

Л.В.Черниенко

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВО-РОДОВОЙ СИСТЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Исследователи, занимающиеся изучением русской драматургии конца XX – начала XXI столетий (М.Громова, Е.Соколинский, И.Вишневская, Е.Сальникова, А.Кургатников, С.Пахомова, И.Цунский и др.), обращают самое серьезное внимание на существенные изменения в ее родовых признаках (активизация влияния «смежных» родов – эпоса и лирики), процесс лаконизации драматургических форм, проникновение в драму элементов других искусств, хэппининг и т.д. Спорных проблем множество. В задачи данной статьи не входит даже полный обзор дискуссионных вопросов. Нам хотелось бы обратить внимание на некоторые принципиально важные особенности развития драматургии рубежа тысячелетий, без понимания которых невозможно разобраться в драматургической и театральной ситуации последних лет.

Еще в 1986-ом году И.Вергасова в беседе с С.Юрским обратила внимание на то, что, «одна из основных проблем, стоящая перед сегодняшним драматургом... – это проблема жанрового определения. Очевиден и не случаен факт, что современная драматургия, как правило, уходит от жанровых кульминаций, от чистых жанров» [11, с.252]. С.Юрский высказался еще более жестко: «Так осложнялась жизнь в наш век, что уже не до жанров (выделено мной – Л.Ч.). Сейчас происходит попытка упорядочить жизнь...» [11, с.254].

М.Громова, рассматривая жанровую систему современных пьес в 2005 году, заметила: «Нередко в спорах современные драматурги отвергают устоявшуюся в литературоведении традиционную жанровую классификацию, настаивая на индивидуализации жанра каждой отдельной пьесы... Потому часто, наряду с привычным обозначением написанного произведения словом «пьеса», «драма», можно встретить: «текст», «проект», «композиция» и множество придуманных самими авторами жанровых определений» [1, с.229].

Данное суждение во многом справедливо и отражает жанровую ситуацию рубежа тысячелетий. Смущает только отсутствие комментариев по поводу «придуманных жанровых определений». Может создаться впечатление, что современные драматурги искусственно, без соотнесения с текстом, *изобретают* эпатажные названия жанров. Иногда случается. Но все-таки в *большинстве случаев формулировка жанра – ключ к произведению*. Например, «Хохмедия в двух воздействиях» («Блин-2» А.Слаповского) – это комедия с элементами розыгрыша (хохмы), масочности, но ее социальный смысл и система символов рассчитаны на сильное нравственное воздействие («горьковская» ночлежка в городе начала XXI века, где, кроме бомжей, обитают подростки из «интеллигентных семей», уставшие от

комфортабельного одиночества в евроремонтных квартирах). Или: «Комната смеха для одинокого пенсионера» («Русская народная почта» О.Богаева). Комната смеха – это висящие на стенах кривые зеркала (их количество может быть различным), в которых отражается искаженная внешность того, кто в них смотрит и кто стоит рядом. Иван Жуков отражается в письмах, им самим написанных от имени различных известных людей (и не только людей), как в кривых зеркалах. И в них же – карикатура на окружающую жизнь, современную и давно прошедшую (чего стоит один только «коммунальный» скандал между королевой Елизаветой и Лениным!). «Королевство кривых зеркал», где живет постаревший Ванька Жуков, – не только его мир, но и *гротескная модель всей нашей реальности*, а гротеск – «это типизация, доведенная до предела» (С.Юрский).

«Интенсивный синтез, жанровая мутация» (С.Гончарова-Грабовская), присущие всей литературе (и в целом культуре) рубежа тысячелетий, естественно, проявили себя в драматургии и в частности – комедии.

Комедия сегодня представлена во многих вариантах: сатирическая, лирическая, фарс, трагифарс, трагикомедия, комедия-гротеск, комедия-ремейк, комедия-клоунада, комедия-балет и др. Во время дискуссии о комедии в 1989 году А.Козловский, отталкиваясь от античных традиций, высказал такую любопытную гипотезу о классификации комедий: «фаллическая, сатирическая и умная» [3, с.140].

Далее исследователь поясняет, что фаллическая комедия апеллирует к человеческим инстинктам, наивному, первозданному в человеке: «половой орган, желудок и все, что с ними связано, – вот ее стихия,.. «сатирическая комедия обращается в основном к разуму... умная комедия обращается к сердцу человека, к его душе» [3, с.140 – 141].

