

АБЕРРАЦИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

С. Я. Гончарова-Грабовская

*Доктор филологических наук, профессор,
Белорусский государственный университет,
пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, 1291224sg@gmail.com*

Прослеживается жанровая аберрация, обусловленная усилением синкретизма литературной системы рубежа XX–XXI вв. В жанровой системе драматургии наблюдаются следующие изменения: происходит обновление традиционных жанров (вернулись *социальная и документальная драма, драма абсурда, монодрама*), проявилась не только жанровая мутация, но и вытеснение одних моделей другими. Практически исчезла *сатирическая комедия*. Остроту критики взяла на себя «новая драма» (особенно пьесы-вербатим), документальная и социальная драма, драма абсурда. В жанровой системе новейшей русской драматургии не оказалось места и для трагедии. В состоянии кризиса оказалась и сатира, что привело к исчезновению сатирической комедии. По-новому преломляется сегодня комическое. Жанровая модификация происходит как на уровне семантики (конфликта, героя и авторской позиции), так и жанровой морфологии (сюжетостроение, язык). Происходит разрушение канонической модели драмы.

Ключевые слова: русская драматургия рубежа XX–XXI вв.; жанровая система и ее модификация.

АБЕРАЦЫЯ ЖАНРУ Ў СУЧАСНАЙ РУСКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ

С. Я. Гончарова-Грабоўская

*Доктар філалагічных навук, прафесар,
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,
пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, 1291224sg@gmail.com*

Прасочваецца жанравая аберацыя, абумоўленая ўзмацненнем сінкрэтызму літаратурнай сістэмы мяжы XX–XXI стст. У жанравай сістэме драматургіі назіраюцца наступныя змены: адбываецца абнаўленне традыцыйных жанраў (вярнуліся *сацыяльная і дакументальная драма, драма абсурду, монодрама*), выявілася не толькі жанравая мутацыя, але і выцясненне адных мадэляў іншымі. Практычна знікла *сатырычная камедыя*. Вастрыню крытыкі ўзяла на сябе «новая драма» (асабліва п'есы-вербацім), дакументальная і сацыяльная драма, драма абсурду. У жанравай сістэме найноўшай рускай драматургіі не аказалася месца і для трагедыі. У стане крызісу апынулася і сатыра, што прывяло да знікнення сатырычнай камедыі. Па-но-

ваму праламляецца сёння камічнае. Жанравая мадыфікацыя адбываецца як на ўзроўні семантыкі (канфлікту, героя і аўтарскай пазіцыі), так і жанравай марфалогіі (сюжэтабудаванне, мова). Адбываецца разбурэнне кананічнай мадэлі драмы.

Ключавыя словы: руская драматургія мяжы XX–XXI стст.; жанравая сістэма і яе мадыфікацыя.

ABERRACIAY GENRE IN RUSSIAN AND BELARUSIAN DRAMATURGY

S. Ya. Goncharova-Grabovskaya

*Hab. PhD, Professor,
Belarusian State University,
4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, 1291224sg@gmail.com*

The genre strategy is traced, conditioned by the strengthening of syncretism of the literary system at the turn of the 20th–21st centuries. There is a general change in established genre models due to the emergence of non-traditional genre formations that reflect the «novelty of the genre», transforming the genre structure in relation to the new content. All this demonstrates the aspiration of dramaturgy to «openness», to aesthetic metamorphoses, which determined its transition into a new quality, a new phase of development. The following changes are observed in the genre system of dramaturgy: traditional genres are being renewed (*social and documentary drama, theatre of the absurd, monodrama* have returned), not only genre mutation, but also the displacement of some models by others. *Satirical comedy* has almost disappeared. The «new drama» (especially *verbatim plays*), documentary and social drama, theatre of the absurd took over the sharpness of criticism. In the genre system of the newest Russian dramaturgy there was no place for tragedy. The microstructure of comedic action is *dramatised*. There is a destruction of drama.

