круг свидетельствует о невозможности найти общий язык, о неспособности пересечь «солнечную линию». В экспозиции идет речь о приближении

весны как периода перемен в природе, что дает надежду на перемены и в жизни (погасят кредит, «заведут» ребенка), но это не происходит.

ВЕРНЕР: *О! В пять часов утра стало попахивать философией! Ты еще начни приводить в примеры своих любимых философов. Осталось только начать цитировать. Кант, Юнг, Хайдеггер, ну, кто там что из них сказал по нашему поводу? Ха-ха! Ну и что же Юнг сказал о том, как нам нужно себя вести в пять часов утра, когда мы с десяти вечера не можем остановиться и уничтожаем друг друга, и не можем ни к чему прийти... [3].*

Художественное пространство замкнуто (кухня), место, где можно искренне поговорить, наэлектризовано противостоянием спора. Он движет динамику действия, намекая на то, что так может продолжаться до бесконечности. При этом взаимные оскорбления перебиваются танцем, который должен сблизить эту пару хотя бы на физическом уровне (поцелуями и объятиями), затем молчанием, сменяющимся новыми упреками, даже дракой, истерическим смехом. Эксцентрика спора пронизана экспрессией оскорблений («бактерия», «бурундук», «кабан», «барсук»). Комизм в том, что муж и жена (вместе семь лет) так и не знают, зачем этот спор. Перед нами «духовные инвалиды», не находящие ответа на вопрос «В чем смысл жизни?», их беседа похожа на разговор «глухого со слепым». При этом знают, что главное – быть понятым. Только один раз в жизни они прошли вместе по «мосту», когда Вернер объяснялся в любви Барбаре, которая постоянно хочет слышать фразу «А ты, дорогая моя, просто бриллиант». Драматург пытается развязать этот узел вместе со своими героями, чтобы найти ответ на то, что нам мешает быть другими: ни от кого не зависеть, быть смелыми, добрыми, благородными, иметь собственное достоинство, ни на кого не надеяться, быть самостоятельными.

Художественное время фактически линейно (с десяти вечера до пяти утра), но оно застряло на пике «пяти утра». Супружеской паре не спалось, эта ночь не помогла им найти новый импульс в отношениях: солнечная линия, символически разделяющая пространство между мужем и женой, лишь подчеркнула утрату контакта между ними. Этому подчинена и кольцевая композиция (начатый спор в завязке продолжается и в финале), что подчеркивает тупик, говорящий о тотальном непонимании. Они не могут сделать первый шаг навстречу друг другу, так как оба «в лесу».

ВЕРНЕР: *Мне на это наплевать, дорогая моя, я бы все-таки хотел, чтобы ты мне ответила. Почему ты считаешь, что именно я должен сделать первый шаг и пойти тебе навстречу? И если ты утверждаешь, что все время ищешь понимания, то почему бы тебе тогда самой не сделать первый шаг и не перешагнуть эту твою солнечную линию, ведь, в конце концов, именно ты ее придумала и установила?! [3].*

Барбара задумывается над тем, что муж состоит из двух половин, с одной из которых она «готова слиться в одно целое», а другая совсем несовместима с ней. Она убеждает Вернера, что они всегда будут по разные стороны. При этом задумывается над тем, что между ними есть «притяжение, желание быть вместе».

БАРБАРА: *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 [3].

Экспрессивный язык пьесы насыщен метафорами («мост», «лес», «деревья»), условными образами («другой мужчина») с явно выраженным подтекстом. Сквозной образ «солнечной линии» является гранью, разделяющей героев, и метафорой непонимания одновременно. Автор приводит к выводу, что кризис семьи – вина обоих, что не стоит искать «кого-то», кто поможет, даже Бога. Здесь нужно решать самим.

Только под маской «другого» (двоюродного брата и сестры) они могут сделать шаг навстречу друг другу. Барбара наконец-то слышит фразу «*А ты ведь, дорогая моя, просто брильянт*». Это прием «театра в театре», когда персонажи надевают маски «другого» и только тогда видят друг друга, свои противоречия.

