***Т. В. Журчева (Самара)***

**ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ:**

**КОНЕЦ ТРАГИКОМЕДИИ**

**(постановка проблемы)**

Мы традиционно говорим о жанровых исканиях в литературе того или иного периода, имея в виду и имманентную литературному процессу эволюцию жанров, и вполне сознательное стремление субъектов этого процесса осваивать те или иные жанры, взрывать и менять их, творить новые, играть с жанровыми формами и т.п. Само слово «искания» предполагает более или менее сознательное действие. В новейшей драматургии, сознательность «исканий» не представляется очевидной. Скорее, напротив, представители «новой драмы» рубежа XX-XXI вв. демонстрируют даже некоторое равнодушие к этой проблеме: они легко и небрежно разрушают не только жанровые формы, но и саму родовую природу драмы, однако на этих руинах пока не возникло ничего сколько-нибудь нового. Явление это объективное, исторически и эстетически закономерное. Позволю себе коснуться только одной его стороны.

Как явствует из заявленной темы, точкой отсчета выбрана трагикомедия. А точнее – трагикомическое. Потому что трагикомедия в ХХ столетии редко реализуется в четких жанровых формах (примеров более или менее точного воплощения жанра мы не много найдем в конкретной художественной практике). Она воплощается скорее на уровне мировоззрения, миропонимания, или, как это формулировал еще в 1960-е гг. И. Рацкий (автор соответствующих статей в КЛЭ и Театральной энциклопедии), — как «трагикомическое мироощущение» [1, 593], а Т. Свербилова (автор одного из самых первых опытов осмысления отечественной трагикомедии) вводит понятие «трагикомического пафоса», ставя тем самым трагикомедию и трагикомическое в один ряд с трагедией и трагическим, комедией и комическим и т.д. [2, 14]

Трагикомедия заступает место трагедии в новой исторической и эстетической ситуации 20 в., которую очень образно описал Иннокентий Анненский в свой статье «Драма на дне»[[1]](#footnote-1)\* [3, 74].

«Новая драма» рубежа XX-XXI вв. (с которой традиционно связывается развитие современной трагикомедии), отняла у публики Гамлета (т.е. трагического героя), а взамен предложила ей «маленького человека», способного задаваться гамлетовскими вопросами, но не готового совершать гамлетовские поступки. Право на рефлексию и самопознание перестало быть эксклюзивной привилегией Героя, а превратилось, если следовать Карлу Ясперсу[[2]](#footnote-2)\*\*, в повседневную, едва ли не рутинную обязанность каждого. С этим трудно смириться и еще труднее это реализовать в художественной практике. Поэтому, кстати, вершинные образцы отечественной драмы середины 20 века – от Алексея Арбузова и Виктора Розова до Александра Володина и Александра Вампилова – упорно возвращаются к классическому Герою, хотя и самоотверженно готовы искать его на кухне, в рабочем общежитии или коммунальной квартире, на стройке, в маленьком сибирском поселке… Своего рода утопическая попытка повернуть вспять логику движения философской мысли и художественного процесса XX века и, вопреки очевидному, все-таки найти выход из неразрешимости экзистенциального конфликта, из абсурдности мироустройства. Этот своеобразный эскапизм обнаруживает себя и на жанровом уровне (арбузовская мелодрама, володинская лирическая драма), и на сюжетно-композиционном (вампиловские кольцевые композиции как воплощение неконечности жизни, возможности продолжить ее на новом витке спирали), и на уровне героя, который всю свою активность и деятельность обращает (или должен обратить) внутрь себя.

Утверждая духовную деятельность как главную и единственно продуктивную форму деятельности, драматурги 1960 — 70-х пытались восстановить классические абсолютные истины, непреложные ценности, вновь утвердить размытые рубежом веков границы между добром и злом. Правда, не всегда им это удавалось. И «уши» трагикомедии порой очень заметны и в мелодрамах Арбузова, и особенно в лирических драмах Володина и комедиях Вампилова. Однако полноправно трагикомедия возвращается в драматургии Людмилы Петрушевской, которая декларативно отказалась от того, чтобы выражать какую-либо «авторскую позицию» и давать какие-либо оценки своим героям. «Литература – не прокуратура», — заявила она в одном из своих интервью середины 1980-х годов. Марианна Строева определила этический пафос Петрушевской как «содрогание о зле», ссылаясь на А. Сухово-Кобылина, который полагал, что «содрогание о зле есть высшая форма нравственности» [5, 223]. Это не было открытием Петрушевской, потому что «новая драма» рубежа XIX-XX вв., традиции которой она унаследовала, также активно утверждала именно это – содрогание о зле, заменившее собой катарсическое переживание высокой трагедии. И воплощался этот пафос именно через негероического трагикомического героя — маленького человека с гамлетовской рефлексией, бессильного перед обстоятельствами, но вынужденного им противостоять в силу такого устройства мира, когда человеку не дано уклониться от «пребывания в ситуации».