Keywords: Russian dramaturgy at the turn of the 20th–21st centuries; genre system and its modification.

Еще со времен Аристотеля жанр вызывал споры у теоретиков, так как, с одной стороны, он является «представителем творческой памяти в процессе литературного развития» [1, с. 142], а с другой – живой и подвижной структурой. «При этом он связан с одним из направлений, либо литературной системы данной эпохи в целом. Эти признаки отличают один исторический вариант жанра от других – предшествующих и последующих» [2, с. 24]. Драматургический процесс рубежа XX–XXI вв. оказался в этом отношении самым сложным. Произошло не только нарушение структурной организации пьесы, но и жанра. Причина всему – усиление синкретизма литературной системы данного периода. Мы наблюдаем взаимодействие реализма с модернизмом, реализма с постмодернизмом, реализма с модернизмом, из-за чего жанр «мутирует», поэтому ему трудно удержать жанровый канон. При этом усилились процессы взаимодействия жанровых признаков драмы и комедии, драмы и трагикомедии, что

привело к «расшатыванию» жанровой структуры, утрате отчетливых жанровых границ. Так, преодолевая инерцию застывшей формы, драма активно использует элементы комедии, а комедия – элементы драмы. «Происходит общее изменение устоявшихся жанровых моделей, обусловленное возникновением нетрадиционных жанровых образований, которые отражают «новизну жанра», трансформируя жанровую структуру применительно к новому содержанию» [3, с. 27]. Возникла жанровая бинарность, жанровая модификация, жанровая бифуркация, стертость жанровых границ и самого контура жанра. В связи с этим изменилось привычное представление о нем. Вместо жанра стал фигурировать «текст» (пьесы «новой драмы»). В театре появились жанровые конструкции с элементами перформанса. Все это свидетельствует о стремлении драматургии к «открытости», эстетическим метаморфозам, обусловившим ее переход в новое качество, новую фазу развития. Не малую роль в данном случае сыграло не только имманентное развитие литературы, смена художественной парадигмы, но и приток креативных молодых драматургов, как в русской (И. Вырыпаев, В. Сигарев, Я. Пулинович, О. Богаев, И. Васьковская, Д. Данилов, М. и В. Дурненковы, братья Пресняковы и др.), так и белорусской (П. Пряжко, А. Иванов, Д. Богославский, В. Ореховская, К. Стешик и др.) драматургии. Литературоведы и критики пытаются все же «расшифровать» жанр. Как, собственно, и режиссеры, столкнувшиеся с трудностями при постановке пьес на сцене, особенно когда «жанр» подменяется «текстом» или когда смещаются их понятия.

Какова же жанровая система драматургии сегодня? В первую очередь следует отметить такой фактор, как обновление традиционных жанров (вернулись *социальная и документальная драма, драма абсурда, монодрама*). Благодаря «новой драме» *социальная драма* привнесла в свой художественный арсенал средства и приемы, ранее ей не присущие. Усилив концентрацию социального негатива в отражении времени и человека в нем, она стала использовать гипернатурализм и гиперреализм, что придало ей остроту критики («Пластинин», «Агасфер», «Божьи коровки возвращаются на землю...» В. Сигарева, в белорусской – «Любовь людей» Д. Богославского). По-новому переосмыслена и «*документальная драма*», предложившая вместо исторического документа современный документ, реального героя-современника, обнажив социальный негатив общества («Бездомные» А. Родионова и М. Курочкина, «Сентябрь.doc» М. Угарова и Е. Греминой, «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского). В белорусской драматургии следует выделить «Patris» Д. Богославского, В. Красовского и С. Анцелевича. Большую роль в этом плане сыграли «Театр.doc» и техника *verbatim*.