Оригинален и финал. По законам комедии он должен завершаться happy end, но в данном случае он открытый.

Ситуация кризиса частной жизни экстраполируется на современность, в которой актуальная проблема коммуникации проявляется не только на уровне семьи, но и общества в целом. И. Вырыпаев всегда стремится «частное» возвести в плоскость общечеловеческого, придавая ему философскую, моральную и нравственную значимость.

Отметим и еще один факт. Эстетическая позиция «кризиса частной жизни» является закономерной и для пьес белорусской драматургии. Это пьесы Д. Богославского «Любовь людей», «А если завтра нет?», Е. Поповой «Баловни судьбы», К. Стешика «Мужчина – женщина – пистолет», Д. Балыко «Белый ангел с черными крыльями», А. Иванова «Это все она», Ю. Чернявской «Лифт» и др. Раскрывая антиномию иллюзий и реальности, они демонстрируют экзистенцию героя, споры и диалоги, раскрывающие правду времени, атмосферу, в которой мы живем.

Герои «кризисного сознания» в пьесах Е. Поповой мучительно сознают свою обособленность в общем процессе бытия и пытаются понять себя. Среди них – рефлексирующий герой, понимающий свою «несостоятельность», не способный вписаться во время, в ритм жизни. Кончает жизнь самоубийством Грета («Златая чаша»), оказывается в одиночестве Ирина («Баловни судьбы»), не может найти свою нишу Финский («День Корабля»).

По-другому «кризис частной жизни» решает Д. Богославский в пьесе «Любовь людей» (2012), обращаясь к поколению сорокалетних. Следуя Ф. М. Достоевскому, он поднимает проблему преступления и наказания и решает ее в русле шекспировской трагедии, в центре которой коварство и любовь. В основу сюжета положен традиционный любовный треугольник (Люська – Николай – Сергей), раскрывающий аномалию чувств. Этому подчинена и структура пьесы, состоящая из глав, названных именами героев. Действие выстраивается по законам криминальной драмы: Люська не выдерживает издевательств мужа-алкоголика и убивает его, скрыв преступление, а расчлененное тело Николая отдает свинье. Криминальная завязка пьесы плавно переходит в психологическое русло, демонстрирующее душевную рефлексию героини. Драматург конфликт супружеской пары переводит во внутренний конфликт Люськи и усложняет драматизм действия еще одним убийством. Сергей (новый муж) покушается на ее жизнь и накладывает руки на себя. В итоге преступлений Люська теряет рассудок: она пребывает в ирреальном, метафизическом состоянии, разговаривая с покойными мужьями, простившими ей грех. В ремарке отмечено, что Люська сидит

одна на лавочке, улыбается и плачет, обнимая левой рукой кого-то, опустив голову кому-то невидимому на плечо.

Так любовь и коварство становятся причиной конфликта супружеской пары, но автор решает эту проблему нетрадиционно, углубляясь в психику человека. Перед нами трагедия «частной жизни», ее духовный кризис. Люди превращаются в «нелюдей», теряют человеческий облик, их чувства уродливы, как и они сами. Бездуховное пространство провинции не дает им состояться: одних затягивает в бездну пьянства, других толкает на преступление. *«Вот тебе и любовь у людей... такая вот любовь...»*, – говорит Иван. Любовь такова, какова жизнь и люди, утверждает драматург, предлагая зрителю трагический ракурс событий. На сороковинах звучит белорусская народная песня: *«Ой ішлі прайшлі, да тры янгалы, што вялі яны душу, душу грэшыную...»*. Она усиливает нравственную проблему пьесы христианскими мотивами, актуализируя проблему греха. В художественном пространстве пьесы грех становится знаком-символом. Д. Богославский, показывая греховность человека, переводит ее в надвременную плоскость, чтобы подчеркнуть ее значимость во все времена. В этой пьесе драматург выводит на сцену *«героя кризисного сознания»*, ущербного по своей сути, стоящего на грани трагического.