Герои Петрушевской кажутся еще более маленькими и мелкими, чем их предшественники. Однако момент самовыражения очень важен для героев Петрушевской, потому что он должен стать итогом рефлексии и саморефлексии. Собственно самовыражение — это и есть событие, способное двигать драматургическое действие. Через самовыражение, мучительное, требующее колоссальных усилий, герои Петрушевской и противостоят непонятному, абсурдному миру.

Драматургия Петрушевской как бы вернула отечественную драму и театр к эстетической ситуации «новой драмы», но на ином витке исторической спирали. И можно, пожалуй, сказать, что она и завершила в нашей литературе и в нашем театре тот круг, который был начат «новой драмой». Сохраняя в своих пьесах экзистенциальный конфликт и героя, противостоящего непостижимости бытия, она возвращается к тому трагикомическому мироощущению, которое сформировалось на рубеже веков. А ее «содрогание о зле» по-прежнему питается идеей о человеке как мере всех вещей. На этом круг жизни отечественной трагикомедии как последней попытки утвердить самостоянье человека завершается. Подобно тому, как в пьесе чеховского Треплева *«все жизни, свершив свой печальный круг, угасли»* и осталась лишь некая мировая душа посреди холода и мрака небытия.

И кто же принял на себя миссию этой мировой души? Вопрос риторический, ибо ответ самоочевиден – «новая драма – 2», пришедшая на новом рубеже, теперь уже не просто веков, а тысячелетий.

«Новейшая драма», безусловно, скорбит о человеке, раздавленном жизнью. Боль человеческая – ее главная тема и главный предмет внимания. И в этом смысле ее создатели, конечно, как и положено русским литераторам, вышли из «гоголевской шинели». И даже как бы не вышли, а наоборот, вернулись в нее и старательно обживают каждую прореху, каждую оторванную пуговицу. **Но**… Вполне закономерное «но», ибо и времена, и нравы уже иные. Неизменной осталась только боль. Однако Н. Гоголь и длинный ряд его последователей жили в ином мире. Концептуально ином. Поэтому в их художественной системе в центре – конфликт человека с миром, конфликт добра, в которое они верят, со злом, о котором содрогаются.

Что же изменилось сегодня? Изменился самый мир. И его отражение в сегодняшнем искусстве. В художественной картине мира не осталось места идеалу. На новом рубеже нет этого противостояния. Хотя оно как будто бы и декларируется (так, например, Вадим Леванов в одном из своих интервью говорит о том, что его интересует, почему, если в человеке изначально заложены и добро, и зло, то зло, как правило, превалирует [6]). Но на самом деле этого противостояния как основы драматургического конфликта уже и быть не может. Потому что эпоха гуманизма, агонизировавшая более 100 лет, действительно, наконец, рухнула. Исчез не только образ человека как меры всех вещей, образ, который был центром земного мира. Исчез и Бог как воплощение высшего разума, света, добра и любви. А если Бога нет, то, как справедливо говорил Смердяков, все позволено. В том смысле, что категории добра и зла перестают существовать, потому что место Бога как высшего гармонизирующего разума не просто опустело, а исчезло. Это даже не великое экзистенциалистское Ничто. Это даже не абсурдизм. Картина мира, отраженная во многих произведениях «новой драмы — 2», напоминает страшные антиутопические предвидения о том, какой станет земля после глобальной ядерной катастрофы. Хотя на самом деле они чаще всего избирают своими сюжетами вполне современные жизненные обстоятельства, разворачивающиеся в вполне узнаваемых интерьерах и происходящие с столь же узнаваемыми, очень похожими на любого из нас людьми (достаточно вспомнить хотя бы «Пластилин» или «Волчок» Василия Сигарева, «Собирателя пуль» Юрия Клавдиева, «Mutter» Михаила Дурненкова, многие другие пьесы этих и других представителей новейшей драматургии). Дело не только и не столько в материальных разрушениях. Разруха по-прежнему в головах. Ментальность героев «новой драмы-2» так же катастрофична, как и окружающий их мир. И в их сознании нет ничего, что бы могло этому страшному миру противостоять: они часть этого мира, жестокого, безыдеального и страдающего от своей жестокости и безыдеальности. В сознании героев еще живет разделение на «я» и «они», но оно по сути своей иллюзорно. Потому что «я» и «они» практически ничем не разделены и неразличимы. Поэтому в «новой драме» деградирует конфликт, а вслед за ним и действие. Пластилиновый мир (удивительно точный образ Сигарева) не может быть структурирован. И не может рефлексировать и обрести самобытие. А если невозможно обрести самобытие, то и трагикомедия как последний плач по утраченной классической картине мира, умерла за ненадобностью.