От монодрамы начала XX века (Н. Евреинов, А. Кугель, В. Иванов) существенно отличается и современная *монодрама*, заявившая о себе в пьесах Е. Гришковца, Н. Коляды, Я. Пулинович, В. Леванова и др. В 2019 г. был объявлен конкурс на лучшую монодраму, в котором победила В. Ольховская («Жизнь на Марсе») – белорусский драматург. Выходит антология современной белорусской драматургии «Все нормально. ее версия» (2019), в которой представлен целый ряд монодрам таких авторов, как Е. Попова, А. Иванюшенко, В. Мороз, Ю. Шевчук. Являясь жанровым вариантом драмы, она упростила действие до монологического дискурса, придав ему больше эстетической свободы, граничащей с экспериментом. В ней все осуществляется «посредством монолога, адресованного незримому собеседнику или самому

себе» [4, с. 8]. В большей степени в ней стало проявляться эпическое начало, в котором субъектно-объектные отношения (автор – герой) вступают в определенную связь. В одном случае автор выступает в роли alter ego героя, в другом – повествование ведется от лица героя, но автор и герой не одно лицо. Обновив поэтику, монологическая драма в XXI веке стала востребована и в театре.

Расширили жанровый диапазон пьесы-ремейки, демонстрируя диалог с классикой («Чайка спела»...», «Тройкасемеркатуз» Н. Коляды, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «Чайка» Б. Акунина, «Анна Каренина – 2» О. Шишкина, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко и др.), что вызвало дискуссию. Возник вопрос о жанровой специфике пьес-ремейков (А. Щербакова, Т. Лейч, С. Смирнов, А. Самарин, Т. Мищенко). Есть мнение, что «это один из ведущих жанров всех направлений современной драмы» [5, с. 3]. Однако не совсем правомочно считать пьесы-ремейки жанром. Все же они сохраняют жанровый код или комедии, или драмы, или трагедии и т. д. Пока эта сложная проблема остается открытой.

В жанровой системе новейшей русской драматургии не оказалось места и для *трагедии*. В XX веке произошла «смерть трагедии» (Дж. Стейнер), а точнее «трагедия трагедии». Трагическое мироощущение не исчезло, а даже усилилось, но исчезло противостояние личности миру, исчезла сильная личность. Герой не совершает ошибок, а если и совершает, то не раскаивается в содеянном и даже не задумывается над этим. Эстетическая категория трагического претерпевает кризис: база для трагедии есть, но трагедии не происходит, она утратила высокие принципы, смирившись с обыденностью существования человека, его гибелью как закономерностью.

В состоянии кризиса оказалась и *сатира*, что привело к исчезновению *сатирической комедии*. Важную мысль, касающуюся проблемы смеха, высказал С. С. Аверинцев: «Смеялись в России всегда много, но смеяться в ней всегда более или менее нельзя» [6, с. 341–344]. На современном этапе эта ситуация претерпевает парадоксальную трансформацию: смеяться, вроде бы, «можно», но смеяться сил никаких нет. Сатирические средства типизации уже утратили свое преимущество в силу того, что натурализм действительности перестал в них нуждаться. Безобразное как объект сатиры перешло в плоскость другого изображения, отражающего это безобразное иным способом. При этом острота критики остается, *функцию сатиры берет на себя другой жанр – драма, в которой, как уже было сказано, трагическое соседствует с комическим*. Этот процесс обусловил корреляцию комического: соотношение в нем не только разных видов комического, но взаимосвязь комического с другими категориями (трагическим, драматическим). Сатира стала растворяться в других жанрах – драме, трагикомедии, фарсе, трагифарсе, даже в мелодраме. Комедийный «пароксизм» выстроен на смехотворной сущности человека, трагической в своей основе. Вот почему «абсурд и гротеск сегодня стали нормой общественной жизни, а не художественными приемами» [7, с. 185]. Как отмечает критика, ментальность героев современной «новой драмы» катастрофична, как и окружающая действительность. (М. Липовецкий, Т. Журчева, И. Болотян). «В их сознании нет ничего, что бы могло этому страшному миру противостоять» [8, с. 216]. Речь идет о пьесах В. Сигарева («Пластинин», «Агасфер»), Ю. Клавдиева («Собирателя пуль»), М. Дурненкова («Mutter») и др. Мир, в котором человек не противостоит злу, страшен. В подкладке этого зла – трагедия. И эту трагедию видит драматург, стремясь у зрителя вызвать