Оппонент А.Козловского, Е.Соколинский, сомневается в правомерности таких суждений: «... а не должна ли всякая комедия быть умной?» [10, с.154]. Нам такая группировка комедий также представляется не очень обоснованной, хотя как «рабочий вариант» вполне приемлема.

Жанровые разновидности комедии обогащаются (или «обогащаются» - в зависимости от адекватности жанрового определения) авторскими жанрами. Неда Неждана назвала свою пьесу «Тот, кто откроет дверь» *«черной комедией для театра национальной трагедии»*, еще более загадочное определение дал П.Гладилин «Похищению Сабинянинова» – *«комедия с балетом и синхронным плаванием»*, у Н.Рудаковского есть *«диетическая комедия»* («Ана и ананас»). Ранее приводились необычны жанровые обозначения комедий у А.Слаповского и О.Богаева.

Не менее интересен «идеальный жанр наших дней» (Л.Зорин) – **трагикомедия**, основу которой, по Карлу Гутке (США), составляют два типа соотношений героя и среды: трагический герой и комическая среда; комический герой и трагическая среда. Каждая третья современная пьеса – трагикомедия. **И уже в этом жанровом приоритете – отражение эпохи.**

Кстати некоторые современные комедии было бы правильнее определить забытым ныне термином «комедотрагедия», дабы разграничить акценты: в трагикомедии акцент на комедийности, в комедотрагедии – наоборот. Так, например, «Другой человек» П.Гладилина – комедотрагедия, а «Опечатка» Л. Зорина – трагикомедия.

Трагикомедия отражает существенные черты нашего времени, которое называют «театром абсурдной реальности»: вопиющее одиночество человека в «тусовочное» время; уродливые проявления биархата; невозможность самоидентификации в хаосе идей, рекламных призывов, философских теорий, верований; «ужас бесчувствия», когда «человек человеку бревно» (А. Ремизов) и торжество прагматизма; разрушение традиционной системы нравственных ценностей и замену их сомнительными «новыми принципами морали». С.Главатских, Н.Коляда, П. Гладиллин, О. Богаев, А. Яхонтов, А. Косенков, Л.Зорин, С.Таск создали интересные образцы такой жанровой разновидности. В начале XXI столетия появляются произведения **В.Азерникова** («Она и ее мужчины. Трагикомедия в двух действиях»), **С.Лобозерова** («В ста шагах от счастья. Трагикомедия в двух действиях»), **Р.Белецкого** («Шоколадная стена. Трагикомедия в одиннадцати картинах»), **Г.Комаровской** («Семейный детектив. Трагикомедия в двух действиях»), **Г.Турчиной** («Блудный муж. Трагикомедия в двух действиях»), **Ю.Степанчука** («Президент и ваньки-встаньки. Трагикомедия в двух действиях») и др. Иногда авторы не вербализируют четко жанр, но по смыслу, структуре, типологии персонажей перед нами трагикомедия: «*попытка найти смешное в грустном с одним антрактом для размышлений*» («Шествие гномов» В.Красногорова); «*дорога вниз без остановок в одном действии*» («Dawn Way» О.Богаева).

Еще более сложен **трагифарс**, где весьма активны гротескные элементы (поэтому драматурги иногда именуют такие пьесы «гротеском»). **А.Казанцев** («Великий Будда, помоги им!», «Сны Евгении», «Кремль, иди ко мне!»), **В.Коркия** («Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили»), **О.Кучкина** («Лиля», «Сусси, или Триумф»), **А.Щербак** («Поймать апостола»), **Ю.Эдлис** («Одуванчик»), **О.Богаев** («Русская народная почта»), **А.Образцов** («Ленин и Клеопатра»), **Н.Садур** («Ехай»), **Л.Петрушевская** («Мужская зона»). В 2009-ом (№2 «Современной драматургии») появился «*наивный трагифарс*» **А.Слаповского** «Душа миллиардера».

В начале XXI столетия заговорили о **вербатимной драматургии**, которая, по кем-то актуализированной идее, пришла из Великобритании. Однако нам ближе другая идея: вербатимная драматургия **возродилась** сейчас в русском искусстве под влиянием «британского катализатора». Е.Нарши в беседе со С.Новиковой говорит именно об этом: «Традиция использования документальности, фотореализм имеет в русском искусстве глубокие корни. Внимание к реальности было свойственно нашему искусству не менее чем английскому. Просто в конце 90-х годов в Москву приехали коллеги из английского театра «Ройял Корт» – Элиз Доджсон и Стивен Долдри – и

обратили наше внимание на то, что можно работать вот так. Они ввели в наш обиход слово «вербатим». Я же, задолго до своих драматургических дел, работая журналистом, имела прекрасную практику использования магнитофона. В 1987 году был юбилей смерти Пушкина, о нем много говорили, и я написала пьесу – хотя была студенткой и о драматургии еще не думала, занималась фотографией. Пьеска называлась «Десятое февраля» и вся состояла из воспроизведения того шума, что окружал меня на факультете журналистики. Сейчас мы называем это «вербатим». Так что неправильно говорить, что азбуку документального театра завезли из Англии. Они ее инициировали у нас – не более того. Я сделала в этом проекте штук пять проектов» [4, с.196].