В художественной структуре пьесы особую роль играют звуки. Сублимируясь на семантическом уровне, они дополняют друг друга. Так, двадцать одна глава, составляющая сюжетную основу, обрамлена ремаркой, в которой есть слово *«тишина»*. События происходят в преддверии зимы и завершаются весной. И если в первой ремарке автор акцентирует внимание на тишине, то в финале она исчезает. Наступает весна. Как снег, слетает с деревьев яблоневый цвет, но все напоминает *метель*. Метафора состояния (*«метель»*) усиливает тревогу и боль за человека. Не случайно за пьесу *«Брачо»* (2010) Д. Богославский получил спецприз в номинации *«За боль и ярость в отображении современного мира»*. В центре внимания пьесы *«А если завтра нет?»* (2013) – подросток Антон, представитель современной молодежи. Драматург ставит актуальные вопросы: кто виноват в том, что законы морали попорчены, кто несет ответственность за детей? И дает на них ответ, четко очертив авторскую позицию.

Сюжет строится на экзистенциальной ситуации выбора: жизнь или смерть. Конфликт *«отцов и детей»* раскрывается драматургом в русле социально-психологической драмы, экстраполированной на современность. Антон зол на родителей, которые заняты только собой и бизнесом. Он живет с парализованным дедушкой, но с ним тоже не общается, боясь превратиться в такую же *«гниль»*. Одиночество и отчужденность усугубляются отсутствием любви и родственных чувств. Намеченный конфликт *«отцов и детей»* перемещается в плоскость психологического конфликта Антона с самим собой. Неспособность находить выход, безволие, инфантилизм, равнодушие, черствость, эгоизм действительно превращают его в *«гниль»*. У него нет цели в жизни. Он сломлен и одинок. И эта экзистенциальная ситуация толкает его на самоубийство.

Модель «взрослые – подросток» хорошо раскрыл в своих пьесах представитель русской драматургии В. Сигарев (*«Пласталин»*, *«Агасфер»*). В отличие от него Д. Богославский оптимистично решает судьбу своего героя. Помочь найти себя, попытаться жить по законам нравственным, законам совести помогает Антону Василий, прошедший суровую школу жизни (рос без отца, отсидел в тюрьме), но не утративший человеческих ценностей. Работая дворником и живя в подвале дома, он фактически спасает Антона не только физически, но и морально: помогает ему обрести смысл

жизни, не утратить надежду на «завтра». Оптимистическую нотку выражает и состояние природы: весна, светит солнце, все пробуждается, хочется работать и жить. Кольцевое лирическое обрамление неслучайно. Оно утверждает в сознании зрителя, что «завтра» будет, если о нем думать сегодня. Заслуга Д. Богославского в том, что он видит выход из «кризиса частной жизни», показывая *героя-современника*, способного обрести себя.

«Кризис частной жизни» нашел свою трактовку и в пьесе «Мужчина – женщина – пистолет» (2005) К. Стешика. В центре внимания автора личность со сложной психикой, ощущающая себя потерянной в этом мире. Закономерно драматург приводит «героя кризисного сознания» к трагическому финалу – самоубийству. Причина та же – гнетущее одиночество: «*Это тотальное одиночество, абсолютное!.. Навсегда!.. Понимаешь?! Я – один!.. Один!..*» [6, с. 22]. Осознание того, что жизнь не получилась, порождает безнадежность и ощущение невозможности что-либо изменить. «*Это мрак, понимаешь, мрак! Серая пустота!.. Конец фильма... Ничего не переменится...*» [6, с. 22]. У героя этой пьесы «фильма» не вышло. Его жизнь, как «плохое советское кино»: рос без отца, мать умерла, квартиру продал, мечту о красивой жизни не реализовал. Фотография из французского фильма, на которой изображены молодой Бельмондо, в шляпе, а рядом с ним – девочка, оказалась для героя утраченной иллюзией о счастье. Он просит женщину «*симулировать хоть как-нибудь кусочек настоящего счастья... хоть на чуточку... оказаться за дверью... пусть и не на самом деле... но просто поверить... Франция... улицы Парижа... прозрачный воздух... Я – Бельмондо, ты – девочка в белой водолазке*» [6, с. 22], но настоящее «хорошее кино», пусть и совсем короткое, не получилось. Мужчина запутался в жизни и оказался в пустоте, выход из которой – смерть... Одноактная пьеса «Мужчина – женщина – пистолет» написана нетрадиционно. Это диалог двух молодых людей (мужчины и женщины), передающий психологию одинокого человека и его безысходность, попытку в последний раз достучаться до той, кого любит. На первый взгляд, это диалогизированная проза, но по своему внутреннему драматизму она достигает жанрового решения. Нет имен действующих лиц, однако точно раскрыта психология отчаявшегося молодого человека и «глухота» молодой девушки, живущей только своими интроскопами. Каждый в своем «фильме», в своем жизненном одиночестве.