рецептивный шок. Фактически зло подобного рода – предмет комически безобразного, которое следует обличать и разоблачать средствами сатиры, но вместо «жестокосмеха» – боль. Драма взяла на себя миссию сатиры, используя и другие эстетические средства, не свойственные комическому. Об этом свидетельствует и модификация конфликта.

По-новому ведет себя синтез трагического и комического. При этом трагикомедия как жанр начинает отодвигаться на периферию. Молодые драматурги стали опираться на традицию «жестокосмеха». Идея «театра жестокости», выдвинутая А. Арто, была взята ими на вооружение. Использование гротеска, пародии, прием травестирования усилили трагическое звучание драматического текста. Новая модель катарсиса стала модернизироваться: в качестве рецептивного эффекта выступает не страх, а «жесткий», «бездушный смех», приводящий человека к эффекту шока. «Жесткая комедийность», комедийный «пароксизм» направлены на раскрытие сущности трагедии человека, которая оказывается «смехотворной». Ломая стереотип восприятия реальности через комическое, драматург достигает этого эффекта. Отсюда – жестокость, аномальность, нецензурная лексика, одиночество, активно проявляющиеся в современной драме. Подтверждением сказанному являются «Хлам», «Дзюдо» М. Дурненкова. В трагифарсовой палитре пьес этот синтез (смешного и ужасного) заменяет функцию сатиры.

Уже в конце XX века усилился процесс взаимодействия комедии и драмы, что привело к явлению жанрового синтеза этих двух составных начал, придающих пьесе новый характер. Смех в подобных пьесах не исчезает, но «приглушается» и зачастую уходит в подтекст, не выражаясь эмоционально. Примером могут быть пьесы А. П. Чехова (например, «Чайка» между драмой и комедией), Л. Петрушевской («Три девушки в голубом»), С. Решетникова («Бедные люди, блин»). Проявляет себя нетрадиционно и конфликт. Во многих современных пьесах на сюжетном уровне он «стерт», особенно в произведениях «новой драмы». Решение конфликта «Я – социум» постепенно переходит в «Я – в социуме». Так, например, И. Болотян в новейшей драме выделяет четыре типа идентичности героя и четыре типа конфликта [9, с. 99]. Главный конфликт внутренний («Я-Я») преобладает, отсутствуют открыто социальные и политические конфликты, сохраняя фоновый. Есть подтекстовые конфликты, которые остаются нерешенными, отражая философию не столько личности, сколько мира. По мнению О. Журчевой, конфликт «нерешаемый», он «симулятивен» [10 с. 195–199]. Е. Богатырева называет его «иллюзорным» [11, с. 37], приобретающим новое эпистемологическое значение: схема конфликта способствует узнаванию положения человека и мировых сил. Человек, лишенный идеала, поступает не как должно, а как «хочется». Герой не стремится преодолеть препятствие, он из того же «материала», что и общество, поэтому существует в общем пространстве, чувствуя себя его частью. Межсубъектный (межличностный) конфликт, присущий аристотелевско-гегелевской традиции, практически исчезает, так как перестал быть убедительным. Приобретая неразрешенность и неисчерпаемость, он уходит в подтекст или надтекст. Автор не стремится разрешить его на сюжетном уровне, предпочитая констатировать происходящие события под маской «очевидца».