Иногда *полностью* отождествляют вербатимную драму и «театр doc.». Это, несомненно, близкие и «однокоренные» явления, но не тождественные. Суть в том, что пьесы-вербатим **монтировались** из магнитофонных записей реальных диалогов и полилогов реальных людей. В записях ничего менять было нельзя, только переставлять местами и компоновать по замыслу автора (авторов). Документальная драматургия допускает более свободное обращение с документами любого вида, в том числе диктофонными (магнитофонными) записями. Кроме того, вербатимную пьесу *читать* практически невозможно, документальную много проще, т.к. истинный вербатим отличается полной бесфабульностью в классическом понимании. Документальная драма сохраняет обязательно хотя бы элементы фабулы.

В какой-то мере предшественницей современной и вербатимной, и документальной драмы была **фактодрама**. В №5 «Современной драматургии» за 1989 год в рубрике «Редакция представляет» появилось следующее предуведомление (приводится в сокращении): «Рождение нового жанра должно, очевидно, сопровождаться звуками арф и кифар – инструментов, приливающих Музе. Рождение фактодрамы требует других звуков: трелей милицейских свистков, грохота милицейских ботинок, утюжащих мостовую, криков младенцев, инфицированных вирусом СПИДа...

Мы открываем новую публицистическую рубрику «Фактодрама». Предлагаем авторам – и опытным, и начинающим – высказаться в драматургической форме по самым острым проблемам сегодняшнего дня. Эскизы, наброски, заготовки – все годится, все пойдет в дело» [6, с.150].

И здесь же помещены две пьесы, созданные в русле фактодрамы: «В большом кольце» В.Малягина и «Веревка» А.Козака.

В русле взаимодействия театра и телевидения в драматургию проникают элементы, приемы, модели, «реалити-шоу», хотя это чаще всего не декларируют. Одно из исключений – «**Последний герой. Реалити-шоу в двух действиях**» А.Морданя (2006 г.), пьеса, которая по мнению многоопытного драматурга С.Злотникова, «написана в соответствии с заявленным жанром... спонтанно, абсурдно, подробно, нелепо, смешно, трагично» [2, с.42].

Некоторые писатели *настороженно* относятся к театру doc. На вопрос Светланы Новиковой о документальном театре А.Слаповский ответил: «Боюсь

я его. Правда жизни и правда искусства, да еще и театрального – не одно и то же... В документальном театре надо работать безукоризненно, чтобы это потрясло. Буквально шаг в сторону, один «недоворот» – и такой фальшак!.. Вместо документальности получается имитация» [9, с.170]. Старшее поколение драматургов в большинстве своем вообще обходит вербатимную «сраматургию» (Илья Смирнов), не принимая ее в серьез. Кстати, немногие современные драматурги прибегают к возможностям «чистого» вербатима. Чаще используют отдельные его приемы и формы. Удачный пример внедрения вербатимных элементов в структуру «обычной» пьесы – «Погружение» Е. Нарши, основой которой стала трагедия подводной лодки «Курск».

Еще более сложные взаимоотношения вербатимных элементов и признаков театра doc. обнаруживает пьеса **В.Никифоровой «Скрытые расходы»** (2006 г.). П.Руднев в предисловии к ней говорит о том, что «Скрытые расходы» не существуют вне представления о современной экономике и банковском деле [7, с.2]. Уже жанровое наименование «пьеса про деньги в трех действиях» [5, с.3] говорит о ее особой структуре. И далее в характеристике персонажей настораживает их оценка в «годовом доходе»: **Вася** – 30 лет, заместитель руководителя отдела продаж в фирме «Микрослот», торгующей компьютерами. Годовой доход 30 тысяч долларов. **Лиза** – 25 лет, его сестра, работает на телевидении. Предполагаемый годовой доход 24 тысячи долларов. **Женя** – 24 лет. Сотрудница отдела банка «Эдем» по работе с кредитами. Годовой доход 15 тысяч долларов». И т.д. [5, с.3].

