

ЖАНРОВАЯ ПАРАДИГМА ДРАМОКОМЕДИИ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI ВВ.

С. Я. Гончарова-Грабовская

*Белорусский государственный университет, ул.
К. Маркса, 31, 220030, г. Минск, Беларусь,
1291224sg@gmail.com*

Раскрывается жанровая парадигма драмокомедии в русской драматургии конца XX–начала XXI века. Отмечается, что в драмокомедии происходит корреляция жанровых основ драмы и комедии. При этом в одних случаях доминирует драматическое начало, в других – комическое, в-третьих – наблюдается их органический синтез. Все это оказывает влияние на художественную структуру пьесы, что позволяет выделить несколько структурных вариантов драмокомедии на основе анализа пьес С. Лобозерова, О. Михайловой, М. Угарова, А. Галина, И. Вырыпаева, И. Васьковской и др.

Ключевые слова: драмокомедия; драматическое; комическое; русская драматургия; жанровая модель; трансформация жанровой структуры.

GENRE PARADIGM OF DRAMATIC COMEDY IN RUSSIAN DRAMA AT THE END OF THE 20TH AND BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES

S. Ya. Goncharova-Grabovskaya

*Belarusian State University, st. K.
Marksa, 31, 220030, Minsk, Belarus,
1291224sg@gmail.com*

The genre paradigm of dramatic comedy in Russian drama at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries is revealed. It is noted that in dramatic comedy there is a correlation between the genre foundations of drama and comedy. Moreover, in some cases the dramatic principle dominates, in others – the comic, and thirdly – their organic synthesis is observed. All this has an impact on the artistic structure of the play, which allows us to identify several structural options for dramatic comedy based on the analysis of plays by S. Lobozerov, O. Mikhailova, M. Ugarov, A. Galin, I. Vyrypaev, I. Vaskovskaya and others.

Key words: dramatic comedy; dramatic; comic; Russian drama-turgy; genre model; transformation of the genre structure.

В конце XX века наблюдается процесс активного взаимодействия комедии и драмы, что привело к жанровому синтезу этих двух составных начал, образующих «смешанный» жанр – «драмокомедию», сочетающую в

себе черты как драмы, так и комедии. Подобное наблюдается в пьесах «Семейный портрет с посторонним» (1992) С. Лобозерова, «Русский сон» (1994) О. Михайловой, «Оборванец» (1994) М. Угарова, «Персидская сирень» (1995) Н. Коляды, «Чешское фото» (1996) А. Галина, «Бедные люди, блин» (2007) С. Решетникова, «Солнечная линия» (2018) И. Вырыпаева, «Уроки сердца» (2012), «Рэйп ми» (2020) И. Васьковской и др.

Эта жанровая модель свидетельствует о том, что в ней подверглись трансформации показатели как семантического уровня (тип конфликта и героя, характер смеха, авторская оценка), так и морфологического (сюжетосложение и интонационно-речевая организация). Объектом ее анализа становятся проблемы нравственного характера, что в большей степени присуще драме. Однако сюжетная основа такой пьесы, как правило, строится на комической ситуации. Иногда это соотношение меняется. Ситуация носит явно драматический характер, хотя персонажи аккумулируют в себе признаки комического героя. Драматическое начало «сглаживает» их комизм, выраженный во внешних проявлениях. Происходит «драматизация» комедии. Специфична в ней и авторская оценка, сохраняющая критический потенциал, присущий комедии. Смех в драмокомедии не исчезает, но «приглушается» и зачастую уходит в подтекст, не выражаясь эмоционально. А если и присутствует, то в одних случаях он «доброжелательный», а в других – иронический.

Как и в других «смешанных» жанрах, в драмокомедии происходит корреляция жанровых основ драмы *и комедии*. При этом в одних случаях доминирует драматическое начало, в других – комическое, в-третьих – наблюдается их органический синтез. Все это оказывает влияние на художественную структуру пьесы, что позволяет выделить *несколько структурных вариантов драмокомедии*. Так, например, драмокомедия С. Лобозерова «Семейный портрет с посторонним», близкая по своей стилистике пьесам А. Вампилова, представляет тот структурный тип, в котором *драматическое и комическое сочетаются в комбинации: драматический герой и комическая ситуация*.

Драматург показывает человеческие отношения, обнажающие нравственные законы бытия, их проявление в обыденной жизни людей. При этом быт у С. Лобозерова не заслоняет бытие. И хотя событийный центр пьесы строится на частном инциденте, произошедшем в доме крестьянина, автор стремится довести его до уровня обобщения, придавая ему онтологический статус. Завязка пьесы носит *драматический* характер: гость из города (Посторонний) приезжает оформлять клуб и останавливается на ночлег в доме Тимофея. Однако Посторонний и члены семьи Тимофея принимают друг друга за «сумасшедших», хотя на самом деле таковыми не являются. Комизм в данном случае проявляется не столько в «сюжетной основе», сколько во внутреннем конфликте. Прием *gui pro guo*, присущий

комедии, в данном случае имеет другую цель – не разоблачения, а расстановку драматических акцентов.