Объяснить эту мысль мне хотелось бы на примере пьес тольяттинских драматургов. «Тольяттинская драматургия», наряду с «екатеринбургской школой», — одно из воплощений принципиально новой литературной ситуации: провинциальная ментальность входит в литературу не в противостоянии со столичной ментальностью, московской или петербургской. Образ провинциального города и живущих в нем людей создается как самостоятельный и самодостаточный. Это и есть собственно мир, а не некая его окраина, от которой «три года скачи, ни до какого государства не доскачешь». Данное обстоятельство очень важно, поскольку именно городское пространство, городская среда – это та внешняя, объективная реальность, с которой взаимодействует человек и которая агрессивно враждебна по отношению к нему. Она его породила, и она же его убивает, уничтожает его человеческую сущность духовно и физически. Модель взаимодействия героя «новой новой драмы» очень похожа на традиционную модель конфликта человека и мира. Однако природа этого взаимодействия существенно иная.

В пьесах тольяттинских драматургов выстраивается образ провинциального российского города, который есть собственно мир. И помимо него никакого иного мира нет. Любая альтернатива городу («космос» в «Mutter» В. Дурненкова, деревня в его же «Ручейнике», река и лес в «Облаке, похожем на дельфина» Ю. Клавдиева и др.) – это инобытие, смерть. Но и город – это не живой, а мертвый мир, неспособный породить новую жизнь («Собиратель пуль», «Пойдем, нас ждет машина», «Я – пулеметчик» Ю. Клавдиева, «Раз, два, три…», «Выглядки» В. Леванова), а способный только убивать. В лучшем случае жизнь там когда-то была («Шар братьев Монгольфье», «Парк культуры имени Горького», «Отель «Калифорния» В. Леванова), но в невозвратном прошлом.

Таким образом, человек, как будто противопоставленный среде, на самом деле не может ей сопротивляться, он аморфен в своем протесте, даже самом жестоком.

Так через образ городского пространства тольяттинские драматурги реализуют свое представление о взаимодействии современного человека с миром. И в этом взаимодействии обнаруживает себя та точка, к которой пришел в ходе своей эволюции драматургический конфликт, а следовательно и определенный этап «жанровых исканий».

Хронотоп в драматическом произведении, как и все другие элементы, связан с продвижением событий, которое, в свою очередь, зависит от «сопротивления среды», от типа конфликта и от способов его разворачивания и разрешения в пьесе и спектакле. Образы времени и пространства становятся в драматургии XX и XXI веков одним из наиболее продуктивных способов формирования и развертывания драматургического конфликта и, следовательно, выражения авторской концепции мира и человек. В пьесах тольяттинских драматургов (и не только у них) с достаточной очевидностью обнаруживается «кризис сопротивления», выражающийся в том, что, с одной стороны, человек находится в постоянном и мучительном противоборстве с пространством, ему данным. С другой же – он не в состоянии ни изменить это пространство, ни покинуть его. Даже в смерти он остается его пленником. И, соответственно, выстраивается «энтропический» тип развития действия и характеров, свидетельствующий об обесценивании, рассеянии, практически почти буквальной энтропии жизненной энергии. Выморочное пространство города-мифа порождает выморочных людей, сама жизнь которых равна смерти, а смерть ничего не меняет в фатальной не-жизни кромешного мира.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972.
2. *Свербилова, Т. Г.* Трагикомедия в советской литературе. / Т. Г. Свербилова. — Киев, 1990.
3. *Анненский, И. Ф.* Драма на дне / И. Ф. Анненский // Анненский И. Ф. Книги отражений. — М., 1979.
4. Цит. по: Краткая философская энциклопедия. — М., 1994.
5. *Строева, М*. Мера откровенности // Современная драматургия. — 1986. — № 2.
6. http://www.levanov.ru
1. \* Размышляя о природе горьковского конфликта, Аннинский пишет: «Самое *Дно* Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная *судьба*, <…> которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону <…> Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седины Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно и каких-нибудь Клещей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей данными психопатологии и уголовной статистики. <…> *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью» (курсив автора. – *Т.Ж.)* [↑](#footnote-ref-1)
2. \*\* Имеется в виду хрестоматийно известное суждение Ясперса: « Мы всегда в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее. Но существуют пограничные ситуации, которые всегда остаются тем, что они есть; я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным. Пограничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающим восстановление нашего самобытия (самосознания)» [4, с. 347—348]. [↑](#footnote-ref-2)