В ремарке отмечено:

«Мужчина вынимает из кармана плаща револьвер, глубоко заталкивает его себе в рот и нажимает на курок. Выстрел. Мужчина падает на спину.

Очень длинная пауза.

В полной тишине раздаётся примитивная весёленькая мелодия. Женщина выуживает из кармана куртки мобильный телефон.

Да... Привет... Да нет, я уже скоро... Так, с подружками кофе с пирожными... Ага... Еду... Ну, всё, пока...

Женщина кладет мобильник в карман и уходит» [6, с. 22].

Как *post factum* разговор женщины по мобильному телефону демонстрирует то, что у нее свое «кино», свои повседневные заботы, своя жизнь, в которой для него не нашлось места.

Тема одиночества поднята и в пьесе Д. Балыко «Белый ангел с черными крыльями» (2005), в которой показана шокирующая правда о всеобщем непонимании личности, не находящей нравственной опоры в обществе. Драматург раскрывает конфликт внутренний – «сферу мироощущения», акцент делается на противоречии в душе героя. Нина чувствует себя одинокой и никому не нужной. Она теряет любимого человека, уходит с работы, бросает учебу в консерватории. Интрига обнаруживает себя уже в завязке пьесы: у девушки установлен ВИЧ-положительный. Роковая ситуация определяет дальнейший ход событий и раскрывает жизненные перипетии Нины, которые в итоге приводят ее к самоубийству (по версии Республиканского театра белорусской драматургии). В авторском тексте героине сообщают результат, что у нее не ВИЧ, и это спасает ее от смерти.

В пьесах представителей новейшей русской драматургии («Пластилин» В. Сигарева, «Терроризм» братьев Пресняковых, «Культурный слой» братьев Дурненковых, «Возвращение героя» Ю. Северского, «Герой» П. Казанцева и др.) смерть становится избавлением от мук земных, от одиночества в этом мире, с ней связывается надежда на лучшее в мире потустороннем. Как правило, экзистенциальная ситуация выбора для одинокого молодого человека завершается тоже трагически: самоубийством или насильственной смертью.

Продолжает раскрывать «кризис частной жизни» и драма Ю. Чернявской «Лифт». В ней тоже прослеживается конфликт отцов и детей, их контрсуществование, что актуально для современного социума и «героя кризисного сознания». Драматург раскрывает причины неблагополучия, проникая в психологию героев (Светланы, Дмитрия), их жизненных обстоятельств. По жанру это социально-психологическая драма, сюжет которой выстроен на реалиях событий, адекватных нашей действительности. В замкнутом пространстве лифта, фактически в западне, оказываются жертва и преступник. Их перманентный диалог прерывается воспоминаниями частных интриг, произошедших в собственных семьях. Димон зарабатывает тем, что грабит незащищенных женщин в лифте. Свою «работу» он скрывает от матери и любимой девушки. Его мать – Светлана – пьет. Она по-своему несчастна, страдает от одиночества. Визит к ней мужчины, в прошлом одноклассника, дает надежду на новую жизнь, но, как оказалось, он любил комсорга, а Света была старостой. Все возвращается на круги своя.