Конфликтная ситуация, возникшая между Посторонним и членами семьи (взаимобоязнь, подозрительность, угрозы убийства), раскрывает нравственный аспект человеческих отношений, помогает критически посмотреть на происходящее, на проблемы людей, втянутых в силовое поле повседневности. Построенная на комическом недоразумении, *пьеса* обретает драматическое решение в раскрытии характеров персонажей. С. Лобозеров создает реалистический, правдивый «семейный портрет», представленный яркими индивидами – хозяином дома Тимофеем, его женой Катериной, дочерью Таней и Бабкой – матерью Тимофея. Их нравственный микрокосм испытывается бытовым поступком: нужно утопить новорожденных котят, которые обитают на крыше дома. На сюжетно-композиционном уровне этот момент – фокус пьесы, выступающий аксиологической мерой каждого из членов семьи. По ходу действия становится ясным, что никто из них совершить подобное не может. В последней сцене пьесы котята сами приходят в дом, но утопить их соглашается только Михаил – виновник инцидента с Посторонним. Вот почему он и не вписывается в «семейный портрет».

Кульминационным моментом сюжета является сцена именин, позволившая драматургу наиболее полно раскрыть характеры персонажей. С утра, после бессонной ночи (боялись, что «псих» Виктор их убьет), все стали готовиться к празднику – именинам прикованного к постели Тимофея. Застолье обнажило родственные отношения, традиции семьи, ее уклад. В монологе Катерины раскрывается благородство ее души, преданность мужу и любовь к близким людям. В финале сумбурного торжества, понимая, что настоящего праздника не получилось, Катерина говорит: «Да обидно пошто-то стало. Все кого-то бегают, кричат, ревут, травить кого-то собираются, не поймешь, кто тут теперь дурак, кто умный, а он лежит, как сирота забытая. Ждал-ждал, хоть один день, думал, а тут не до него оказалось... всю жизнь работал как конь, надорвался, ждал, что хоть раз на него обратят внимание – и дождался! Видно, только котят топить нам и доверяется...» [5, с. 20].

В этом монологе не только боль и обида за любимого человека, но и упрек себе и окружающим.

Ход событий вновь нарушает Посторонний. Вписывается ли он в этот «семейный портрет»? Как и у всех, у Виктора тоже много своих забот: больная дочь, старики-родители, долги... Наэлектризованность обстановки, бессонная ночь на табуретке, доводят его до истерии: «Выпустите меня! Я тоже псих! Я тоже сидел! Я такой же, как все, сумасшедший, выпустите меня!» Фразой «я такой же, как все» драматург снимает «барьер отчужденности», недоверия и подозрительности, которые существуют между людьми. Виктор сродни этой семье не только «по сумасшествию», но и по

духовным качествам. Отсюда и название пьесы «Семейный портрет с посторонним».

Естественный ход жизни этих простых, ничем не примечательных людей, нарушенный приездом Виктора, завершается полузабытой песней. Смешная и в то же время грустная история позволяет драматургу показать духовный потенциал своих героев, подчеркнуть их индивидуальность. Им присущ органичный, рожденный из глубины характера юмор и оптимизм, не позволяющий в сложной ситуации пасть духом. Специфичен здесь и открытый финал. Он пронизан грустным лиризмом, тоской по чему-то несостоявшемуся. Читатель сам должен сделать вывод, кто здесь прав, а кто виноват, задумавшись над нравственной проблемой, поднимаемой автором.

Вертикальный контекст этой пьесы позволяет критически посмотреть на происходящее, понять общечеловеческие нормы морали, тот духовный вакуум, в котором мы живем. Так, соединяя комическое и драматическое, варьируя их на протяжении всего действия пьесы, автор создал драмокомедию, в которой конфликт, типы героев и сюжетосложение подчинены этому жанровому коду.

К разряду драмокомедий можно отнести и пьесу А. Галина «Чешское фото» (1996). В ней ярко ощутимо *драматическое начало*, которое *нарушает рамки комедии*, сплавляя разноплановые элементы (комическое и драматическое) в целостную жанровую структуру. Наиболее полно драматизм выражает себя в развязке комедийного действия, находя выход в тревожной ноте финала.

Во вступительном слове, предваряющем текст пьесы, автор высказывает мысль, что в «новых условиях человеческие типы не меняются, они остаются такими, какие есть, – отсюда создается комический эффект» [3, с. 53]. И хотя драматург определил жанр пьесы как комедия, Московский театр «Ленком» прочел ее как драму, осложненную трагическим финалом: в последней сцене герой уходит из жизни.