Кроме персонжей-людей, один из главных – деньги. Они стержень сюжета, основа конфликтов, способ характеристика героев и обстоятельств, даже «мера любви»: Вася покупает Лизе в доказательство «бескорыстной братской любви» баночку «фуа-гра... с трюфелями», которая «у нас» стоит в три раза дороже, чем во Франции [5, с.23]. И сказку сестре (как в детстве) рассказывает очень своеобразную: «Жил-был... доллар. Жил он в кошельке старушки один-одинешенек» [5, с.22].

Вербатимная драма сейчас очень популярна во многих национальных театрах. Кирилл Серебренников в беседе с Полиной Богдановой заметил: «Под эгидой Британского Совета проходят семинары по созданию документальных пьес. Это делается на основе специальных английских технологий. И это интересно. Хотя немножко наивно, потому что понятно, что хорошую пьесу не сделаешь на монтаже документальных текстов. Но как технология это важно. Потому что *драматургии необходима живая речь, живая фактура, звук, нерв жизни* (выделено мной – Л.Ч.). И вот в унисон с этим возникли новые шершавые, странные пьесы, которые современный театр не очень понимает. Тот же Сигарев, братья Пресняковы, Иван Вырыпаев, Екатерина Нарши. Все они обладают разной степенью одаренности, разной степенью глубины. Но все они очень интересны. Или вот уже известные и замечательные Ксения Драгунская, Максим Курочкин – его пьесы не разгаданы театром по сей день,

потому что они существуют на другом вербальном уровне, рассказывают про других людей, располагаются в другом пространстве» [8, с.175].

Таким образом, известный режиссер не только подтвердил актуальность драматургического вербатима, но и обозначил еще одну проблему – частичной вербатимности или ее имитации.

Формальной противоположностью вербатиму являются **монопьесы** (монодрамы – как синоним).

«Время монопьес» (Л.Зорин), последние годы прошлого века – первые нынешнего, дает интересные примеры этой драматургической модели. За последнее пятнадцатилетие появилось более двух десятков интересных монопьес. Особое внимание исследователей и режиссеров привлекли (в порядке появления): «Фирс будет жить» В. Леванова (1996), «Одуванчик» Ю.Эдлisa (1999), «Комплекс Тимура» А. Розанова (2000), «Инопланетянин» Е. Унгарда (2003), «Сотовый» О. Кучкиной (2003), «Нелегал» В. Тетерина (2005), «Табу, актер!» С.Носова (2005), «Пельмени» О. Михайлова (2005), «Партнер» В.Жеребцова (2006), «Прощай, настройщик!» В.Леванова (2007).

Монопьеса в драматургии – уникальный образ *двойного синтеза: драма плюс лирика; драма/лирика плюс эпос* (монолог-повествование). В этой связи – можно ли назвать монопьесу жанром? Скорее это **межжанровый и межродовый гибрид**, который может отражать в себе признаки различных классических жанров: монопьеса-мелодрама, моно-трагедия, моно-комедия и т.д. По внешним признакам это – монолог, который «включает в себя *невидимую миру* полифонию» (М.Ремизова).

По сути – диалог (монолог с элементами диалога). Если обратиться к типологии монологов, монопьеса – **причудливый синтез «уединенных» и «обращенных» монологов**, автокоммуникация (апогей «определенного» выражения автокоммуникации – «Сотовый» О.Кучкиной, где героиня звонит сама себе с мобильного на обычный телефон и наоборот) и беседа со зрителем (слушателем): «Я – монолог» плюс «Ты – монолог» (Я. Гримм) в самых неожиданных сочетаниях. Медитация и «трибунность». Исповедь. Самоанализ. Автобиография. Нравственный приговор.

Принципиальный вопрос, касающийся монопьесы, – вопрос генезиса. Нередко ее объявляют идентичной античной монодраме доэсхиловской эпохи. Вряд ли это правомерно, ибо в монодраме актер играл несколько ролей, меняя маски и костюмы, а во время переодеваний действовал хор. *Современный актер играет только себя, одновременно максимально выражая автора* (принцип лирического рода: автор ↔ лирический герой).

Особенно внимательно литературоведы и театроведы следят за творчеством **Евгения Гришковца**, который работает над разными видами монопьес. Монопьеса – продуктивный и перспективный жанр, интересный не только филологам, но и социологам, психологам, культурологам, если они всерьез хотят понять, что происходит с современным человеком и современным обществом.