Неблагополучно складывалась жизнь и в другой семье – семье Анны Николаевны – педагога, образованной женщины, кандидата наук. Развод с мужем, перипетии с сыном – все это не могло не отразиться на их взаимоотношениях. Оказавшись в лифте с Димоном, она находит с ним общий язык, даже предлагает ему поесть, держится смело и достойно. Приезд специалистов по ремонту лифта для нее – освобождение, для Димона – арест. Она пытается защитить его, сказав, что он не виновен, но страх побеждает юношу: он убивает женщину-мать. Драматический накал действия завершается неожиданным трагическим аккордом. Клубок неблагополучных человеческих судеб не раскручивается, а затягивается в один тугой узел.

Ю. Чернявской удалось разбудить сознание зрителя, показав отсутствие милосердия и любви в современном обществе. Подобно Ю. Чернявской и Д. Богославскому проблему «отцов и детей» раскрывает в пьесе «Это все она» А. Иванов, показывая отчужденность сына и матери, утрату и кризис родственных чувств.

Интерес представляет решение проблемы «кризиса частной жизни» и в драме И. Васьковской «Уроки сердца» (2012). Она во многом схожа с пьесой Н. Птушкиной

«Пизанская башня» (два героя, сюжет выстроен на пике ожидания, конфликт раскрывает взаимоотношения двух персонажей, в центре – женщина, ее потребность в любви). Сюжет, выстроенный на диалоге матери с дочерью, напоминает пьесу Л. Петрушевской «Бифем». Однако эти ассоциации не умаляют заслуги драматурга, посвятившей много пьес раскрытию женской судьбы («Русская смерть», «Март», «Девушки в любви» и др.). В центре внимания И. Васьковской безнадежно одинокие женщины: старушка-мать и 68-летняя дочь. Дочь повторяет судьбу матери, которая так и не нашла спутника жизни. Дочь отчаянно пытается найти мужчину, лишиться одиночества.

ЛАРИСА: *Это ты ничего не понимаешь. Ты не понимаешь, что я совсем одна. Неизлечимо одна! А ты знаешь, как это? Это не в человеческих силах. (В темноту.) Если бы ты пришел, но ты не приходишь, а я жду! Но ты же обещал, а я загадала, что если ты меня обманешь, то ты заболеешь и умрешь в мучениях! Правда, я потом перегадала, так что ты не должен умереть. Не бойся: я очень добрая, но мне, во-первых, проявить это негде – у меня же нет никого, только моя мать, но она чудовище. Во-вторых, я очень вспыльчивая, но мы как-нибудь сживемся, не волнуйся [2, с. 76].*

Однако чудо не происходит – Сергей, обещавший прийти в гости, так и не приходит. Лариса за последние деньги купила торт, чтобы угостить мужчину, но потом пришлось жадно съесть торт самим.

Автор раскрывает характер обеих женщин, представителей двух поколений. Мать собирает в коробках все, что может пригодиться Ларисе в жизни, когда она останется одна.

МАТЬ: *Если я умру, а я умру, ты это прекрасно знаешь, я не знаю, как ты будешь жить. Во-первых, ты зарастешь грязью. У тебя в комнате нетронутый слой пыли, а ты женщина. Женщина! Во-вторых, я тебя миллион раз просила купить порошок от клопов, но ты будто меня не слышишь, а ведь и тебя клопы жрут: я слышу, как ты вертишься до трех и стоишь...*

ЛАРИСА: *Все равно я по лицу горилла. После таких лиц укусы не замечают.*

МАТЬ: *Никакая не горилла, а очень милая. У тебя умные глаза. Не называй себя так [2, с. 72–73].*