Ситуация, на которой строится фабула «Чешского фото», по своей жанровой стилистике во многом драматична: встречаются два бывших друга и начинают выяснять отношения. Их разговор о прошлом и настоящем, о себе и своем времени сводится А. Галиным к философской сентенции: «в одну и ту же реку нельзя войти дважды». Нельзя быть другим, поэтому каждый остается самим собой. Однако встреча «случайна», и она продиктована иронией судьбы, как и в комедии Ю. Эдлisa «Бульварный роман». Сближает эти две пьесы и соблюдение закона единства места, действия и времени. Художественное пространство локализовано. В пьесе Ю. Эдлisa – это скамейка в парке, у А. Галина – ресторан. Их близость определяется и идейным замыслом драматургов: доказать то, что человеческий тип в сложных обстоятельствах современности не меняется, в какую бы одежду не рядился: «нового русского», бедного пенсионера, фотографа или ученого. «Я

видел этих людей, – пишет А. Галин. Они разные: есть негодяи, лгуны, подлецы, но есть и такие, которые, раз предав свои идеалы, любовь, друга, мучаются и расплачиваются. Очень важно, чтобы зритель это увидел и понял» [3, с. 53]. Оба драматурга сочувствуют своим героям, понимая, что ничего нельзя изменить, таковы законы жизни.

Персонажи А. Галина (Зудин и Раздорский) по-своему несчастны. Зудин относится к тем неудачникам, которые так и не смогли реализовать свой талант, а Раздорский к тем «новым русским», которые разбогатели, но не обрели покоя. Как и Зудин, он одинок и несчастен. В юности он его предал, не протянул руку помощи, когда тот оказался в колонии, не разделил ответственности за общее «преступление» (публикация порнографии в «Чешском фото»). Встреча в ресторане разоблачает их нравственную сущность. Раздорский чувствует свою вину, поэтому предлагает Зудину переехать в Москву, хотя понимает, что искупить предательство нельзя.

Персонажи А. Галина лишены внешнего комизма, его проявлений. Их комизм в другом. Раздорский комичен как тип человекаприспособленца, баловня судьбы, а Зудин комичен в своей «беспомощности». Они кажутся антиподами, но на самом деле одинаковы и, как говорит автор, «на них одинаково хлещет дождь истории».

В сюжетную канву пьесы вставлена жизненная история актера Саратовского театра Алферова, которую мы узнаем от Зудина. Она тесно связана с общей концепцией пьесы, ибо в ней драматург обнажил сущность человека, предавшего себя. Раньше Алферов регулярно читал по радио «Уроки атеизма», а сейчас стоит у храма и просит милостыню. А. Галин, анализируя характер человека, задает вопрос философского характера: сам ли человек управляет своей жизнью? Однако ответа на него не дает. Это остается загадкой для его героев и самого драматурга.

Художественную структуру пьесы пронизывает горькая ирония автора, что характерно для драмокомедии. А. Галин не реабилитирует своих героев, но стремится заглянуть в глубину их души, исследовать ее. Он не лишает их самоанализа. Так драматург разрушает стереотипность комедии, ее жанровое восприятие, обогащая структуру пьесы элементами драмы. Синтез разноплановых жанровых признаков не лишает пьесы жанровой определенности, не ведет к жанровому эклектизму, а является той формой, которая наиболее адекватно отражает противоречивое жизненное содержание.

Специфичен в ней и смех. Он ироничный и в то же время «щадящий». Смех практически не звучит в зрительном зале, потому что комическое в драмокомедии лишь частично находит внешнее выражение, оно – в идейной концепции произведения. Такая структура предполагает и особый тип сюжетосложения. Действие развивается скорее по законам драмы, чем комедии, раскрывая судьбы героев. Художественное пространство замкнуто,

а динамика действия держится не на поступках, а на диалоге, обнажающем сущность персонажей. Этим обусловлен и финал: он открытый, незавершенный.

Присущ драмокомедии и «смешанный тип героя», в котором *комическое* и *драматическое* находятся в активной зависимости. Он необычен тем, что утратил «активность», присущую комическому персонажу. Он переживает духовную рефлексия, не свойственную герою комедии, но это лишь его притязания на значительность. Герой остается таким, каким был изначально. Драматург не прибегает к его сатирическому утрированию, хотя стремится обнажить все его негативные качества, что свойственно комедии. Следуя такой художественной установке, автор использует особую систему средств и приемов выражения своей позиции, рассчитанной на сознательное и активное восприятие зрителя. Вот почему идейно-эмоциональная тональность подобной пьесы разрушает устоявшееся жанровое восприятие.