Критика неоднократно отмечала изменение структурных констант драмы, ее нарративный дискурс, подчеркивая и такую особенность, как стирание границ между

драмой и прозой. Опираясь на аллюзии, драматурги стали выстраивать игру отношений, свойственную постмодернизму, конструировать свою гиперреальность. Как проявление децентрации – «стертость» жанровых границ, что отмечалось выше. Интерактивная связь эпического и драматического была отмечена еще Г. – В.-Ф. Гегелем, позже П. Зонди в книге «Теория современной драмы (1880 – 1930)», вышедшей в 1956 г. Как объясняет последний, произошло нарушение формы и содержания, так как форма все меньше стала соответствовать содержанию, что привело к «кризису драмы» [12, с. 75]. Рассматривая соотношение «эпического» и «драматического» в пределах антитезы как настоящее и прошлое, он следовал Гегелю, разрабатывая специфику эпической драмы. В драматургии конца XX – начала XXI вв. «эпическое» и драматическое» вступили в корреляцию взаимодействия. События происходят «здесь и сейчас», но они могут перебиваться эпическими элементами (развернутыми ремарками, ремарками-рассказами, дневниками, письмами, длинными монологами, воспоминаниями и др.), нарушая «драматургическую форму», привнося в нее «эпическое содержание». Примером может быть пьеса Я. Пулинович «Бесконечный апрель» (2011), в которой *эпизация* драматической структуры становится закономерной в *моделировании сюжета*. Принцип организации материала (рассказана и показана жизнь поколений одной семьи, повествование ведется от лица героев (диалоги, воспоминания), комментарии и разъяснения даны в ремарках автора) подчинил архитектонику пьесы: вместо действий – пронумерованные «рассказы-главки», их фрагментарность, свидетельствует об организации материала по принципу *эпизации*. Драматург, как и прозаик, стремится рассказать о судьбе героя. Появились пьесы, представляющие диалогизированную прозу, возникают пьесы-прозы («День русского едока» В. Сорокина, «Красная жизнь» В. Пьецуха, «Мужчина-женщина-пистолет» К. Стешика).

Период конца XX – начала XXI века П. Б. Богданова назвала «смертью драмы», объясняя это тем, что, начиная с Чехова, затем «новой волны», наблюдается новое драматическое качество (постепенно исчезает действие, которое заменяется потоком, драматизацией жизни; исчезают конфликты человека и общества, человека с человеком), что свидетельствует о перерождении, разрушении драмы [13, с. 208–211]. Собственно, то, о чем шла речь ранее. Подобные метафоры («смерть трагедии», «смерть драмы») отражают кризис современной драматургии. Однако если считать «кризис» как состояние», то все закономерно: сменилась художественная парадигма, и молодое поколение драматургов стало триггером новых поисков в отражении действительности.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Сов. писатель, 1963.
2. Теория литературных жанров: учеб. пособие / под ред. Н. Д. Тмарченко. 2-е изд., стер. М.: Академия, 2011.
3. Гончарова-Грабовская С. Я. Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.). Минск: Вышэйшая школа, 2021.

4. *Агеева Н. А.* Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: автореф. канд. дис. Новосибирск, 2016.
5. *Мищенко Т. А.* Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: автореф. канд. дис. Астрахань, 2009.
6. *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе. М., 1993. С. 341–345.
7. *Сердечная В.* Легкое дыхание юной драмы // Современная драматургия. 2018. № 1. С. 181–185.
8. *Журчева Т. В.* Жанровые искания в новейшей драматургии: конец трагикомедии (постановка проблемы / Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: сборник статей в 2 ч. Минск, 2010. Ч. 2. С. 212–218.
9. *Болотян И.* Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания/ Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 98–106.
10. *Журчева О. В.* Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Современная драматургия. 2010. № 4. С. 195–198.
11. *Богатырева Е.* Наследие конфликта: соображения об эпистемологическом проекте «новой драмы» // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 34–42.
12. *Сонди П.* Теория современной драмы. М.: V-A-C Press, 2020.
13. *Богданова П. Б.* Смерть драмы // Современная драматургия. 2014. №3. С. 204–211.