Мать предусмотрела все, даже мыло и лекарства. На первый взгляд, перед нами сумасшедшая старуха, помешанная на вещизме, ставшем для нее фетишем. В ее образе жизни присутствует бытовой абсурд. Страх за судьбу дочери подчинил ее сознание заботе о ней. Лариса тоже не лишена «пунктика» абсурдности. Она говорит сама с собой, в мыслях представляет встречу с Сергеем, репетируя «жизнь с ним». Социальный срез сюжета раскрывает не только статус одиночества, но и бытового дискомфорта. *«Маленькая кухня, заставленная коробками... На столе – белая скатерть и настольная лампа под розовым абажуром... Две табуретки, на одной сидит мать. Она берет коробку из пирамиды, открывает, пересчитывает содержимое: бутылочки с камфорным маслом и муравьиным спиртом, мотки эластичного бинта, делает пометки в блокноте» [2, с. 70].*

Психологическая мотивация поведения женщин выражена не только в их диалогах, поведении, настроении, но и в атмосфере отношений, деталях (помятый торт), внешнем виде (яркая помада на губах, старый халат, волосы собраны в пучок и др.). Сюжет движет напряженное ожидание Сергея (шире – мужчины), осложняясь интригой звонка в дверь случайного человека, который ошибся квартирой. Внутренняя суета чувств и внешнее метание по квартире создают тревогу и растерянность, что психологически оправдано текстом.

Если в пьесах Н. Птушкиной действующими лицами являются образованные и умные женщины, готовые к большой любви, то у И. Васьковской они могут полюбить мужчину, валяющегося у пивного ларька. Они чувствуют себя «ущербными», хотя красивы, такими их сделала среда и жизнь. Они в отчаянии от беспросветного одиночества. Модель такой героини присутствует и в пьесе Н. Коляды «Уйди-уйди», она тоже в замкнутом кругу женского одиночества и обреченности.

В современной драматургии практически нет пьес, в которых бы шла речь о романтической, возвышенной любви. Это не случайно. Дефицит этого чувства налицо. Проблема «социума и женщины» поменяла вектор: в дисгармоничном мире не может быть гармонии в любви. Отсюда женские образы, вызывающие жалость и тоску. В интервью И. Васьковская сказала: *«Тема “счастливая любовь” меня не очень-то интересует. Я пару раз пыталась написать нечто подобное, но всегда чувствовала какую-то фальшь, лживость слов. Не в смысле “нет, я не верю в любовь!”, а в смысле, что я себя убеждаю, что счастливая любовь – ценность какая-то для меня, и вот я пьесой пытаюсь эту ценность защитить, обогреть. Но это же неправда. Так что такие пьесы обычно скатываются в страдания и горести, что уж там. Счастливая любовь издыхает, не успев появиться...»* [5, с. 208]. В этом – ощущение новизны мира.

Как видим, проблема героя и социума, отражающая «кризис частной жизни», активно решается в пьесах современных драматургов, утверждающих в практике драматургии антропоцентричную драму, в которой человек становится объектом художественной антропологии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Болотян, И. М.* «Текст» как жанр современной драматургии (на примере творчества Ивана Вырыпаева) / И. М. Болотян // *Историософия в русской литературе XX–XXI вв.: традиции и новый взгляд* : материалы Междунар. науч.-практ. конф. «XI Шешуковские чтения», 2–3 февр. 2006 г., Москва, Россия. – М. : МГПУ, 2007. – С. 130–134.
2. *Васьковская, И.* Уроки сердца / И. Васьковская // *Современная драматургия*. – 2012. – № 4. – С. 70–77.
3. *Вырыпаев, И.* Солнечная линия / И. Вырыпаев // *Пьесы И. Вырыпаева* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vyurpaev.com> > plays > lineofthesun. – Дата доступа: 19.12.2023.
4. *Родионов, А.* Бездомные / А. Родионов, М. Курочкин // *Документальный театр. Пьесы*. – М. : Три квадрата, 2004. – С. 168–191.
5. *Соловьева, Е.* Интервью с Ириной Васьковской: «Ценю чувство “исчезновения” – времени, себя...» / Е. Соловьева // *Современная драматургия*. – 2019. – № 3. – С. 206–210.
6. *Стешик, К.* Мужчина – женщина – пистолет / К. Стешик // *Современная драматургия*. – 2005. – № 4. – С. 18–22.