Драмокомедия О. Михайловой «Русский сон» (1994) представляет тот структурный тип, в центре которого *комический герой* поставлен в *драматическую ситуацию*. Автор высмеивает одно из типичных качеств русского человека – лень, нежелание работать, надежду на то, что все придет само собой. Драматург описывает сказку-сон, в котором отразились реалии жизни 1980-х годов. Два плана (реальный и условный) так тесно переплетены, что порой трудно понять, сон это или явь. События происходят в старом доме, до революции принадлежавшем прадедушке Катрин, которая приехала в Россию из Франции, разыскала этот дом и познакомилась с его «хозяевами».

Соединение реального и условного уже обнаруживает себя в интерьере квартиры, напоминающей сказочную пещеру с жившими в ней «сказочными героями» – Петровна, ее внук Илья, соседка Ньюша да сосед Вова. В развернутой ремарке - зачине («в некотором царстве, в некотором государстве») автор, соблюдая стилистику сказки, знакомит с «царевичем» Ильей, говорящим цитатами из сказок: «На берегу моря стоит бык печеный, в боку у него нож точеный» [6, с. 5].

Однако Илья ассоциируется в нашем сознании не с царевичем, а с Ильей Обломовым. Герой О. Михайловой – современный его парафраз. Автор обыгрывает имя, ситуацию и особенности национального характера, подчеркивая в Илье такие качества, как бездействие, мечтательность, оторванность от реальности. Ему лень даже встать и открыть дверь, поэтому он использует придуманное соседом устройство – «волшебную веревочку». Не может преобразить его и любовь Катрин.

Условный план обретает реалии жизни, ибо автор подчеркивает, что за окном конец 1980-х годов, а давние времена, «когда текли молочные реки», закончились. Художественное время в пьесе не статично, оно охватывает почти десятилетие, но выражено дискретно: первое действие – конец 1980-х годов, второе – начало 1990-х годов. Художественное пространство,

вмещающее в себя разные временные периоды, позволяет не только раскрыть сущность главного героя и ту атмосферу быта, которая его окружает, но и придает пьесе эпическую масштабность. Автор намеренно прибегает к этой временной проекции, показывая «неизменность» своего героя. Проходят годы, а Илья по-прежнему лежит в постели и фантазирует. За этот период многое изменилось: стала директором Катрин, умер отец, вышла замуж и уехала в Америку мать, и только он остался «мальчиком». Илья не смог создать семьи (развелся), не приобрел специальности, не захотел уехать с Катрин во Францию. Драматург подчеркивает, что практически не изменилась и квартира, в ней попрежнему отключена вода, правда, переселились жильцы, так как дом поставили на ремонт. Одна характерная деталь – клетка на потолке – исчезла. Интересна расшифровка этой метафоры. Клетка – деталь-символ. Скорее всего, она обозначала «несвободу», но прошло пять лет, пять месяцев и пять дней (парафраз цифры три, характерной для сказки) и времена изменились, железный занавес был снят. Однако для Ильи все осталось по-прежнему. Он не захотел ничего менять, пребывая в замкнутом пространстве своего времени. На дворе октябрь, а он предлагает Катрин поехать на дачу, где дом полон людей. Среди них – мать и отец, все прекрасно, цветут липы. А в действительности все наоборот: дача продана, дом пуст, дверь заперта на замок, нет ни отца, ни матери, только он один со своей бабкой.

Светлые фантазии Ильи лишь оттеняют суровую реальность. В финальной сцене драматург прибегает к гротеску, окончательно разрушая правдоподобие. Вместо Ильи оказалась кукла, из которой от удара ножа посыпались «тряпочки, бумажки, опилки, сухие листья, болтаются тряпичные руки и ноги, улыбается нарисованное лицо». Катрин произносит: «Это моя гуманитарная помощь России» [6, с. 26]. Сцена во многом символична. Последняя фраза Катрин дважды звучит в пьесе. Первый раз в тот момент, когда Катрин предлагает Илье уехать во Францию, а во второй – в финале. Она не лишена сарказма. Автор приходит к выводу, что люди, подобные Илье, в России не перевелись, но они должны измениться.

Оригинальный синтез условного и реального в этой пьесе создает эстетическую «безусловность», в которой трудно разобраться, так как автор намеренно все запутывает. Реальность превращается в миф. Не случайно драматург в название пьесы вынес слово «сон». Это сон главного героя, который заставляет нас опять вспомнить роман А. Гончарова («Обломов», сон Обломова). О. Михайлова и не претендует на достоверность, так как в самом начале вводит читателя в мир сказки и пытается сохранить его на протяжении всего действия, то цитируя сказочные клише («в некотором царстве, в некотором государстве», «жила-была царица», «за город Москву, за печаль-тоску»), то, как в волшебной сказке, превращает своего героя в

куклу. Прием мистификации создает впечатление, что драматург играет с читателем и забавляется этой игрой сам, что присуще постмодернизму.