Не случайно в начале наших размышлений о монопьесах было сказано о **формальном** их противопоставлении вербату. Монолог- исповедь – тоже своего рода документ, документ духовно-эмоциональный. Монопьесы плюс пьесы-дос. – объективная картина современной действительности.

Специфику жанрово-родовой системы современной русской драматургии невозможно понять без изучения проявлений театра абсурда, процесса тотальной иронизации пьес на всех уровнях, синтеза художественных методов и многих других явлений. Все это позволит литературоведам, театральным критикам, искусствоведам воссоздать объемную и объективную картину драматургического и театрального развития рубежа тысячелетий.

Литература

1. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие / М.Громова. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 368с.
2. Злотников С. Смешная трагедия // Современная драматургия. – 2006. – №1. – С.42, 64.
3. Козловский А. Комедия – все другое // Современная драматургия. – 1989.– №4. – С.136 – 142.
4. Нарши Е. «Драматург имеет дело с идеалом». Беседу ведет Светлана Новикова // Современная драматургия. – 2008. – №1. – С.192 – 198.
5. Никифорова В. Скрытые расходы. Пьеса про деньги в трех действиях // Современная драматургия. – 2006. – №3. – С.3 – 24.
6. Редакция представляет // Современная драматургия. – 1989. – №5. – С.150.
7. Руднев П. Капитализм по Марксу и дальше... // Современная драматургия. – 2006. – №3. – С.2 – 3.
8. Серебренников К. «Раз в месяц публика хочет быть раздражена» Разговор с Кириллом Серебренниковым ведет Полина Богданова // Современная драматургия. – 2002. – №4. – С.174 – 178.
9. Слаповский Алексей: «Правдажизни и правда искусства – не одно и то же». Беседу ведет Светлана Новикова // Современная драматургия. – 2007. – №4. – С.165 – 171.
10. Соколинский Е. Засмеемся разом (простодушные размышления с теоретическим оттенком) // Современная драматургия. – 1989. – №4. – С.149 – 155.
11. Юрский С. Исхожу из опыта... Беседу ведет театральный критик Ирина Вергасова // Современная драматургия. – 1986. – №3. – С.248 – 255.

Аннотация

Черниенко Л.В. О некоторых особенностях развития жанрово-родовой системы современной русской драматургии.

Тема статьи – одна из наиболее актуальных и дискуссионных в современном литературоведении. Основные проблемы, рассматриваемые в

статье: деформация традиционной жанровой системы драматургии, появление гибридных и авторских жанров, место комедии и трагикомедии в современной драматургии, вербатимная драма и театр дос, монопесы как межродовое образование. Особое внимание уделено трагикомедии – одному из самых продуктивных жанров, отражающих абсурдность реальной жизни и неустойчивое положение человека в современной действительности, его неприкаянность и социальное сиротство.

Ключевые слова: род, жанр, комедия, трагедия, вербатим, монопеса, синтез жанров, авторские жанры, фоновые пьесы, фактодрама.

Анотація

Чернієнко Л.В. Про деякі особливості розвитку жанрово-родової системи сучасної російської драматургії.

Тема статті – одна з найбільш актуальних та дискусійних в сучасному літературознавстві. Основні проблеми, які розглядаються у статті: деформація традиційної жанрової системи драматургії, поява гібридних та авторських жанрів, місце комедії і трагикомедії в сучасній драматургії, вербатимна драма і театр дос, моноп'еси як міжродове утворення. Особлива увага приділяється трагикомедії – одному з найпродуктивніших жанрів, що відображають абсурдність реального життя та нестійкість положення людини в сучасній дійсності, її неприкаяність і соціальне сирітство.

Ключові слова: рід, жанр, комедія, трагедія, вербатим, моноп'еса, синтез жанрів, авторські жанри, фонові п'еси, фактодрама.

Summary

Chernienko L.V. Some features of the genre-labor system of the modern Russian drama.

Subject of the article is one of the most topical and controversial in contemporary literary criticism. Main issues considered in this paper: the deformation of the traditional genre of drama, the emergence of hybrid genres and authors, a place in the comedy drama, drama and theater of verbatim, theater –dock, monoplays, both intergeneric and intergenres forms. Particular attention is paid to tragicomedy - one of the most productive genres, reflecting the absurdity of real life and the precarious situation of modern man in fact, his restlessness and social orphans.

Keywords: gender, genre, comedy, tragedy, verbatim, free verse, monoplays, author genres, a synthesis of genres, background play.