Художественная структура пьесы нетрадиционна для комедии. На первый взгляд, жанровая тональность стерта. Нет ярко выраженной внешней комической основы. Однако драматический сюжет автор облакает в форму все же комическую. Он обнажает состояние социальной энтропии, аккумулированной в образе главного героя. Внутренний конфликт пьесы строится на *комическом противоречии* между низким и возвышенным, мечтой и реальностью, истинным и ложным. И хотя в пьесе нет четко выраженной интриги, комической борьбы персонажей, что предусматривают каноны комедии, комическое в ней присутствует, оно выражено в идейно-эстетической концепции пьесы, ее игровом начале. Присущ драмокомедии и свой тип героя. Он – носитель негативного, того, что является объектом комического осмеяния, но рисуется автором не красками комедии, а драмы. В этом заключается парадокс драмокомедии. Из драмы жизни в итоге получилась комедия.

Внешний конфликт этой пьесы событийный. Никто не вступает в противоречие, никто не ссорится, автор описывает бытовую драму. Внутренний (идейная субструктура пьесы) представляет собой конфликт мировоззренческий: неприятие автором той действительности, которую он изображает. Этот тип конфликта присущ комедии. Отсюда и критическое начало, выраженное иронической улыбкой автора, материализованной в нарисованном лице куклы. Синтез драматического и комического начал позволяет атрибутировать жанр этой нетрадиционной пьесы как драмокомедию.

В драмокомедии М. Угарова «Оборванец» (1994) *комический герой* поставлен в *драматическую ситуацию*. Пьеса необычна тем, что ее структура состоит из множества отдельных главок («Леша, Она», «Леша, Наташа», «Леша, Колечка» и т.д.), раскрывающих человеческие судьбы, связанные с изменами любимых, их уходами и возвращениями. Обыгрывается классический пасьянс (Он – Она) в разных вариантах. Кто-то (alter ego автора), от лица которого ведется повествование, заглядывает в «чужие окна» и убеждается, что «там все, как у всех, может, чуточку хуже»... От этого ему хочется кричать букву «У...» [8, с. 48]. Эти главки не построены на диалогах, как того требует драматическое произведение, а представляют комментарий событий и фактов. Здесь условное переплетается с реальным, но так своеобразно, что реальное намеренно подается драматургом с оценкой условности. Однако такой эксперимент, с нашей точки зрения, не совсем удачен. Пьеса приобретает «повествовательный» характер и утрачивает истинное драматическое начало. Все это затрудняет ее сценичность.

Ярким образцом драмокомедии, в которой тесно переплелись, вступив в органический синтез, комическое и драматическое, является также

«Персидская сирень» (1995) Н. Коляды. Она представляет тот структурный тип, в котором *комическая ситуация и комические герои драматизированы*.

Художественная структура этой пьесы оригинальна тем, что ее сюжетная основа строится на *комической ситуации* житейского плана, но раскрывает *драму двух одиноких* людей, которым за пятьдесят. События происходят в период обеденного перерыва на почтовом отделении, в помещении абонентских ящиков, где и встречаются Он и Она. Внешний вид героини (на голове шляпка с вуалью, штопаные чулки, возле ног старая сумка с ручкой, перевязанной изолентой) говорит о ее «неустроенной» старости, как и собственно ее партнера, на котором куртка, сшитая из старых джинсов. Завязка носит детективный характер, что придает событиям загадочность и пока нераскрытую тайну. Он приходит с целью забрать из ящика письма, а она – посмотреть на хозяина ящика, так как бросила туда свое письмо, которое написала по объявлению в газете. Узнав, что перед ней не адресат, а его сосед, который тайком вынимает письма, читает их и опять кладет обратно в ящик, она решила отвести его в милицию, уличив в страшном преступлении.

«Она: А ты кто? А ты кто?! Ты – этот?!» (выхватила из сумки газету, машет ею в воздухе, кричит) Симпатичный зрелый мужчина в годах уставший от одиночества бывший военный отставник высокий чин обеспеченный хорошим жильем имеет сад машину хороший заработок разносторонний интерес условно совместного проживания ищет п одругу жизни сорока сорока пят лет без вредных привычек...» [4, с. 123]. Автор намеренно дает сплошной текст, чтобы в комической форме описать психологическое состояние персонажа. Диалог двух героев, на котором строится действие пьесы, полон комических перестрелок, эксцентрики чувств, отражающих импульсивность их характеров.

«Персидская сирень» – символ молодости, прошлых лет, когда среди таких одколонов, как «Шипр», «Красная Москва», «Кремль», «Гвоздика», была и «Сирень». Запах одколона, несущий с собой воспоминания прошлого, сохраняется и в письмах.

«Он: ...воспоминания, конечно же! Ну из двери, из форточки, от одежды, от духов, от прохожих знакомых, от цветов, от конфет – чего угодно и вдруг – вылетаешь из этой жизни, в отключке вдруг и что-то наваливается. Да, да. Уволакивает, обволакивая, волочет воспоминания...» [4, с. 126].

Время в этой пьесе отражено во всем: в деталях одежды, запахе вещей и духов, в надписях на конвертах, типа «Лети с приветом, вернись с ответом», «Желаю вам кавказского долголетия, сибирского здоровья, индийской любви, русской широты и долгих лет жизни», в объявлении на двери почты «перерыв с один до два». Это время – в менталитете героини, воспитанной на произведениях Горького. В финале она сжигает письмо, произнося цитату из «Легенды о Данко»: «Что сделал я для людей? – сильнее грома крикнул

Данко...». Цитаты, к которым так активно прибегает автор, выполняют в пьесе разные функции. С одной стороны, они пародируют героя, раскрывая его комическую сущность, а с другой – создают образ времени, наполняя его конкретными фразами-клише. Подобная интертекстуальность, присущая постмодернизму, срабатывает и здесь,

Сюжет пьесы насыщен случайностями, что и свойственно комедии, однако они носят драматический характер. Оказалось, что Он и Она живут в одном подъезде, но Она никогда его не встречала, потому что жила своей жизнью вместе с мамой, а когда осталась одна, захотелось человеческого общения и заботы. Уязвленное самолюбие не позволило героине оставить письмо в ящике. Такое решение развязки свойственно драме, но не комедии, ибо оно подчеркивает черты характера отнюдь не комедийного персонажа. Драматизмом пронизана и последняя сцена. Напомнила о себе жизненная суэта: она спешит к врачу, он тоже идет решать свои проблемы. В этом хаосе жизни, головной боли, магнитных бурь она забыла спросить, как его зовут, но вспомнила, что он сосед. Одиночество и неустроенность в этой жизни заключены в словах героя: «Несчастные мы все».

Время реального возраста ассоциируется с временем года (осень, в открытую дверь влетают желтые листья), а состояние души героини – с весной (юностью), когда цветет персидская сирень. Этот контраст выражен в финале, когда Она открывает дверь на улицу, а там – цветет сирень, хотя уже осень. И дальше авторская ремарка как бы обрывает это состояние другим аккордом – «темнота», что делает финал грустным, не лишенным ноток драматического мироощущения.

Характер героев в данном случае, с одной стороны, вместил в себя силу духа, свойственную драматическому герою, а с другой – чувство юмора, нелепость поступков, свойственных комедии. Этот синтез комического и драматического отразился на всех уровнях пьесы, подчеркивая ее драмокомическую природу.

В начале XXI века продолжается процесс, демонстрирующий стирание границы «комедия – драма», наблюдается процесс не только *жанрового синтеза* (комедия тяготеет к драме, драма – к комедии), но и *жанровой мутации* (комедия выходит за пределы жанра и обретает не свойственные ей от природы качества смежных жанров). Налицо «разорванность» драматической ткани, модификация комедийного сюжета, несущего в подтексте уже *не драму, а интенции трагедии*. Он «размывается», растворяясь в рефлексии персонажей, микроструктура комедийного действия *драматизируется*, придавая пьесе новый характер. Подверглись трансформации и жанровые показатели как семантического уровня (тип конфликта и героя, характер смеха, авторская оценка), так и морфологического (сюжетосложение и интонационно-речевая организация).

Объектом ее критики становятся проблемы социума, касающиеся *кризиса частной жизни*, что в большей степени стало присуще драме. Появляются комедии, жанровая специфика которых явно отступает от «канона». Об этом свидетельствуют «Бедные люди, блин» С. Решетникова, «Возвращение героя» А. Северского, «Рэйп ми» И. Васьковской, «Солнечная линия» И. Вырыпаева и др.

Сюжетная основа этих пьес, как правило, строится на драматической ситуации, но персонажи аккумулируют в себе признаки *как комического героя, так и драматического*. Драматическое начало «сглаживает» комизм. Следуя такой художественной установке, автор использует особую систему средств и приемов выражения своей позиции, рассчитанной на сознательное и активное восприятие зрителя. Вот почему идейноэмоциональная тональность подобной пьесы разрушает устоявшееся жанровое восприятие. Объясним эту мысль на примере пьесы С. Решетникова «Бедные люди, блин» (2007). Корреляция комического и драматического привела к тому, что комическое ушло в подтекст. Драма жизни становится грустной комедией. Не случайно драматург в жанровом подзаголовке пьесы написал: «Комедия, как моя жизнь, со всеми орфографическими и прочими ошибками» [7, 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 заменил все – семью, дружбу, любовь. Налицо маленький человек с гамлетовской рефлексией, не противостоящий устройству мира. Рефлексия и саморефлексия движут действие пьесы, приводя героя к мысли несопротивления. Конфликта не происходит, природа взаимодействия героя и мира иная. Человек не может сопротивляться среде, он аморфен в своем протесте. И в то же время он верит в то, что все это временно:

«Михаил. Вся моя жизнь – в р е м е н н о. Я грузу вагоны – временно. Квартиры у меня нет – временно. Любимая женщина уезжает на год за границу – временно» [1, с. 28].

Однако, подсчитав прибыль за проданные бананы, он успокоил себя тем, что бизнес важнее, «писательство» никому не нужно («Блин, смешно, да»). Но это «грустный смех». Внутренний голос уверял его в том, что он талантлив, что он сможет, но и здесь произошло предательство. Фраза («Иногда предательство приносит прибыль!») цинична, зло иронична. И в то же время драматург «очередную ошибку» в жизни Михаила переводит из *драматического русла в комическое*, дает нам шанс поверить в то, что все завершится хорошо. Оптимистический пафос спрятан в подтекст, финал открытый. Противоречие как *источник комического* раскрыто на содержательном уровне. Автор соединяет локальный комедийно-бытовой план с универсальным планом «человеческой комедии», с актуальным потоком социальной жизни.

Ирония автора, выраженная уже в названии («Бедные люди, блин»), носит ярко выраженный оценочный характер и экстраполирована на реалии нашей действительности, вызывая ассоциации с «Бедными людьми» Ф. М. Достоевского.

Наблюдается нарушение и в структуре данной комедии. Она фрагментарна, так как состоит из отдельных маленьких частей, имеющих названия: *Общество анонимных алкоголиков, Лиза, Оля, Старший брат, лопнули ботинки, Котлета, Бананы, Удачливые люди, 161 рубль 50 копеек, Егорыч и Петрович, Америка* и др.). Их семантика отражает микросюжетную ситуацию, раскрывающую жизнь протагониста. В данном случае налицо влияние «новой драмы», навязавшей комедии анормативность, специфику языка и героя.

Примером является и комедия И. Васьковской *Рэйп ми* (2019), в которой комическое и драматическое образуют синтез. На сюжетном уровне противостояния между персонажами нет, конфликт проявляется на втором уровне (подтексте), выраженном по линии, авторизованное, что присуще сатирической комедии.

Драматург выстраивает сюжет на драматической ситуации, в которой явно обнаруживают себя три «любовных треугольника» (Макс – Оля – Марина; Максим – Оля – Наташа; Макс – Света – Артем), раскрывающих взаимоотношения молодых людей, их образ жизни, напоминающий нечто среднее между западноевропейской и постсоветской манерой. Они устраивают вечеринки с вином и наркотиками, щеголяют заумными фразами типа «политкорректность», легко вступают в интимную связь, беспринципны и безответственны. Макс, Максим, Оля, Наташа, Света, Артем – носители «комического противоречия», выраженного в стремлении героев казаться лучше, чем они есть на самом деле. Вот почему они позиционируют себя «крутыми», а на самом деле несостоятельны духовно и ущербны морально. Они не вступают в конфликт ни с собой, ни с другими, даже не спорят, просто существуют в социуме, что присуще героям «новой драмы» (П. Пряжко). Их защитным механизмом становится инфантилизм как «русское наследие» (реакция на ощущение собственной незначительности). Дух молодости требует борьбы, но они способны только ругаться в магазине при выборе марки вина. И. Васьковская обнажает проблему существования молодежи, у которой отсутствуют моральные принципы, они пытаются приспособиться к абсурдному миру, окружающему их, к его беспорядкам и несправедливости. Их деструктивное поведение (алкоголизм, попытки суицида, нецензурная лексика) считается обычным. Сексуальное влечение выходит на первый план (вступают в связь без разбора и обязательств), но и оно с изъязом (не всегда приносит удовольствие). Через «телесное» они пытаются восполнить «духовное», но и это у них не получается. Любовь здесь не важна, даже брачные узы подвергаются осмеянию, так как они «номинальны», условны,

хотя юридически оформлены. Максим дарит Оле не обручальное кольцо, а Кольцо Всевластия, которое тоже не может спасти брак. Драматург подвергает резкой критике такой образ жизни, достигая обличения, присущего сатире. При этом не прибегает к сатирическим средствам типизации. Господствует натурализм, черный юмор, заглушающий смех, в подкладке которого – трагедия. Комедийность растворяется в драматическом контексте, а драматический контекст рождает комедийные положения, обнаруживая логику исхода драматической ситуации: от драмы к комедии. Реляция комического и драматического усиливается, отражая двойное освещение: смешное и печальное.

Художественное пространство замкнуто (события происходят в квартире), а время дискретно (отправная точка – первый день, через неделю, через несколько месяцев). Структура пьесы (11 частей) позволяет драматургу проследить «жизнь героев» не в динамике, а в статике. Все встречи как бы повторяют друг друга, так как сводятся к вечеринкам. Герои пьют дорогое вино, едят деликатесы в ресторанах, ни в чем себе не отказывают, но предпочитают съемное жилье, потому что их тяготит быт семьи, общепринятые человеческие ценности (иметь детей). Они уходят от реальности в свой мир прострации. Это состояние подчеркивается в последней части пьесы, когда Оля приходит снимать квартиру, в которой раньше жила с Максимом, но воспринимает ее как незнакомую. Девушку не узнает и хозяйка этой квартиры. Кольцевая композиция пьесы (события первой части и последней происходят в одной и той же квартире) создает абсурдность восприятия, говорит о том, что все может повториться.

Тип героя в этой комедии тяготеет к герою драматическому, но отрицательному, подвергнутому со стороны автора острой критике. Апатичное отношение к жизни (нет цели, нет мечты), стремление получать удовольствие, отвлекаясь от тщетности бытия. Даже созвучные имена героев (Максим и Макс) неслучайны. При этом Максим, в отличие от Макса, пытается быть другим, стремясь к лучшему, но в итоге умирает. Драматург подчеркивает его недееспособность в этом обществе.

Название комедии отсылает нас к песне «Rare me» группы Nirvana. «Rare» обозначает «насилловать» («насилие»). В песне речь идет об «анти-насилии», потому что тот, кто совершает насилие, будет наказан. В пьесе И. Васьковской сексуальные фантазии Оли сводятся к изнасилованию, она представляет, как Артем ее насилует. Реплика («Делай это снова и снова... Опустоши меня») – крик отчаяния. Внутреннее самоощущение героев выражает апатию, насилие воспринимается ими как возможность почувствовать себя «живым». Гипертрофированное чувство доводится драматургом до метафоры «насилия» (насилия общества над человеком, насилия сексуального, насилия морального). Это зашифровано и в финальной сцене. Оля произнесла фразу, что у нее было два мужа, оба Максима, что она

вдова, что «наконец-то остается одна». Тот образ жизни (как страшный сон) уже окончен, она и приходит вновь в ту квартиру, где все происходило, чтобы убедиться, что это было, во что трудно поверить. Атмосфера комедии окрашивается трагической тональностью, уходящей в подтекст и выражающей тревогу за будущее молодого поколения.

Комедия И. Вырыпаева «Солнечная линия» (2015) демонстрирует *экспликацию комедии и драмы*. И хотя драматург склонен определять жанр своих пьес, как «текст» (сб. «13 текстов, написанных осенью»), что отмечает критика [2, с. 130]. Тем не менее это не совсем так. Попытаемся на примере указанной комедии («Солнечная линия») раскрыть жанровую специфику и экспериментальный характер данной пьесы.

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. 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...» [2, с. 508].

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 7 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, просто брильянт»). 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 10 вечера до 5 утра), но оно застряло на пике «пяти утра». Супружеской паре не спалось, но 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?!» [2, с. 510]

Барбара задумывается над тем, что муж состоит из двух половин, с одной из которых она «готова слиться в одно целое», а другая 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» [2, с. 515].

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, просто брильянт»).

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.

Как видим, на рубеже XX–XXI вв. наблюдается не только интерактивная связь жанровых основ драмы и комедии, но и жанровая мутация (комедия выходит за пределы жанра и обретает не свойственные ей от природы качества смежных жанров), что привело к появлению драмокомедии, в которой происходит корреляция жанровых основ *драмы и комедии*, при этом в одних случаях доминирует драматическое начало, в других – комическое, в третьих – наблюдается их органический синтез. Все это оказывает влияние на художественную структуру пьесы, ее семантический и формальный уровни, специфику героя и авторскую позицию.

Библиографические ссылки

1. *Болотян И. М.* «Текст» как жанр современной драматургии // Сб. статей: XI Шешуновские чтения. М., 2006. С. 130.
2. *Вырыпаев И.* Солнечная линия // Иван Вырыпаев. Пьесы. М., 2018. С. 507–515.
3. *Галин А.* Чешское фото // Современная драматургия. 1996. № 1.
4. *Коляда Н.* Персидская сирень // Современная драматургия. 1995. № 4.
5. *Лобозеров С.* Семейный портрет с посторонним // Современная драматургия. 1992. № 2.
6. *Михайлова О.* Русский сон // Драматург. 1994. № 3.
7. *Решетников С.* Бедные люди, блин // Современная драматургия. 2007. № 2. 8. *Угаров М.* Оборванец // Драматург. 1994. № 3.